

---

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
МІСЬКОГО ГОСПОДАРСТВА імені О. М. БЕКЕТОВА

# **МІСТО ОЧИМА СТУДЕНТІВ**

**ПРОБЛЕМИ ВІЗУАЛЬНОГО СПРИЙНЯТТЯ І ГРАФІЧНЕ  
ВІДОБРАЖЕННЯ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА**

**МОНОГРАФІЯ**

Харків – ХНУМГ – 2014

УДК 72.01:111.852  
ББК 85.11+87.815  
М65

**Авторський колектив:**

*Шубович Світлана Олександрівна*, доктор архітектури, професор (вступ, глави 2.1, 2.2.1, 2.2.2, 2.2.3, 3.6, 3.7, 3.8, 4.1, 4.2);

*Вінтаєва Наталія Сергіївна*, доцент (глави 1.1, 1.2, 2.2.4);

*Коптєва Гелена Леонідівна*, кандидат архітектури, доцент (глави 3.4, 3.5);

*Соловійова Ольга Семенівна*, кандидат мистецтвознавства, доцент (глави 3.2, 4.1);

*Сисоєва Валентина Володимирівна*, (глави 3.1, 3.3).

**Рецензенти:**

*Фоменко Оксана Олексіївна*, доктор архітектури, професор Харківського національного університету будівництва та архітектури;

*Ремізова Олена Ігорівна*, кандидат архітектури, професор Харківського національного університету будівництва та архітектури;

*Жмурко Юлія Вікторівна*, кандидат архітектури, доцент Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова.

*Рекомендовано до друку  
Вченою Радою ХНАМГ, протокол № 9 від 25 травня 2012 р.*

**Місто** очима студентів. Проблеми візуального сприйняття і графічне  
М65 відображення архітектурного середовища : монографія / С. О. Шубович,  
Н. С. Вінтаєва, Г. Л. Коптєва та ін. ; Харк. нац. ун-т міськ. госп-ва.  
ім. О. М. Бекетова. – Х. : ХНУМГ, 2014. – 237 с.

ISBN 978-966-695-329-5

Монографія присвячена розгляду питання методики проведення навчальних архітектурних практик – натурному вивченню архітектурно-просторового середовища міста, що орієнтує студента на розгляд і зображення міста в цілому від зовнішніх панорам, його чисельних внутрішніх фрагментів – вулиць, площ, ансамблів до безлічі архітектурних деталей – від гілки дерева до старовинного каменя у мурі. Ця методика спрямована на вивчення студентом-архітектором середовища: його композиції, функціональної організації, соціальної структури, транспортної й інженерної інфраструктур. Завдання малюнків, під час дослідження композиції архітектурно-просторового середовища міста (ансамблю), складається в усвідомленні на чуттєво-емоційному рівні цілісності середовища, гармонійного єднання ландшафтних й архітектурних компонентів. В монографії використані матеріали студентських практик, проведених під керівництвом викладачів кафедри архітектурного моніторингу міського середовища ХНУМГ ім. О. М. Бекетова.

Видання адресоване архітекторам, вченим, реставраторам, громадським діячам, студентам вищих навчальних закладів.

**УДК 72.01:111.852**  
**ББК 85.11+87.815**

ISBN 978-966-695-329-5

© С. О. Шубович, Н. С. Вінтаєва, Г. Л. Коптєва,  
О. С. Соловійова, В. В. Сисоєва, 2014  
© ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2014

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	4
<b>1. МАЛЮНОК ЯК ЗАСІБ ПІЗНАННЯ НАВКОЛИШНЬОГО СВІТУ</b> .....	5
1.1. Зображення міського середовища .....	13
1.2. Світлотіньові відношення в плернерному малюнку .....	23
<b>2. СТУДЕНТСЬКІ НАВЧАЛЬНІ ПРАКТИКИ ЯК ІНТЕНСИФІКАЦІЯ ГРАФІЧНОГО ДОСВІДУ</b> .....	30
2.1. Завдання навчальної архітектурної практики і її роль у творчому процесі архітектурного проектування .....	30
2.2. Програми навчальних практик:.....	33
2.2.1. Ознайомча (ландшафтно-натурна) навчальна практика.....	33
2.2.2. Ландшафтно-композиційна практика.....	49
2.2.3. Науково-дослідна практика .....	61
2.2.4. Малювальна практика .....	68
<b>3. МІСТА УКРАЇНИ У ПОЛІ ЗОРУ СТУДЕНТІВ - АРХІТЕКТОРІВ</b> .....	80
3.1. Міські панорами – специфічні візуальні картини .....	80
3.2. Архітектурно-художня виразність міських панорам Харкова та Києва ....	86
3.3. Архітектурне середовище з пташиного польоту .....	93
3.4. Міське середовище як послідовність візуальних картин.....	100
3.5. «Пороговість» у сприйнятті міського довкілля .....	126
3.6. «Особливі» точки зору в сприйнятті міста .....	145
3.7. «Загадкові» простори міста .....	168
3.8. Художній образ у зображеннях міста .....	188
<b>4. ОБРАЗИ АРХІТЕКТУРНО–ПАРКОВИХ АНСАМБЛІВ</b> .....	211
4.1. Парк Софіївка .....	211
4.2. Палацово-парковий ансамбль у селищі Шарівка.....	229
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	235

## ВСТУП

Завдання, яке поставили собі автори цієї роботи – викладачі кафедри архітектурного моніторингу Харківського національного університету міського господарства ім. О. М. Бекетова, полягає в тому, щоб зібрати і показати малюнки міського довкілля студентів архітектурного напрямку. Того довкілля, де проходить безпосереднє життя й навчання майбутнього зодчого, або з яким студент знайомиться під час навчальних практик. Будь-який моніторинг, перш за все, пов'язаний зі спостереженням. Спостереження у архітектора пов'язане безпосередньо з малюнком. Саме малюнок передає те, що архітектор побачив і, що найважливіше, пережив. Бо переживання – це шлях до художнього сприйняття, тобто до сприйняття архітектурного.

Кафедра вважає за головне вчити студентів малювати; малювати місто і людину в місті, тому незважаючи на скорочення суто малювальних предметів, малюнок присутній у більшості професійних дисциплін. Це і замальовки до архітектурних проектів, і малюнки до завдань з теоретичних курсів, і проектно-графічні композиції. Студент малює безупинно. У цих малюнках він шукає специфіку міського фрагменту, його характер, його усталеність і мінливість, його «геній місця».

Найбільш насичені малюванням навчальні практики. Програми практик побудовані таким чином, що всі практики, від обмірної до наукової, починаються саме з малюнків. Через малюнок студент вивчає архітектуру в натурі. Через малюнок йде висловлення свого переживання й побудова розуміння прихованої сутності архітектурного ансамблю – співвідношення його діючих сил, образів, вищого сенсу.

Малюнок – це можливість висловити свою закоханість у архітектуру, у природне середовище, у людину, для якої ця архітектура створена. Звісно, у студента є фотоапарат, звісно, він їм активно користується. Але доки є Малюнок, доти є Архітектура, доти архітектор спроможний бачити довкілля і створювати його штучний світ для Людини.

### **Місця проведення навчальних практик й керівники:**

КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКИЙ – доц., канд. мист. О. С. Соловйова, ст. викл. С. Г. Виноградська.

КИЇВ – проф., д-р архіт. С. О. Шубович, доц., канд. мист. О. С. Соловйова;

ОДЕСА – ст. викл. С. Г. Виноградська;

ЛЬВІВ, ЖОВКВА – доц., канд. архіт. Г. Л. Коптева, ст. викл. Є. А. Маковкін, ас. Г. В. Гамалей.

ЧЕРНІГІВ – проф., д-р архіт. С. О. Шубович, доц., канд. мист. О. С. Соловйова.

ХАРКІВ – доц. І. О. Бабенко, доц. Н. С. Вінтаєва, доц. О. В. Вдовицька, ст. викл. Л. В. Дрьомова, ст. викл. Л. П. Панова, ст. викл. Л. С. Мартишова, ст. викл. Є. А. Маковкін.

## 1. МАЛЮНОК ЯК ЗАСІБ ПІЗНАННЯ НАВКОЛИШНЬОГО СВІТУ

Образотворче мистецтво існувало на самих ранніх сходинках людського розвитку. Свій творчий потенціал людина прагнула реалізувати в результаті творчої праці. Первісний мисливець підручними засобами зображував бізонів і мамонтів на стінах своєї печери, світлотінню моделював характер форми й руху тварин. Кам'яні статуї ідолів, дольмени, наскальні зображення – це приклад того, що образотворчість із самої колиски Людства несе в собі пізнання дійсності. Можна сказати, що істина творчості є істина пізнання.

Людина пізнає себе й навколишній світ у процесі творчої праці, у тому числі образотворчого мистецтва. Мистецтво не повторює й не копіює дійсність, а пізнає її зсередини за допомогою почуттєвого сприйняття людини. Мистецтво впливає на всі сторони свідомості людини. Воно хвилює, робить співучасником подій, змушує сміятися й плакати, виховує почуття, вселяє ідеали. Це забезпечує йому особливе місце в житті суспільства.

Малюнок – найпростіший й водночас найвишуканіший вид мистецтва, який завжди супроводжує художника. Він дозволяє простежити, як виникли задуми автора, на чому зупинялася його увага в різні моменти творчості.



*Будинок по вул. Ольмінського, м. Харків. Рис. студ. К. Суценко*



Папір й олівець – це все, що потрібно для зображення. Здавалося б, просто лінія й штрих можуть передати суть предмета чи явища, мати силу емоційного впливу.

Зображення в малюнку створюється одноколірними матеріалами, такими як олівець, вугілля, сангіна, туш. Художник обмеженими засобами чорно-білої тональності за допомогою лінії й тону пізнає навколишній світ – джерело натхнення. Він зображує не тільки форму природи, але й своє емоційне враження, художньо-образне осмислення природи. Запам'ятати більш-менш правдиво те, що бачиш перед собою, ще далеко не все.

*Рис. студ. Н. Шоміної*



*Вулиця Дарвіна, м. Харків. Рис. студ. А. Дубенцової*



*Домініканський собор, м. Львів. Рис. студ. В. Чалого*

Потрібно вкласти в зображення, насамперед, думку й зробити це так, щоб глядач перейнявся тими ж емоціями й переживаннями, що й сам автор зображення, будь те зображення графічним або живописним. Зуміти це зробити може далеко не кожен, шлях мистецтва важкий, необхідно дуже багато вчитися, щоб домогтися бажаного результату.

Ще майстри епохи Відродження в пошуках шляхів точної передачі природи звернулися до малюнка як до методу вивчення якостей природи. І це зрозуміло – малюнок щонайкраще містить у собі можливість швидкого вивчення навколишньої дійсності, форми предметів, фігури людини, тварин, тощо. Графічними засобами малюнка на двовимірній площині аркуша можна створити умовне зображення тривимірної форми в певному просторі, визначити конструкцію й характерні риси цієї форми, її пластику, рух, фактуру, висвітлення. Дослідницький характер малюнка обумовлює величезне значення, що надається йому в процесі навчання образотворчому мистецтву.

Невипадково малюнок є провідною дисципліною в процесі навчання як художників, так й архітекторів. Вивчення історії архітектури, добутків видатних архітекторів минулого й сьогодення незаперечно доводять нерозривність органічних зв'язків архітектури й образотворчого мистецтва. У добутках кожного з видатних архітекторів закладені докази спорідненості архітектури й образотворчого мистецтва, насамперед малюнка. Не дивно, що серед великих художників ми зустрічаємо яскравих архітекторів, класичний приклад тому, Мікеланджело Буонаротті, а серед багатьох відомих архітекторів – яскравих, оригінальних художників. Прикладів такого своєрідного тандема можна навести безліч. Це й творчість В. В. Растреллі (1700 – 1771), В. І. Баженова (1737 – 1799), знаменитого харків'янина О. М. Бекетова (1862-1941) і багатьох інших.

Викладання малюнка в архітектурних навчальних закладах – один із найважливіших орієнтирів майбутньої діяльності архітектора. Особливо це важливо в еру комп'ютеризації, коли машина взяла на себе, здавалося б, найважливішу функцію автора – зображення його творчих пошуків. «Не вірте архітекторові, що не вмє малювати» – застерігав глава французьких енциклопедистів XVIII сторіччя Дені Дідро.

Загальна мета архітектора – формування архітектури в реальному середовищі – виділяє процес пізнання реального середовища.



*Фрагмент центру Харкова. Рис. студ. В. Майстренко*





*Фрагмент природного середовища. Рис. студ. Г. Гамалєя*

Вивчення середовища передбачає використання «малюнка» як фундаментальної, базової дисципліни. Малюнок – це чи не найскладніша сфера інтелектуальної діяльності людини, оскільки пропонує глибоку аналітико-синтезуючу роботу. Саме тому малюнок в архітектурній школі спрямований на розвиток об'ємно-просторового мислення студента, пов'язаного з умінням бачити існуючу й створювану «натуру».

Потенційні здатності, талант студента розвиваються й шліфуються в дидактично обґрунтованому навчальному процесі, що безупинно ускладнюється.

У підготовці архітектора малюнок розвиває:

- а) естетичний смак, який підвищує загальнокультурний рівень студентів;
- б) просторове мислення, вміння орієнтуватися в реальному середовищі й фіксувати своє відношення до нього – те, без чого архітектор не може творити;
- в) два перших аспекти художньої підготовки привчають студентів виражати свої думки у візуальному вигляді – малюнку.

Відомий архітектор Ле Корбюзьє писав, що реально можна оцінити й полюбити лише тоді, коли, побачивши зовні красиве, ми в результаті розгляду, вивчення, досліджувань проникаємо в саме серце «речі», а «малювати» – це означає спостерігати, відкривати, «створювати».

З початкового етапу навчання студент занурюється в реальне середовище, щоб усвідомити його як першооснову архітектури, як ґрунт своїх творчих шукань. Йому необхідно не просто вивчити природу, а образно відчутти її як джерело натхнення, зрозуміти, що це середовище невідривне від людини, яка діє в ньому, тому позиція людини, її образне бачення, її масштаб є обов'язковою частиною архітектурного творіння. Студент підходить до вивчення фігури людини як частини невичерпного багатства природи, як відповідності окремих частин добре організованого цілого.

Людина як жива, нескінченно різноманітна й досконала форма пізнається у всіх її проявах, саме в порівнянні з людиною (по відношенні до неї) легше встановити, що мале, а що велике, легке або важке. Для людини споруджуються житлові й суспільні будинки, великі міські ансамблі, міста й системи населених місць.



*Фрагмент Ботанічного саду у Харкові. Рис. студ. О. Крищенко*



*Фрагмент природного середовища. Рис. студ. В. Дідок*

Численні пленерні замальовки мають на меті:

- можливість духовного пізнання навколишньої дійсності через соціально-філософське осмислення середовища;
- набуття професійного підходу до роботи з різноманітними формами навколишнього світу;
- з'ясування методів і можливостей малюнка в процесі вивчення природи.

Відомий архітектор В. О. Веснін зазначав, що уважне вивчення природи розвиває почуття краси, почуття смаку. На живій природі досягаються закони пропорцій, поняття цілісності, органічності композиції й низка інших закономірностей, пізнання яких нерозривно пов'язане з дозріванням людини-художника. Чим глибше людина, що малює, знайомиться з природою, пізнає закони її краси й гармонії, тим досконаліше будуть образи, створені в малюнку.

Працюючи на пленері, зображуючи природу в малюнках і ескізах, студент має можливість відчутти й проаналізувати гармонію, закладену в природі. «Искусство смертних

следует природе, как божеству, за шагом шаг» – сформулював Данте завдання мистецтва як вираження гармонії.

У природному середовищі студентам надана змога відчутти зміну вражень: від глибоких тіней чагарників до раптово яскравого світла галявини, що народжують ті хвилюючі відчуття, які Геракліт назвав «катарсисом», а Аристотель висунув у своїй філософії як головний критерій мистецтва.

Складність зображення живої природи стимулює студентів до оволодіння головними принципами малюнка. З першого заняття студенти орієнтуються на послідовне ведення малюнка, поетапне вирішення завдань:

1. Розміщення зображення природи на папері, враховуючи його розміри відносно аркуша з урахуванням лінії обрію, руху та ритму, а також кількості незаповненого простору паперу.

2. Визначення пропорцій та характер руху природи, що зображується одночасно з конструктивно-пластичною її побудовою.

3. Передача об'єму і просторових відношень за допомогою ліній, лінійної та повітряної перспективи, світлотіньових відношень (полюск, світло, півтінь, тінь особиста, рефлекс, тінь падаюча).

4. Під час виконання навчального малюнка студентами поступово освоюється ведення роботи за принципом: від загального до часткового й від часткового до загального з подальшим об'єднанням одного й іншого з метою передачі живої конкретної форми, яка наповнена внутрішнім змістом та виразністю.



*Вигляд Покровського собору в Харкові. Рис. студ. А. Колісник*

### 1.1. ЗОБРАЖЕННЯ МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА



*Фрагмент центру Харкова. Рис. А. Дубенцової*

В архітектурному навчанні велике значення приділяється умінню зображувати архітектуру. Для того щоб навчитися малювати і розуміти архітектуру, необхідно удосконалювати професійну майстерність, розвивати об'ємно-просторове мислення, вивчати закони архітектури та її історію.

Протягом усього навчання студенти стикаються з вивченням міського середовища. Дослідження навчальних практик студенти виражають засобами малюнка.

Об'єктами найбільш цікавими і корисними для вивчення можуть бути пам'ятники класичної архітектури, споруди палацового типу, садово-паркові архітектурні ансамблі, житлові й суспільні споруди.

Натурні малюнки є основою для майбутніх архітектурних проєктів. Студенти свої знання й уміння, отримані в навчальній майстерні застосовують на пленері, зображуючи міське середовище. Студенти звикають фіксувати свої думки і висновки досліджень засобами графіки. Під час просторово-часового дослідження міського середовища студенти стикаються з проблемою зображення досить великого простору.

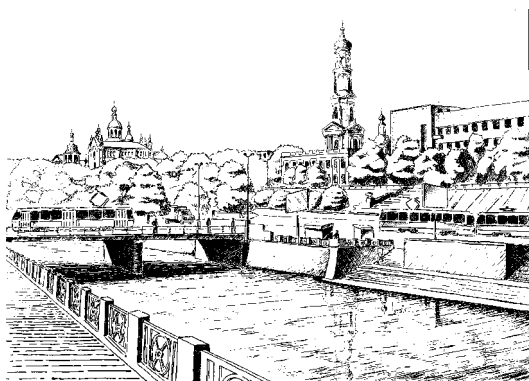
На перше місце під час зображення міського пейзажу, як і будь-якого іншого ландшафту, виходить уміння бачити композиційно, уміння студента знайти правильну точку зору на конкретний мотив, іншими словами – уміння знайти цікавий кадр.

Отже, не можна просто без душі копіювати натуру, необхідно вміти бачити натуру, зрозуміти й образно її відчувати, передати емоційне враження від ефекту катарсису в архітектурі, зрозуміти як він впливає на людину.

Під час малювання архітектурного мотиву студент зв'язаний з реальним простором: один поворот голови зовсім змінює частину натури, що відкривається перед ним, змушує бачити іншу її частину, переживати іншу емоцію.

Починати малюнок необхідно з композиційного ескізу. У композиційному ескізі студент як би відповідає собі на питання, чому він вибрав саме цей кадр. Під час виконання композиційного пошуку студент насамперед знаходить рішення передачі емоційного враження від натури, а це вимагає жвавості розуму й уяви. В ескізі-пошуку вирішується не тільки композиція, точка зору, але й сам образ архітектурного мотиву, його просторово-світлова мова.

Студенти виконують кадрування у напрямку руху, фіксуючи засобами малюнка зміну просторово-світлових відношень.



*Розкриття на Університецьку гірку, м. Харків. Рис. студ. В. Кулібаби*

Для того щоб знайти вдале композиційне рішення кадру, студенти виконують низку композиційних ескізів-пошуків. Перед ними розкриваються композиційні можливості зображення, що є першим етапом об'єднання «творчості» й «ремесла». В ескізі-пошуку студенти ретельно відточують композицію аркуша.



Вони переконуються, що формат аркуша, формат картини – це невід’ємна частина зображення, і вона не може бути однаковою за різних завдань. Так, широко розкритий простір потребує горизонтальної картинної площини, а зображення простору, що динамічно розвивається, тяжіє до вертикального формату аркуша. Формат аркуша як важливий елемент виразності композиції, що закладений у просторі ландшафту, повинен входити в задум майбутнього малюнка. У студента має виникати відчуття, що він буде малюнок, а не байдуже копіює те, що бачить.

*Гольберівська церква у Харкові. Рис. студ. Є. Лук’яненко*



*Харків. Рис. студ. Є. Никонова*



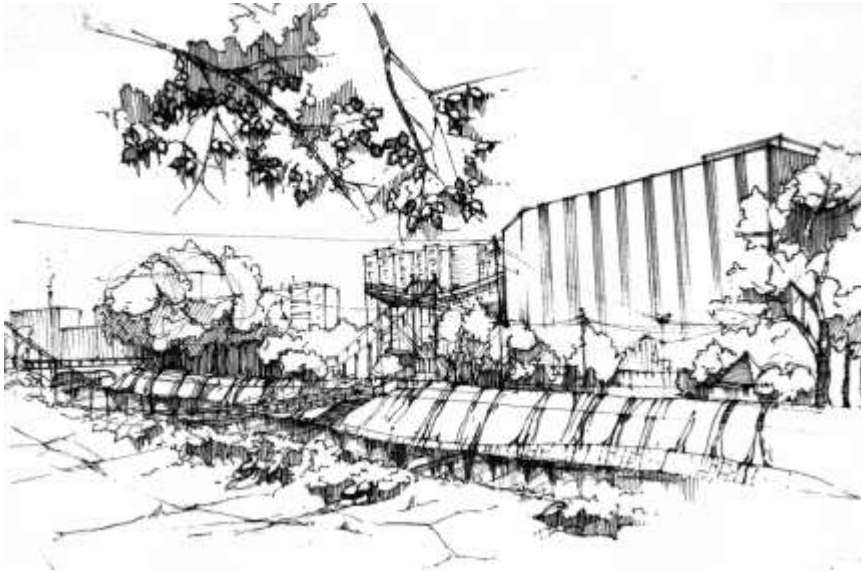
*Розкриття на історичний центр Харкова. Рис. студ. В. Сисоєвої*

Ескіз-пошук є необхідною частиною акт-пошуку розвиває творчі здібності студентів. Ескіз-аналіз природи, пошук неповторності й краси середовища; ескіз – це щось на зразок тезисів роботи: своєрідна «шпаргалка» для подальших дій.

В ескізі студенти намічають головні моменти, закріплюють тверді пункти для себе. В ескізі можна, наприклад, чітко вирішити організацію світлотіні – виявити найтемніші й найсвітліші простори, визначити їх окреслення, знайти проміжні за світлосилою зони. Саме завдяки спрощенню зображення в ескізі можна точно зрозуміти та виявити на аркуші характер, закономірність, особливий ритм, розподіл силуетів, вигинів, сплетінь, що закладені в ландшафті; ліричність їх системи, яка інакше може уникнути уваги, загубитися в гонитві за точністю деталей та схожістю з природою. (Усе сказане стосується й кольорового рішення, і аналізу об'ємно-просторових та конструктивних закономірностей природи, і до матеріального характеру предметів).

Пасивне, механічне копіювання природи створює лише в'яле, нецікаве зображення. Енергія та краса, глибина та цікавість малюнка залежить від уміння цікаво бачити природу, споглядати закладений природний образ, осмислити його, що у свій час Ле Корбюзьє назвав «генієм місця», а М. П. Анциферов – «міфом місця». Чисельні ескізи-пошуки переконують студентів, що максимально відчуте композиційне рішення є важливим фактором вдалого графічного рішення закладених природою ідеї, образу, міфу.





*Фрагмент міського середовища. Рис. студ. А. Сергєєвої*

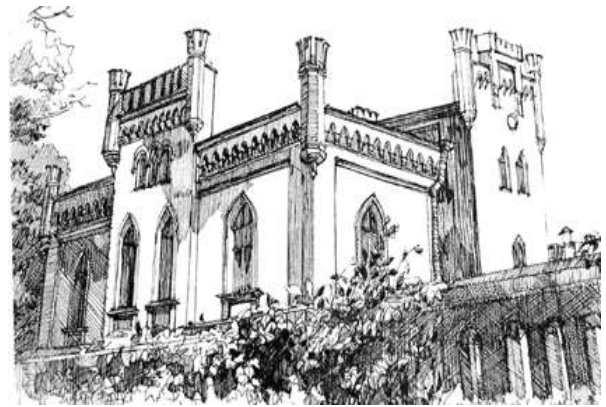
Знайшовши композицію в аркуші, окресливши загальні габарити архітектурного об'єкта, співвідношення землі й неба, намічають лінію обрію – своєрідну лінію відліку для подальших промальовувань, чи мають її на увазі. Лінія обрію дає уявлення й про рельєф землі, і про положення людини в просторі. Із за високого горизонту можна побачити далечінь розкритого ландшафту й передати відчуття глибини.



*Фрагмент міського середовища. Рис. студ. А. Сергєєвої*



*Рис. студ. А. Серенко*



*Палац у Шарівці.  
Рис. студ. В. Дідок*

Саме завдячуючи високій лінії обрїю можна передати стан польоту, панорамного бачення. Низький обрїй робить зображення ландшафту скульптурним та монументальним.

Для того щоб через малюнок зрозуміти архітектурну форму в просторі, правильно її відобразити на аркуші паперу, студент повинен добре оперувати перспективою і методом визначення пропорцій, методами конструктивного малюнка, що фіксують перспективні скорочення, розумінням конструкції архітектурної форми.



*Будинок Алчевського по вул. Дарвіна, м. Харків. Рис. студ. Д. Логвінової*



*Благовіщенський собор у Харкові. Рис. студ. В. Майстренко*

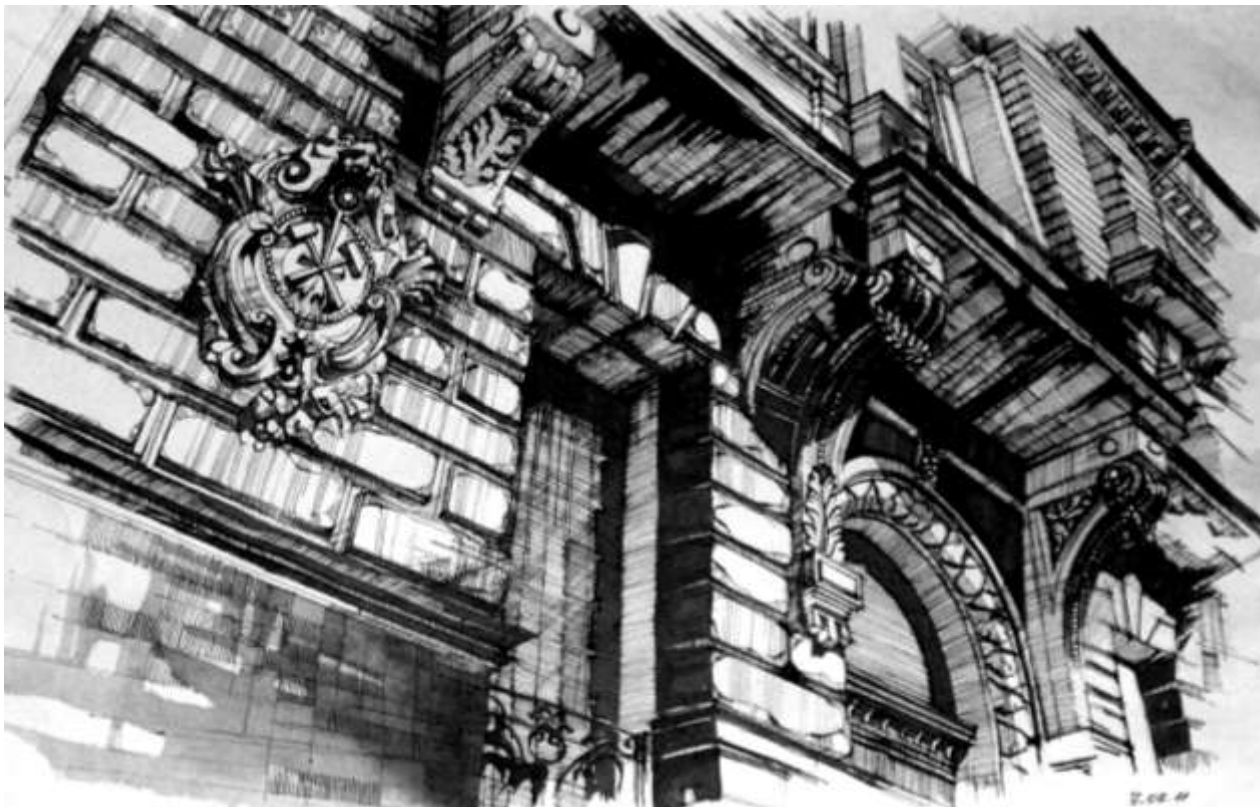
Правильно знайдені пропорції архітектурної споруди визначають її образну індивідуальність і красу.

Працюючи над архітектурним об'єктом, пропорції треба уточнювати неодноразово, як пропорції великої форми, так і деталей. Освоюючи закони перспективної побудови, студенти повинні обов'язково засвоїти правило – зображувати лише предмети, що входять до поля зору того, хто малює. Для того щоб бачити необхідне зображення, студент повинен бути на такій відстані, щоб необхідний «кадр» вмістився повністю в поле «найкращого зору». У межах поля зору людське око бачить не все однаково чітко. Частина поля зору з найбільш чіткою видимістю знаходиться в межах 37 градусів (її й називають полем «найкращого зору»). І якщо ми хочемо далі розгледіти яку-небудь частину, що знаходиться за цим полем зору, треба повертати голову, нахилити або закидати її.

Дуже важливо в ході побудови враховувати правильні відношення розмірів фігури людини та об'єктів оточуючого середовища. Необхідно враховувати ритм розміщення деталей, їх виразність, особливо якщо виконується не весь архітектурний об'єкт, а його фрагмент. Головними засобами моделювання архітектурної форми в просторі на аркуші паперу є лінія, штрих, тон.



*Фрагмент громадської будівлі на площі Конституції, м. Харків. Рис. студ. А. Сергєєвої*



Фрагмент громадської споруди. Рис. студ. А.Сергеевої



Архітектурна деталь. Рис. студ. А. Козловської

Якщо це відношення не порушне, то буде безпомилково виконуватися умова масштабності, розмірності людини та архітектурних об'єктів.

Дуже часто архітектурні споруди оздоблені декоративними елементами: орнаментами з каміння чи гіпсу, скульптурами та іншим декором.

У зображенні такі деталі повинні підкорятися єдиній гармонії, а не роздроблювати форму. Для цього треба невеликі деталі уточнювати тільки після визначення основних відношень.

Оперуючи цими виразними засобами, враховуючи закони повітряної перспективи, можна передати як об'єм у просторі, так і різноманітні матеріали, фактуру каміння, бетону, метала, скла, граніту. Таким чином, вивчаючи навколишній світ засобами малюнка, студент збагачується знанням і навичками, суттєво необхідними для майбутнього зодчого.

## 1.2. Світлотіньові відношення в плерному малюнку

Просторово-світлові переходи ландшафту виражені через протиставлення світла та тіні підводять студента до вирішення світлотіньових відношень у малюнку. Сполучення світлого й темного в образотворчому мистецтві називається світлотінню. Це слово влучно визначає поняття умов освітлення, в яких знаходиться натура, правильне передання відношень один до одного – затемнених та освітлених поверхонь, об'ємів, просторів.



*Стара будівля, м. Харків. Рис. студ. А. Сергеевої*



*Старий будинок, м. Харків.*



*Фрагмент будинку по вул. Дарвіна, м. Харків. Рис. студ. А. Яценко*

Наше око сприймає кожен предмет тільки в умовах світла. Сила освітлення природи залежить:

- 1) від сили джерела світла;
- 2) від відстані між природою та джерелом світла;
- 3) від положення природи по відношенню до джерела світла.

Джерела світла бувають двох родів: світло природне – денне, сонячне й світло штучне – від ліхтарів, ламп, свічок та ін.

Сонце знаходиться від землі на дуже великій відстані й маса землі зовсім мала порівняно з масою сонця, тому сонячні промені падають на землю майже паралельно. Усі земні предмети сонце освітлює однаково й сила їх освітлення залежить тільки від положення сонця на небі в цю мить і положення предмета, що освітлюється, відносно сонячних променів. Завдяки освітленню людина споглядає форму, може її осмислити, оцінити. Світло здавна виступає найважливішим фактором краси. Візантійський філософ, богослов, церковний діяч Григорій Палама говорив, що світло – «першообразна й незмінна врода».

Постійним супутником усякого світла є тінь. Завдяки цьому ми можемо бачити рельєф форми. Можна спостерігати, коли світло надто сильне й рівномірно освітлює предмет

з усіх боків, тоді рельєф буде нечіткий, уявлення про об'ємність зникає й предмет буде здаватися безформним та пласким. Світло й тінь, що розташовані за формою, допомагають побачити й передати об'єм.

Тіні бувають двох типів. Тінь на тих частинах предмета, які не отримують прямих променів світла, називається «особистою»; тінь, що її відкидає предмет на поверхні, – «падаючою». Чим гостріший кут між поверхнею та сонячними променями, тим довша падаюча тінь.

Опівдні, коли сонце в зеніті і його промені падають на землю майже перпендикулярно, тіні стають короткими. Увечері, коли сонце заходить, всі предмети відкидають довгі тіні, створюючи фантастичність вечірнього стану.

Падаючі тіні звичайно бувають темніші, ніж особисті, бо особисті тіні підсвітлені рефlekсами, а падаючі тіні цих рефlekсів отримують менше. (Відбите освітлення поверхонь предмета називається рефlekсом). Світлотіньові відношення допомагають виліпити форму, передати простір за допомогою зміни контрасту світла й тіні в міру віддалення в глибину.

Відносно середнього й дальнього планів світлотінь першого плану найбільш чітка, вона детально характеризує форму.



*Будинок по вул. Пушкінській, м. Харків. Рис. студ. А. Дроздової*

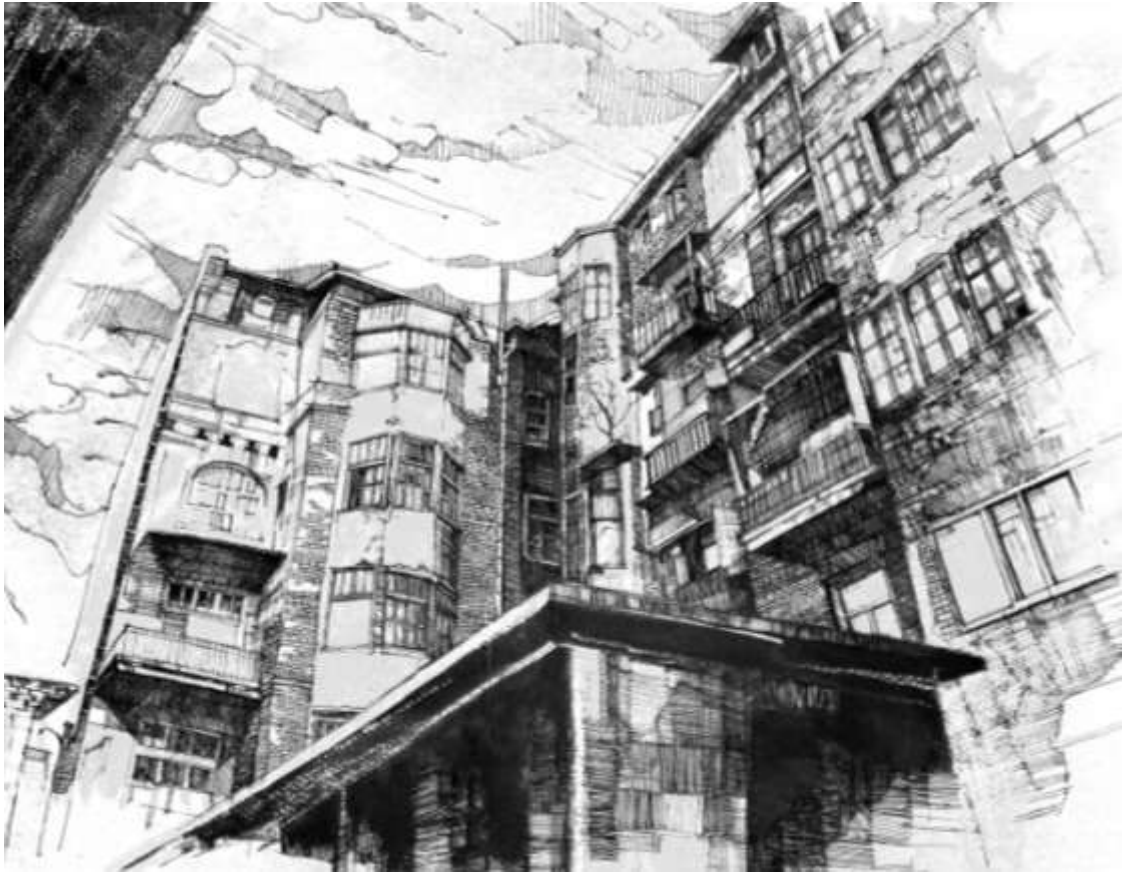




*Юридична академія у Харкові. Рис. студ. Д. Логвінової*



*Вул. Пушкінська. Харків. Рис. студ. К. Суценко*

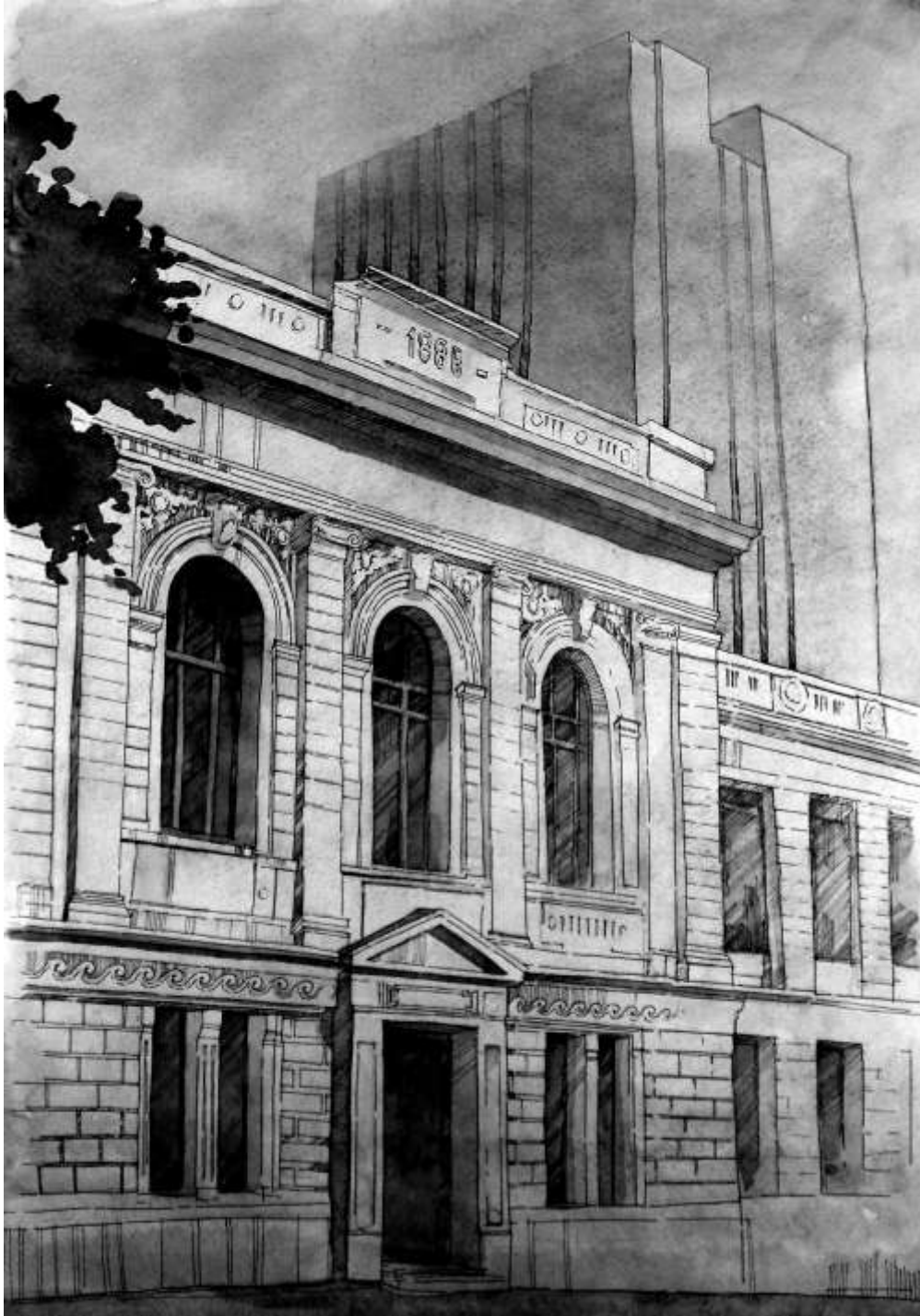


*Фрагмент будинку в ракурсі, м. Харків. Рис. студ. А. Сергєєвої*

Працюючи на пленері, можна переконатись, що сонце (джерело світла) відносно швидко змінює своє положення. Для того щоб не було плутанини, кожному студенту треба відразу для себе вирішити, де буде знаходитись джерело світла, і намітити напрямок падаючих тіней, дотримуватися цього рішення до кінця роботи над малюнком. Світлотіньова пульсація простору, фізичні передумови катарсису, закладеного в природі, створюють певний настрій, допомагають зрозуміти й передати образ ландшафту.

Уся різноманітність світлотіньових градацій у малюнку передається тоном. Працюючи тоном, важливо визначити тональні відношення, наприклад, неба до води, води до зелені газонів у світлі та в тіні, зелені до архітектури, до землі тощо, підкоривши все одному стану джерела світла.

Що значить витримати малюнок у тоні? Це значить, що кожна поверхня в зображенні має бути світліша або темніша від інших поверхонь, у декілька разів ця ж поверхня світліша або темніша від таких же поверхонь у природі. Працюючи над тоном малюнка, перш за все, необхідно встановити, яка частина простору освітлена більше за інші і яка найтемніша, тобто встановити (визначити) межі діапазону світлотіні в малюнку.



*Харків, бібліотека ім. Короленка*

Найсвітліше, що є в розпорядженні того хто малює, – це білий папір, на якому виконується малюнок; найтемнішим буде тон олівця, що використовується в повну силу. Коли знайдені найсвітліші й найтемніші місця простору й визначена сила їх тону, студент стає володарем двох крайніх точок світлотіні, які стануть йому орієнтирами в подальшій роботі над малюнком. Безсистемні пошуки світлотіні можуть привести студента до того, що

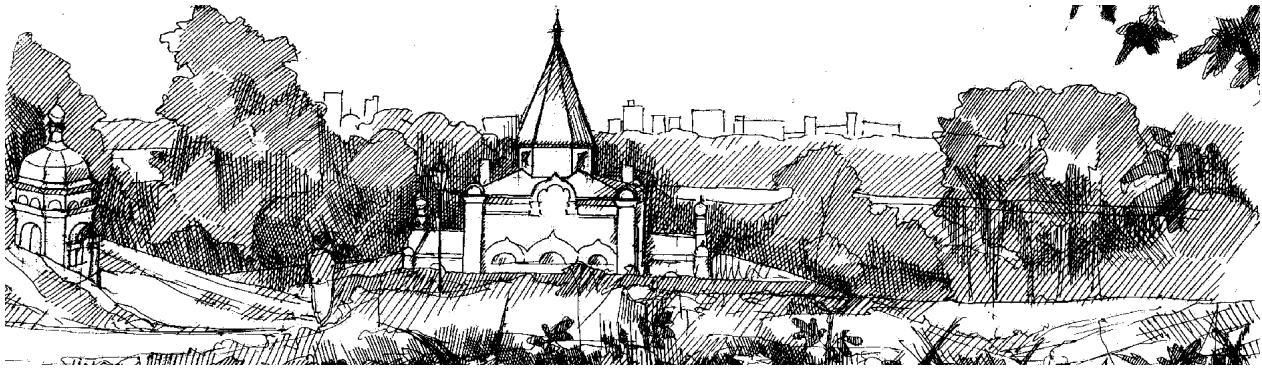
сила тону олівця виявиться недостатньою для передачі в малюнку найтемнішого місця ландшафту. Як піаніст, обмежений клавіатурою свого інструмента, так і художник обмежений можливостями, що закладені в тому матеріалі.

Для того щоб передати в малюнку простір та об'єм, мало визначити найсвітліші й найтемніші місця. Потрібно ще правильно передати тональність усіх проміжних поверхонь. І в межах від найсвітлішого до найтемнішого можна зробити багато помилок. Уникнути їх можна тільки у тому випадку, якщо під час роботи постійно уважно порівнювати силу тональності однієї поверхні з другою, цієї – із третьою тощо. І так до тих пір, поки в малюнку не виникне правильний ланцюг тональностей, від найсвітлішого до найтемнішого.

Коли весь малюнок буде допрацьований, передані всі тональні відношення, які бачить око, треба ще раз уважно порівняти його з натурою і підпорядкувати другорядне головному. Таким чином, малюнок як засіб моніторингу навколишнього світу має на меті збагнення гармонії в природі й у поширенні її закономірностей на архітектурний творчий процес.



*Будинок по вул. Дарвіна, м. Харків. Рис. студ. А. Дубенцової*



## **2. СТУДЕНТСЬКІ НАВЧАЛЬНІ ПРАКТИКИ ЯК ІНТЕНСИФІКАЦІЯ ГРАФІЧНОГО ДОСВІДУ**

«Око, зване вікном душі, це головний шлях,  
яким загальне відчуття може в найбільшому  
багатстві і пишності розглядати  
нескінченні творіння природи»

Леонардо да Вінчі

### **2.1. ЗАВДАННЯ НАВЧАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРНОЇ ПРАКТИКИ ТА ЇЇ РОЛЬ У ТВОРЧОМУ ПРОЦЕСІ АРХІТЕКТУРНОГО ПРОЕКТУВАННЯ<sup>1</sup>**

У цій роботі розкрита авторська концепція вивчення архітектурного середовища міста. Першочерговість навколишнього середовища для архітектурного проектування – природного чи штучного – обумовила концепцію навчальних практик як таких, що дають студенту змогу безпосереднього професійного спілкування з архітектурним середовищем. Малюнок у такому спілкуванні стає головним комунікаційним принципом. Дослідження архітектурного середовища міста, як правило, починається з чуттєво-образного осмислення ландшафту (природного, антропогенного, архітектурного) як основи для архітектурно-пластичної конкретики.

Завдання практики: активізування чуттєвого сприйняття світу і раціонального мислення; поштовх образному і логічному мисленню, унаслідок якого з'являється художньо-образне і композиційно-конструктивне рішення архітектурного об'єкта. Робота на

---

<sup>1</sup> Подана концепція архітектурних навчальних практик належить д-р архіт. В. Л. Антонову.

пленері дозволяє зануритися в чуттєвий світ природи, відчувати особливості конкретного просторового середовища як частки універсуму.

*Методична послідовність* вивчення архітектурно-просторового довкілля включає такі етапи:

1. Дослідження ландшафтно-архітектурного середовища в натурі:

а) загальне ознайомлення із середовищем і спонтанні малюнки з окремих позицій;

б) систематизоване дослідження; цілеспрямовані замальовки із всебічним охопленням об'єкта;

в) виявлення композиційної домінанти і структурних осей; пам'ятне узагальнення натурних замальовок в ескізі перспективи «з пташиного польоту»;

г) порівняльний аналіз кількох ландшафтних регіонів і співставлення їхнього впливу на архітектурні структури;

д) обмірювання і складання кроків (для 1 курсу) архітектурних споруд або ділянок парку.

2. Камеральне завершення дослідження, художньо-образне осмислення вивченого довкілля:

а) креслення (плани, перерізи тощо) ландшафтно-архітектурного комплексу;

б) креслення перспективи «з пташиного польоту»;

в) оформлення натурних малюнків;

г) вивчення міфологічних, фольклорних мотивів і традицій певного регіону.

3. Виконання реферату і схем, що узагальнюють дослідження.

*Мета літніх навчальних практик:* навчитися сприймати навколишнє середовище (ландшафтне, архітектурно-історичне) як певну цінність, що потребує дуже обережного архітектурного втручання.

Завдання дослідження середовища:

– виявити взаємозв'язки досліджуваного ансамблю і зовнішньої домінанти (природної чи архітектурної);

– відчувати й осмислити ефект катарсису як емоційну розрядку через пережите напруження (вихід із вузькості й тіні до світла: галявини, озера, куполів собору чи спрямованої до неба вертикалі);

– передати в натурних малюнках зміну вражень від видових картин, специфічну для певного місця; відчувати залежність емоційної реакції від характеру цих змін;

– відчути емоційний характер «злету» під час огляду панорам із вершини пагорба чи почуття ваги під час перебування біля його підніжжя;

– навчитися визначати розміри просторів і оточуючої їх забудови, дерев, оцінювати відстань до об'єкта спостереження, орієнтуючись на масштаб людини;

– навчитися переводити свої враження, що виникли під час малювання з рівня землі, в узагальнену просторову структуру, зображувану «із пташиного польоту»; для цього – навчитися виявляти в природі пануючі просторові осі, що утворюють сполучний каркас між домінантами (архітектурними, ландшафтними);

– навчитися порівняльному аналізу ландшафтів, у яких формувалися різні ансамблі; знайти зв'язок ансамблів із характером ландшафту і виявити головні закономірності цих структурних зв'язків;

– навчитися виявляти просторову структуру через вичленовування просторів – з їхнім приведенням до масштабу людини і, навпаки, з наростанням масштабів – під час виходу на зовнішні простори;

– навчитися знаходити зв'язок між міфологічними уявленнями, філософськими концепціями та їхнім архітектурним вираженням.

Таке фундаментальне вивчення формоутворювальних факторів архітектурної композиції має бути пройдено студентом тільки в природі і не може бути замінено лекційним аудиторним курсом.

Ці головні положення, мета та завдання є загальними для усіх видів навчальних практик, що уточнюються відповідно до специфіки кожного навчального курсу.

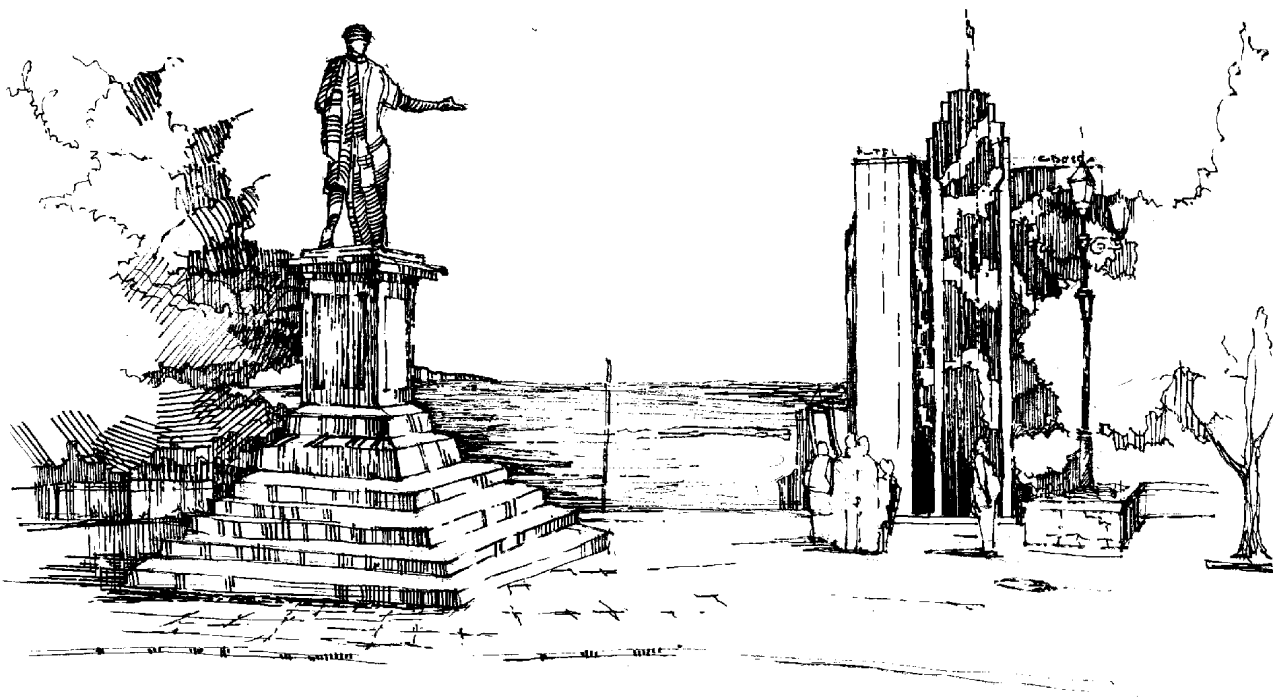
У монографії подані програми практик і навчальні малюнки студентів кафедри архітектурного моніторингу міського середовища ХНУМГ ім. О.М. Бекетова у періоді літніх навчальних практик різних років. Містобудівельна спеціальність студентів-архітекторів позначилась на виборі сюжетів із графічного відтворення міського середовища, екстер'єрів будівель, особливостей міського ландшафту. Вивчення міста як специфічного середовища, створеного людиною для життя і діяльності, орієнтує студента на розгляд і зображення міста в цілому – його зовнішніх панорам, міста у його чисельних внутрішніх фрагментах – вулицях, площах, скверах; міста як безлічі архітектурних деталей – від гілки дерева до старовинного каменя в мурі. Важливим також є дух історії, що пронизує змальовані міста і відсилає глядача і виконавця малюнка до першоджерел, виховує майбутнього фахівця свідомим громадянином і патріотом.

## **2.2. ПРОГРАМИ НАВЧАЛЬНИХ ПРАКТИК**

### **2.2.1. Ознайомча (ландшафтно-натурна) навчальна практика (1 курс)**

#### **Загальні положення**

Завдання ознайомчої практики – навчити студента бачити архітектурне середовище як похідну від специфіки ландшафту. Студент має навчитись оцінювати середовище як цілісність архітектури і ландшафту; бачити ландшафт як основу для архітектурних ідей. Чудовим прикладом цієї єдності стають унікальні в ландшафтному відношенні українські міста: Львів, Кам'янець-Подільський, Чернігів, Одеса тощо.



*Одеса. Панорама моря від Приморського бульвару. Рис. студ. О. Іванова*

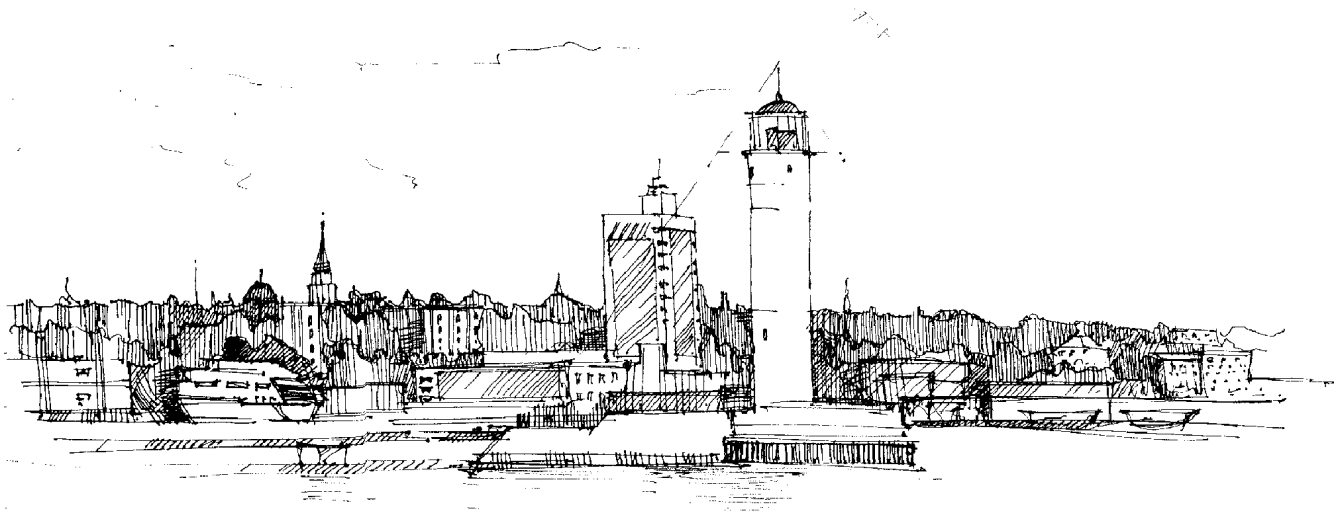
Яскравим взірцем дії ландшафту у міській структурі є архітектурно-просторове середовище крайок ландшафту, що дозволяє зіштовхнути внутрішню порожнину міста із зовнішнім заміським середовищем. Максимальної виразності такий стик досягає в приморському місті (наприклад, Одесі), де камерна упорядкованість міських просторів протиставляється безмежності морської стихії. Уже сама стрімкість морського узбережжя є прикладом напруженого зіткнення двох просторів – антиподів. Берегове пасмо, посилене міською структурою є вагомим бар'єром, що розділяє хиткий, сяючий, безмежний світ моря й надійну камерність розчленованих міських осередків.



Одеський ландшафт став основою для історичного центру міста, надавши його структурі оригінальності. Розвинення в бік моря підсилює вплив ландшафтних особливостей на архітектурний образ міста. Зараз місто розвивається вздовж морського узбережжя. Це складає головну образно-композиційну рису Одеси як міста на межі двох стихій – безмежності степу і безмежності моря.

Для вивчення архітектурно-містобудівної ролі ландшафту в побудові образної структури міста цікаво дослідити історичне середовище Одеси.

Крайка одеських плато дає низку цікавих прикладів. Так, наприклад, можна зіставити два фрагменти історичної структури міста: галерею Воронцовського палацу й фрагмент аркади колишньої карантинної фортеці. В одному випадку структура створювалася як свідомо декоративна, в іншому – як утилітарна, що стала декоративною класичною «руїною» із часом. Структури мають близькі якості – це огороження з певною часткою перфорованості, що дозволяє простору проникати крізь них. Міське середовище й морська далечинь як головні просторові опозиції майже однаково зіштовхуються на цих структурах. В обох випадках і галерею, і аркаду супроводжують відкриті простори схилу й моря, де зіткнення стихій найбільш відверті. Крайка фіксує рубіж упорядкованого світу й уводить його до дикої стихії «несвіту».



*Панорама Одеси з моря. Рис. студ. М. Зиновкіної*

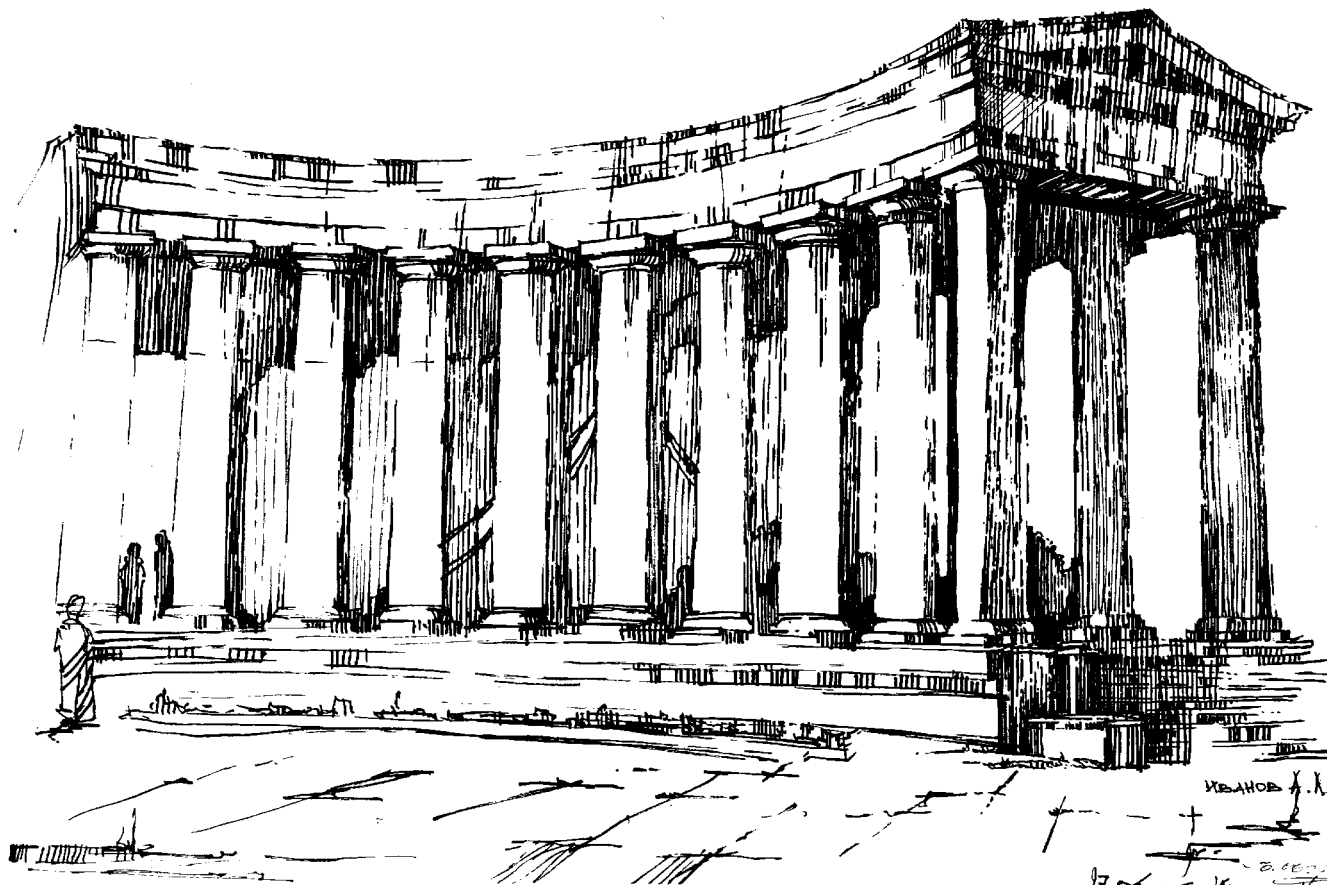


*Одеса. Вихід внутрішнього середовища назовні.  
Скатерининська вулиця і напівциркулярна площа. Пам'ятник Дюку Ришельє.  
Рис. студ. В. Кулінича, О. Іванова*

Однак саме в місті поєднання просторів впорядкованість внутрішньої структури ставиться під сумнів уже самою безпосередньою близькістю до зовнішнього середовища. Формується буферна зона, іноді досить велика, семантично скоріше більш близька зовнішньому, ніж внутрішньому світу. «Межа» у силу її розмитості губить жорстку окресленість.

Наявність в цьому місці поділяючого елемента надає місцю напруженість, підкреслюючи амбівалентність просторів-антиподів.

Колонида Воронцовського ансамблю в такому випадку виступає подвійно. З одного боку, це фрагмент ансамблю й самого міста, винесений майже «за край»; це знак «сакральної середини», установлений на периферії. З іншого боку – це структура, що фіксує границю світу. Архітектурна метафора класичної колони, що прийшла з античності – усталеність світу, небо якого надійно спочиває, за Гомером, на гігантських стовпах. Його мідна вага відбилася в енергійному доричному ентазисі й ехіні капітелі. Колонида грецького периптеру – це границя між портиком і зовнішнім миром, де портик – сакральний простір, що «вивертає» простір наосу храму, а зовнішній світ – це повсякденний світ міста.



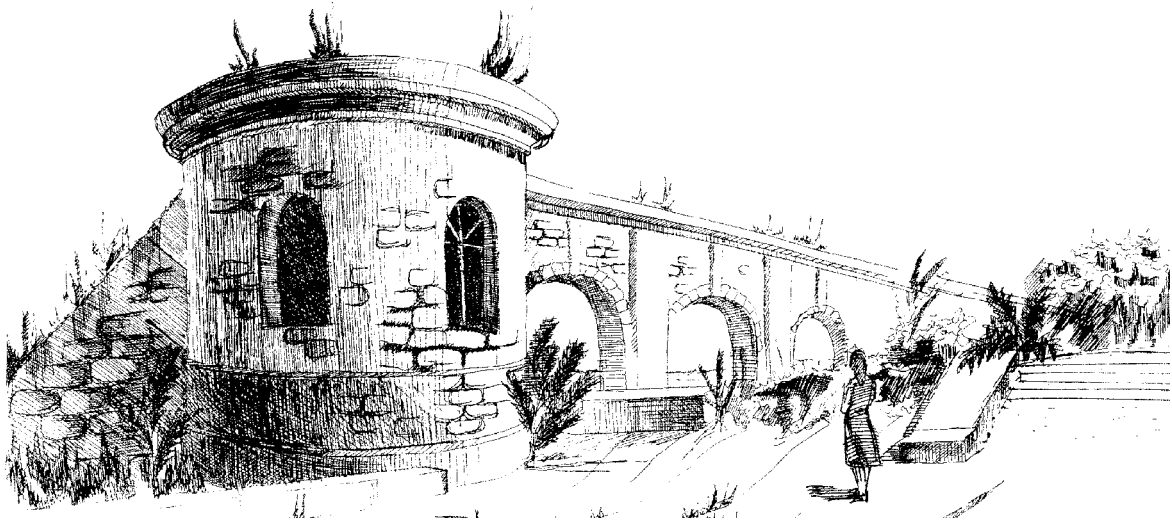
*Колонида Воронцовського палацу. Рис. студ. О. Іванова*

Колонида є певною інстанцією, що «розчиняє» масив кам'яної целли в навколишньому просторі. Більше пізні колонидаи, так чи інакше, варіювали той же мотив. Колонида – це урочиста зустріч двох просторів; це спосіб утихомирити дикий зовнішній, нестабільний простір перед упусканням його в упорядкований, сакралізований світ.

У наведених малюнках палацова колонида з'являється в одному випадку урочистою «стіною» між містом і морем, а в іншому – небесним вінчанням землі як топосу.

Аркада колишньої фортеці несе ідею більшої жорсткості. Її метафорика так само подвійна. З одного боку – небесність арки, а з другого – хтоничність, печерність її склепінчастого обрису, у якому як, у рамі, вимальовується море з кораблями. У силу брутальності кам'яної кладки і башти, що ступнула вниз, у будівлі домінує хтонічний образ, однак, «благопристойність» оточення (замощена площадка, паркова зелень) нівелюють його. Небо, що світиться крізь арки, за наявності більш стислого простору могло б викликати відчуття радісного прориву знизу нагору, до світла. Однак і в такому виді стіна з аркадою

явно виділяються в структурі крайки плато, змушуючи людей, що тут гуляють, зупинитися. Простір біля аркади відрізняється від просторів парку своїм напруженішим образом. Його аномальність наповнена прихованою установкою на несподіванку, на те, що хочеться, але небезпечно домислити, на можливість прориву зовнішніх сил, від яких охороняє світ башта і стіна.

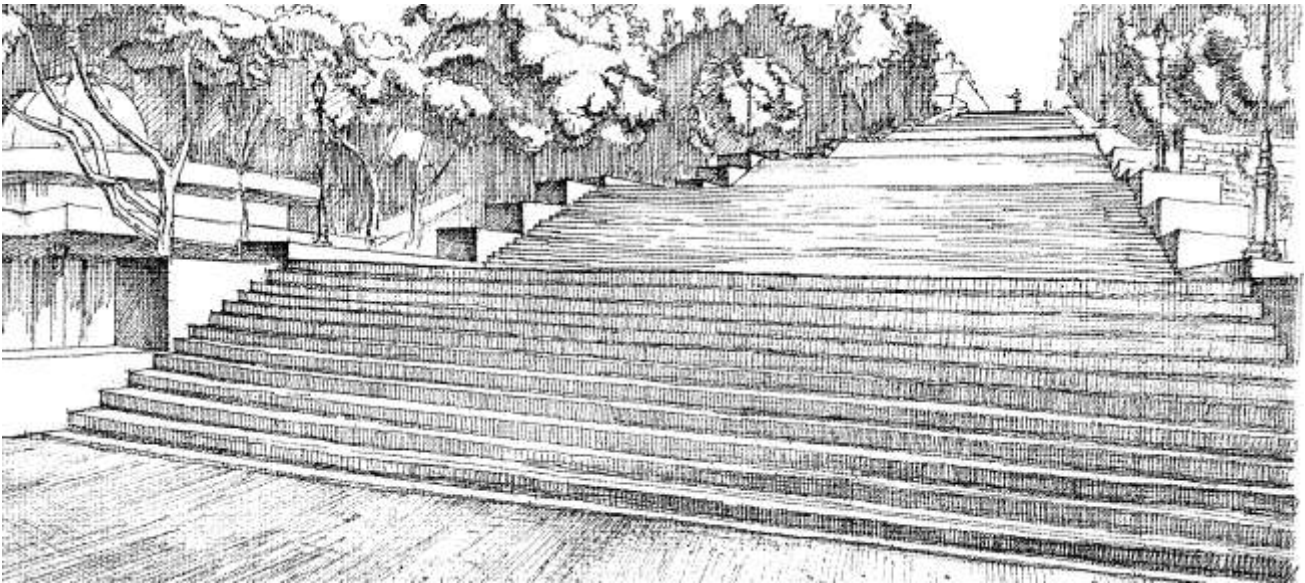


*Аркада і башта карантинної фортеці. Рис. студ. Г.Черткової*

Зворотну дію чинять знамениті одеські Сходи. Їх починає напівкругла площа з пам'ятником Ришельє. Вертикаль пам'ятника, подібно дольмену, фіксує центр небесного світу, а сходи опускаються в хтонічний Низ. Зараз це особливо яскраво демонструє спуск у підземний перехід, вихід до глухої стіни будинку, яку потрібно «перебороти», щоб знову побачити море. Але в його просторах знову встає стабілізуюча вертикаль.

Вертикаль Ришельє має своєрідний антипод у морі. Це маяк – структура міста, винесена зовні. Вертикаль маяка – те стабілізуюче начало, що веде напружений діалог з морською безоднею й передає естафету вертикалі пам'ятника на крайці й могутнішій вертикалі собору в глибині. Ця глибинна вертикаль колись була єдиною, а зараз ледь вирішується сперечатися з новими формами. Однак якщо вертикаль собору несла в собі ідеологічний зміст соціально домінуючої структури, то нові вертикалі житлових будинків такої значимості не мають.

У цьому сенсі нова вертикаль готелю, що включилася в діалог маяка, пам'ятника й собору більше метафорична. Можна відзначити її великий масштаб, що співвідноситься з морським простором і робить нову структуру скоріше приналежною до «хаосу» моря, ніж до «космосу» міста.



*Одеса. Гігантські сходи. Рис. студ. В.Кулініча*

Інший образ несе внутрішній простір, стислий по сторонах і відкритий тільки небу. Такий простір насичує історичну структуру Одеси. Він сформований специфічною забудовою кварталів, де будинки скомпоновані навколо єдиного просторового центру – дворика з фонтаном. Простір двориків спрямований нагору і просторовий діалог відбувається вертикально. Амбівалентність вертикального простору – це амбівалентність космічних категорій – землі й неба. Збережені дворики Одеси дають імпульс подібним метафорам. Їх поплутаний хтонічний світ, наповнений подіями, тінями, звуками протистоїть простору неба. Особливо вражає вияв серединної структури дворика. Як правило, це самотнє дерево (іноді з фонтаном) оточене горизонтальними тягами балконів, терас та ін.

Дуже емоційними є переходи від стислої забудови міського середовища (наприклад, наведений в ілюстрації Сабанєїв міст) до широкого розкриття на морський простір (рис. виходу на Приморський бульвар, бульвар мистецтв тощо).

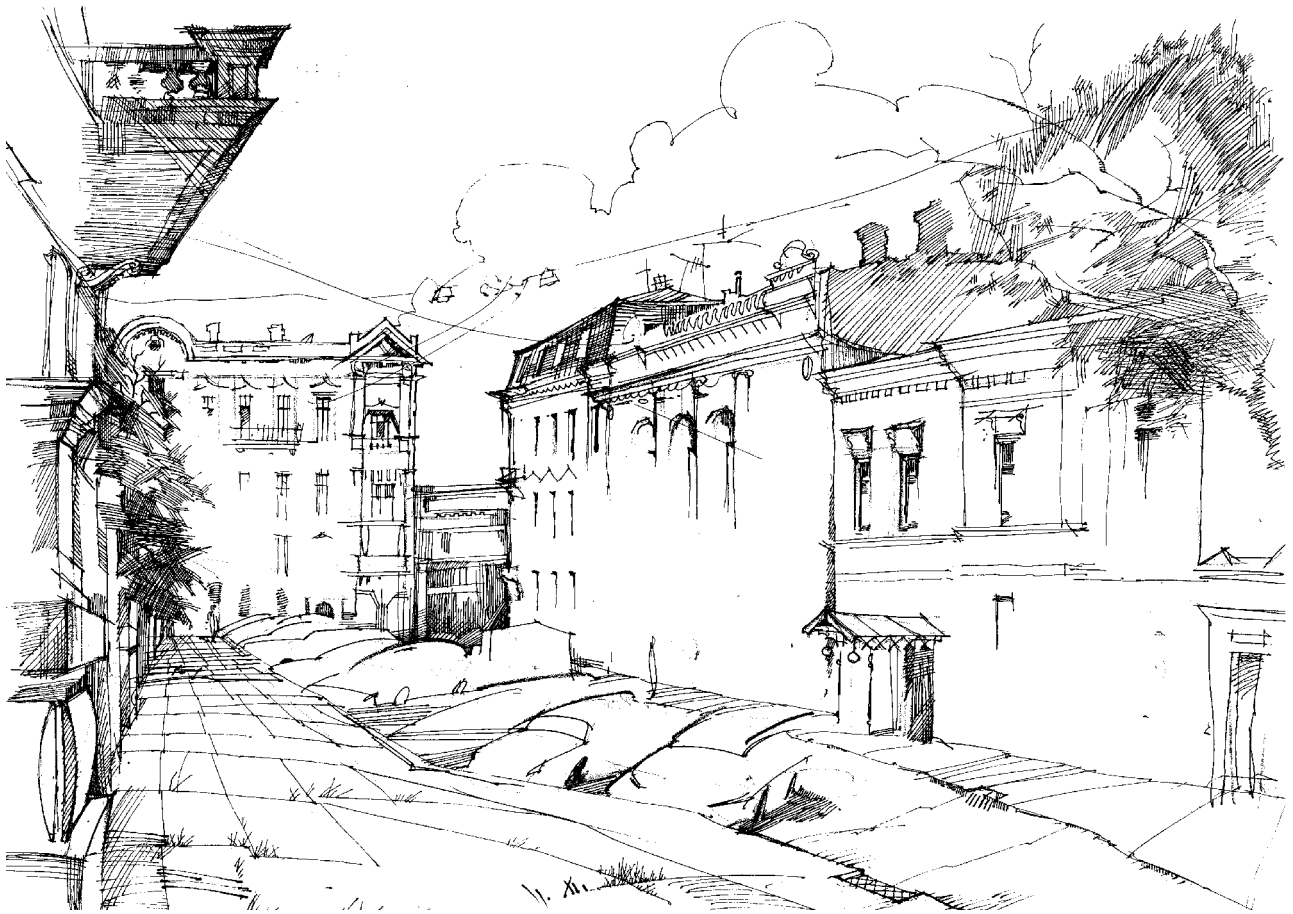
Таким чином, стає ясно, що архітектура як вид художнього освоєння світу, має ще не досить вивчений потенціал. Його усвідомлення необхідно, хоча б тому, що він дає основу для обґрунтування тієї цінності історичного середовища, що часто губиться на догоду короткостроковим інтересам.



*Одеса. Дворик по вул. Пушкінській, 6. Рис. студ. О. Іванова*



*Одеса, вул. Єкатерининська. Вихід на крайку до Приморського бульвару.  
Одеса, будівля колишньої Біржи на Приморському бульварі. Рис. студ. К. Алимової*



*Одеса. Сабанєєв міст. Рис. студ. В. Козака*

### **Методика проведення практики**

Мета роботи в натурі – зв’язати в ціле формальне вираження законів і засобів архітектурної композиції та образів живої природи, що передають суть цих законів.

Завдання літньої ознайомчої (ландшафтно-натурної) практики – визначити відносини ландшафтно-домінанти і домінуючого простору майбутнього архітектурного комплексу (музею), проект якого студенти виконують упродовж 2 курсу.

Малюнки, виконані в натурі, допомагають відчутти специфіку середовища через її просторово-світлову мову. За їхньої допомоги необхідно знайти унікальну просторово-часову і світлову композицію середовища, виявити послідовність (ритміку) зміни просторових вражень, кульмінацією яких є розкриття на природну чи архітектурну домінанту, дослідити всі підходи до неї і зафіксувати просторово-світлові градації середовища. Виявлена в процесі дослідження послідовність (ритміка) просторових акцентів стане основою просторово-світлового модулювання архітектурного комплексу.



### **Ландшафтно-композиційне дослідження**

Дослідження середовища проходить у два етапи: етап спонтанних замальовок і етап систематичного вивчення середовища.

Перший етап дає можливість відчутти камерні ділянки ландшафту і зіставити їх зі своїми особистісними переживаннями.

Другий етап спонукає до пізнання архітектури як взаємозв'язку частини і цілого.

Академгрупа розбивається на підгрупи так, щоб у сукупності охопити досліджуваний ансамбль у цілому. Таке охоплення можливе під час огляду з далеких дистанцій (коли ансамбль виглядає як частина значно більшого доквілля). Потім вибираються середні позиції, що дають можливість обдивлятися фрагменти ансамблю. Після цього виконуються малюнки з близьких дистанцій (20–30 м або ближче) архітектурних фрагментів. При цьому вибираються фрагменти, що найбільш повно характеризують стильові особливості ансамблю.

За спільної роботи члени групи разом обходять усі позиції і звіряють з натурою виконані малюнки, щоб мати можливість відчутти весь ансамбль і в цілому, і в деталях.

Після цього досліджується «внутрішня порожнина» ансамблю, звідки людина може бачити зовнішні простори. Ці малюнки «зсередини назовні» ґрунтуються на тому ж принципі: малювання кожною підгрупою «свого фрагменту» з наступним обходом усіх позицій.

У результаті студенти на прикладі великого ландшафтно-архітектурного об'єкта можуть відчутти *прямі й зворотні зв'язки*, що вперше випробовувалися під час роботи над проектом «Будиночок у ландшафті». Той факт, що досліджувані на практиці об'єкти є шедеврами архітектури, дозволяє зарахувати виявлені принципи до стійких закономірностей і використовувати їх у проекті музейного комплексу.

У пленері вивчається і принцип просторово-часового впливу архітектури (принцип апперцепції – обумовленості кожного окремого враження попереднім і наступним). За архітектором Е. Беконом, «Архітектура – це розділення простору таким чином, щоб дати учаснику уявлення про минулий та майбутній просторовий досвід». Ле Корбюзьє писав: «Архітектура пізнається в русі та зовсім не є графічною ілюзією, зібраною навколо нерухомого центру. Тим часом саме ця омана підготувала крах архітектури».

Цю просторово-часову сутність архітектури студенти вивчили ще під час першого виходу в ландшафт, на прикладах ансамблю Афінського Акрополя і римського форуму

Траяна, а також під час вивчення курсу «Композиція». На практиці ставиться завдання закріпити це розуміння, досліджуючи ансамбль у природі.

Для цього вибираються маршрути, що починаються від входу в ансамбль і закінчуються виходом до кульмінаційного розкриття на зовнішню домінуючу форму. Маршрут визначається таким чином, щоб охопити в певній послідовності найбільш характерні для ансамблю фрагменти, найбільш яскраві просторово-світлові градації. Велика увага приділяється при цьому завершальному контрасту просторового стиску перед фінальним розкриттям і самим розкриттям на світлий простір.

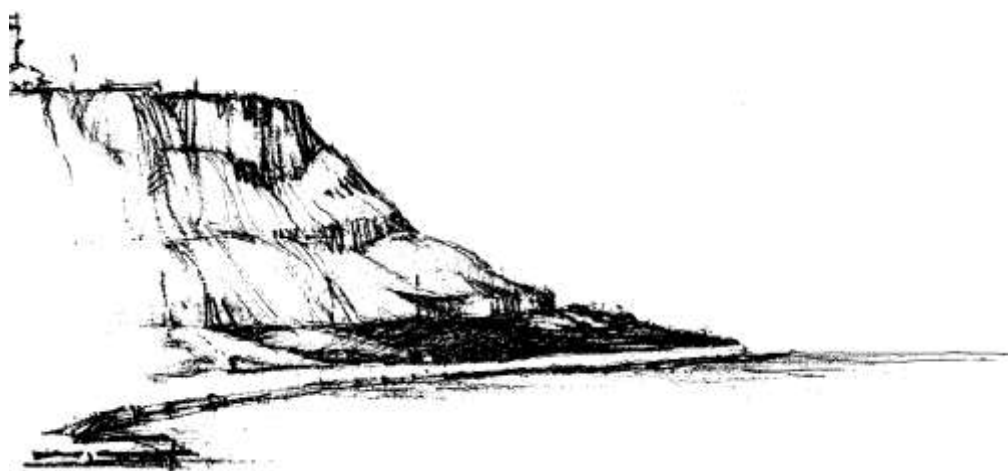


#### **Склад завдання**

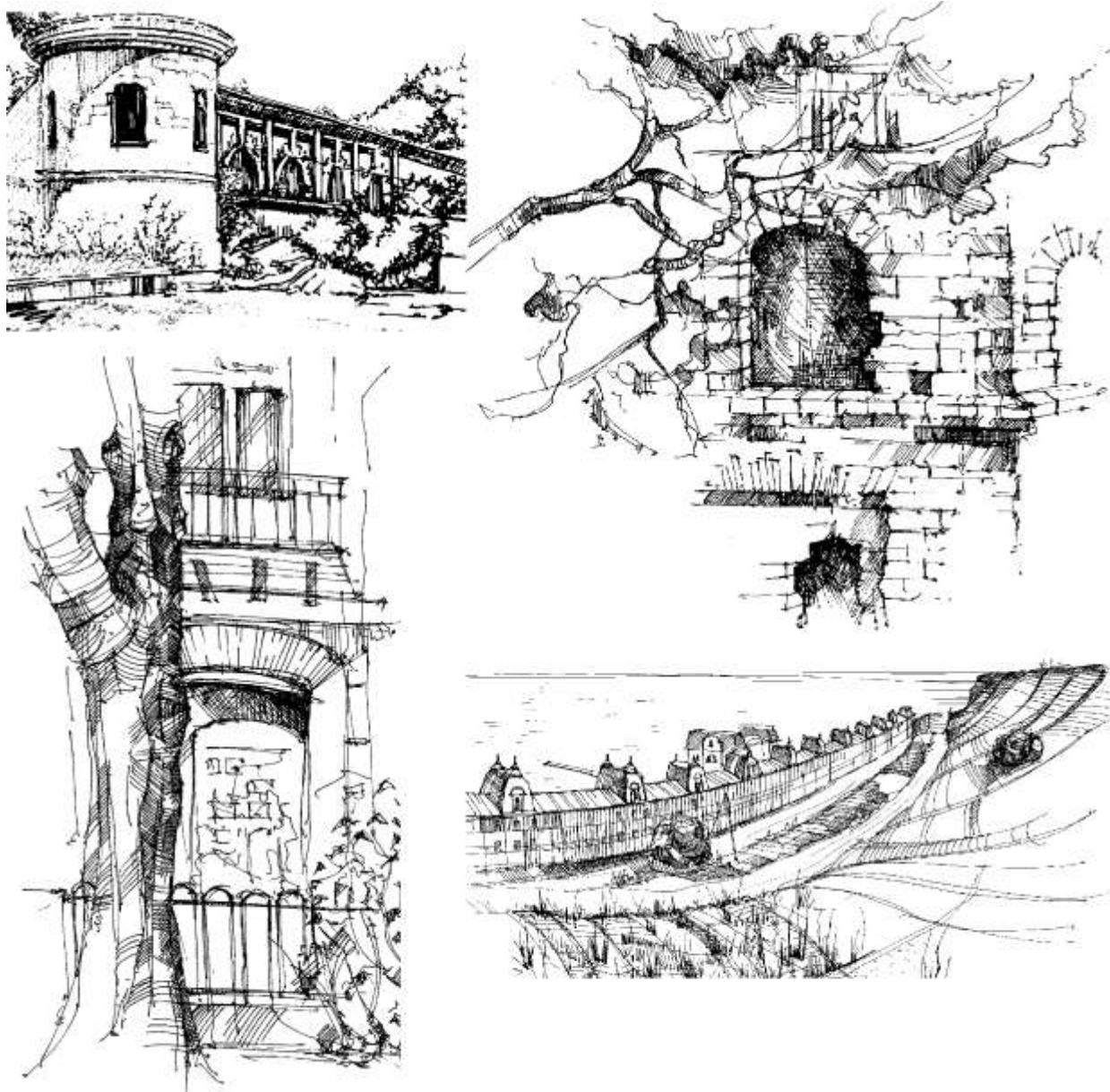
1. Знайомство з архітектурно-ландшафтним середовищем. Вибір місць для виконання малюнків.
2. Спонтанні зарисовки середовища.
3. Малювання архітектурно-ландшафтного середовища в методичній послідовності.
4. Узагальнення видових картин у перспективі «з пташиного польоту».
5. Виконання ескізу-ідеї компонування майбутнього комплексу в досліджуване середовище.
6. Виконання загального звіту з практики.

*Образне сприйняття Одеси.*

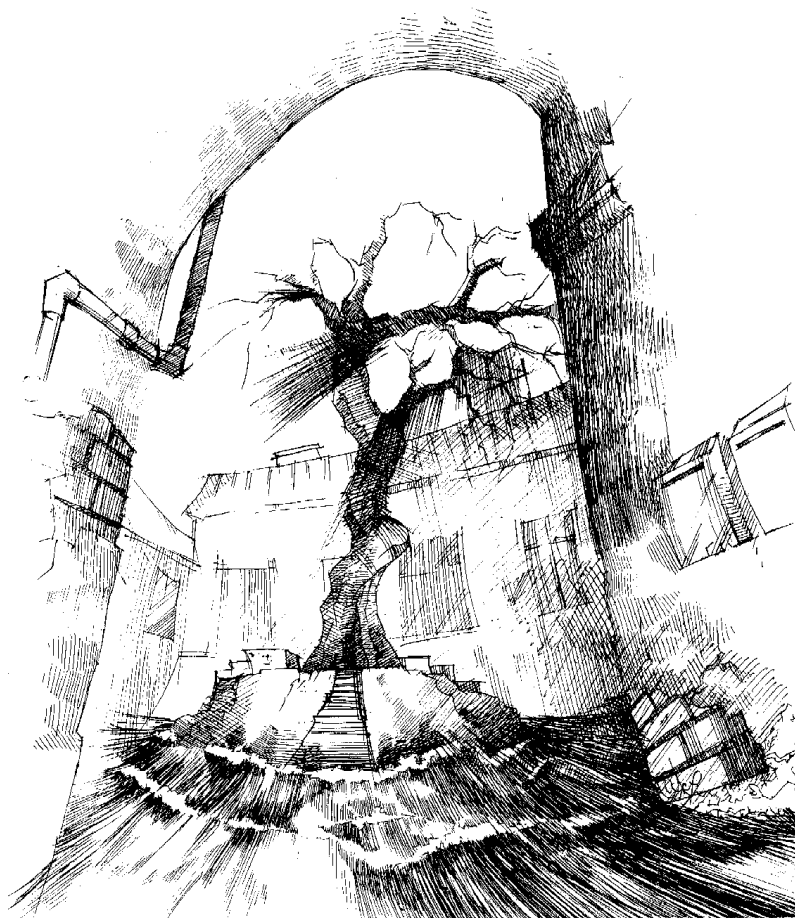
*Рис. студ. К. Алімової*



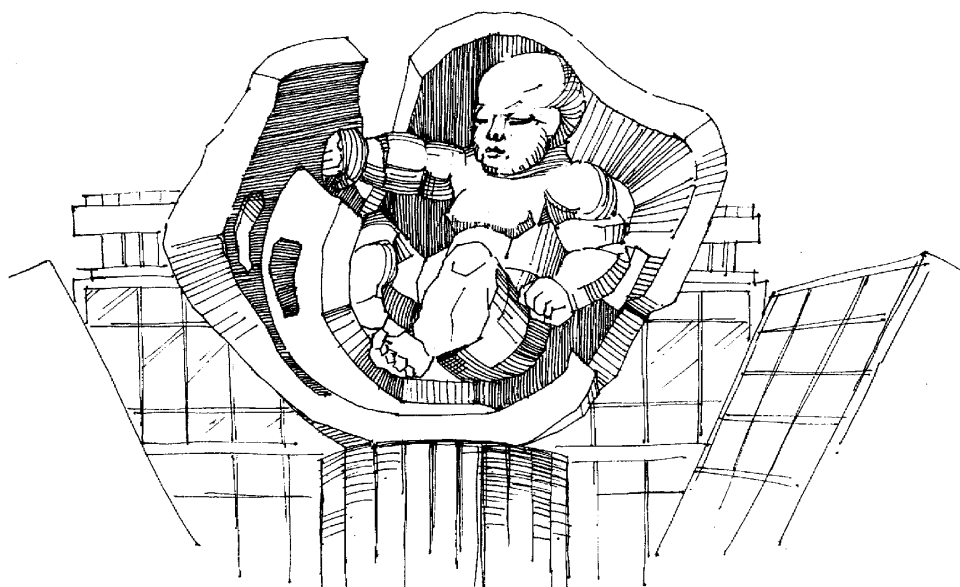
*Вигляд одеських круч з моря. Рис. студ. О. Іванова*



*Фрагменти забудови Одеси. Рис. студ. М. Зиновкіної*



*Одеса. Образне бачення міста. Рис. студ. О. Іванова*



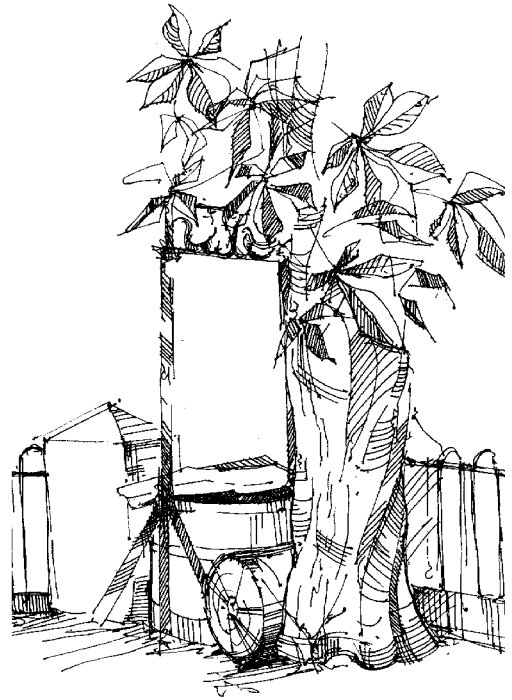
*Скульптура «Золоте дитя» Е. Неізнаного на морському вокзалі Одеси.  
Рис. студ. М. Зиновкіної*



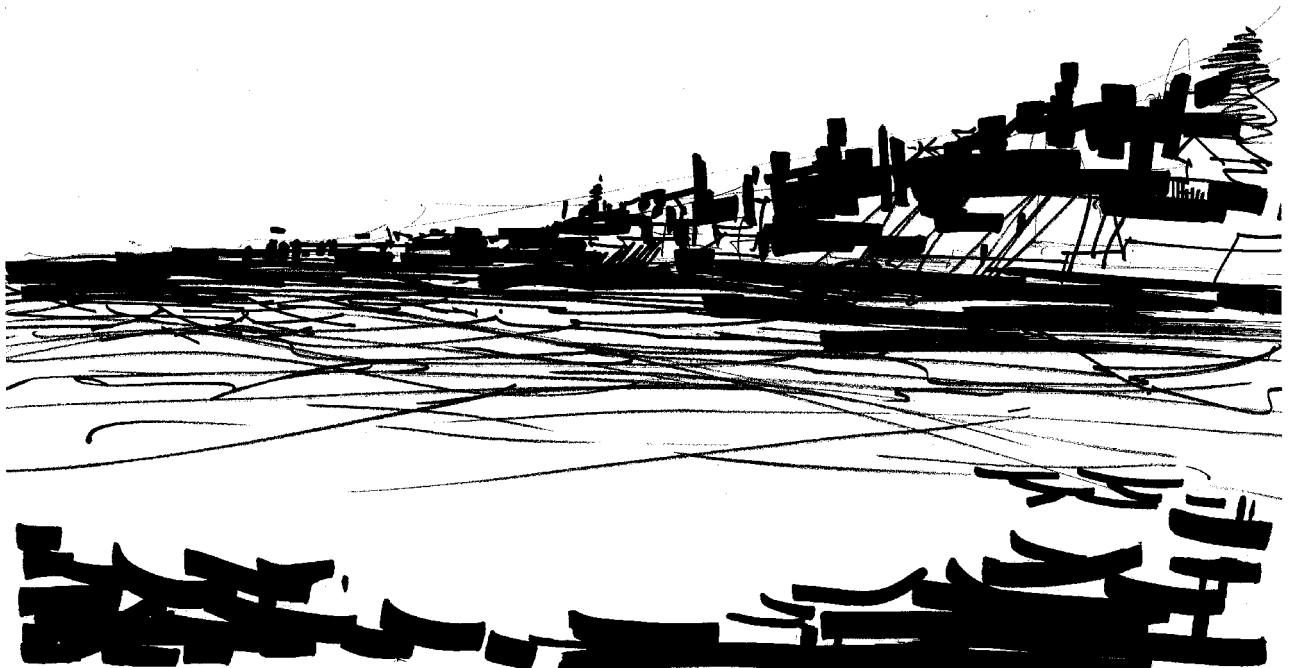
*Одеса. Музикальний прохід. Рис. студ. О. Слюсареві*



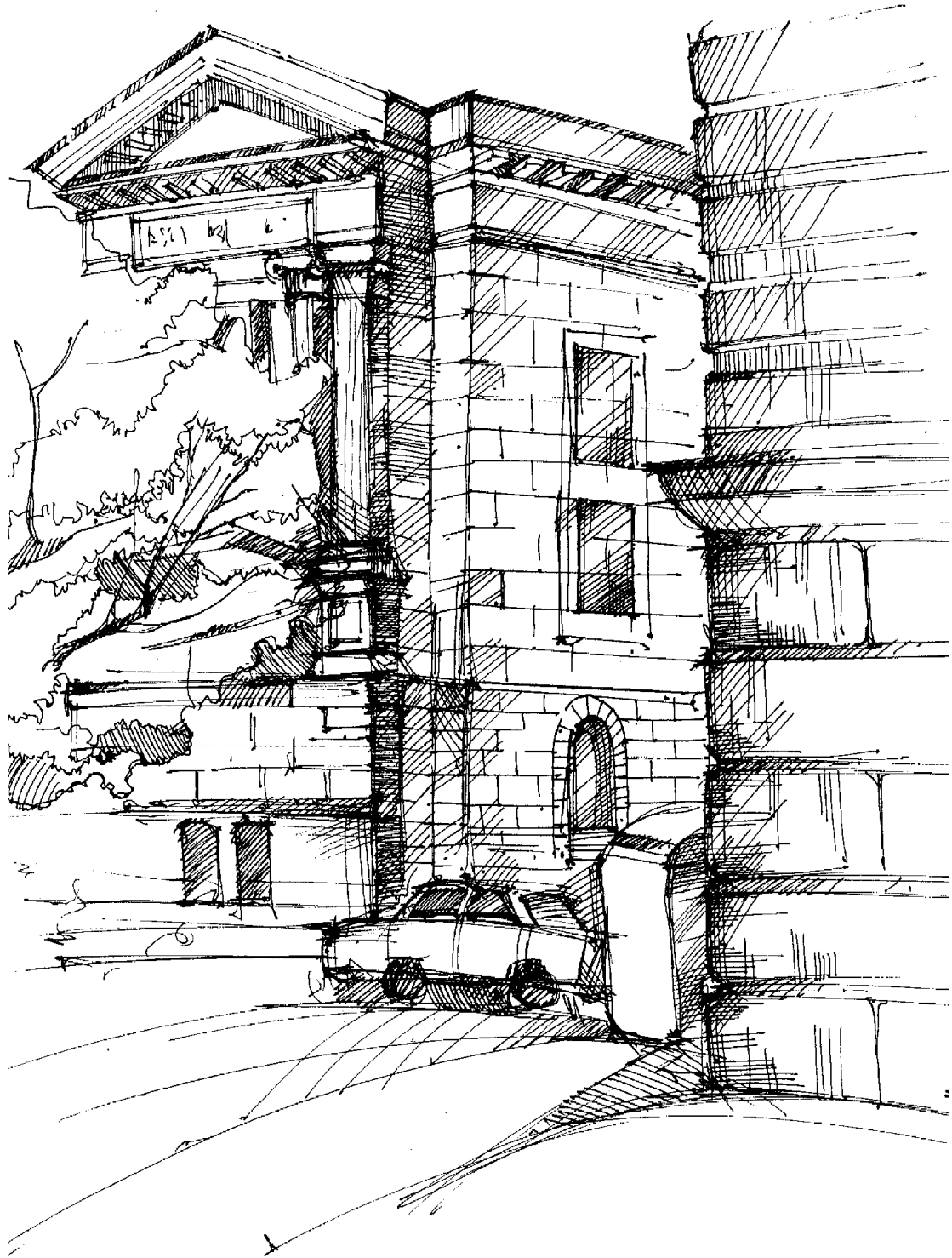
Вул. Маразлієвська. Рис. студ. О. Іванова



Воронцовський провулок. Фрагмент.  
Рис. студ. М. Зиновкіної



Вигляд Великого Фонтану з моря. Рис. студ. В. Козака



*Одеса. Историчне середовище. Рис. студ. М. Зиновкіної*

**2.2.2. Ландшафтно-композиційна практика (2 курс)**

### Загальні положення

Ландшафтно-композиційна практика після 2 курсу забезпечує виконання архітектурного проекту «Селище на 6000 мешканців».

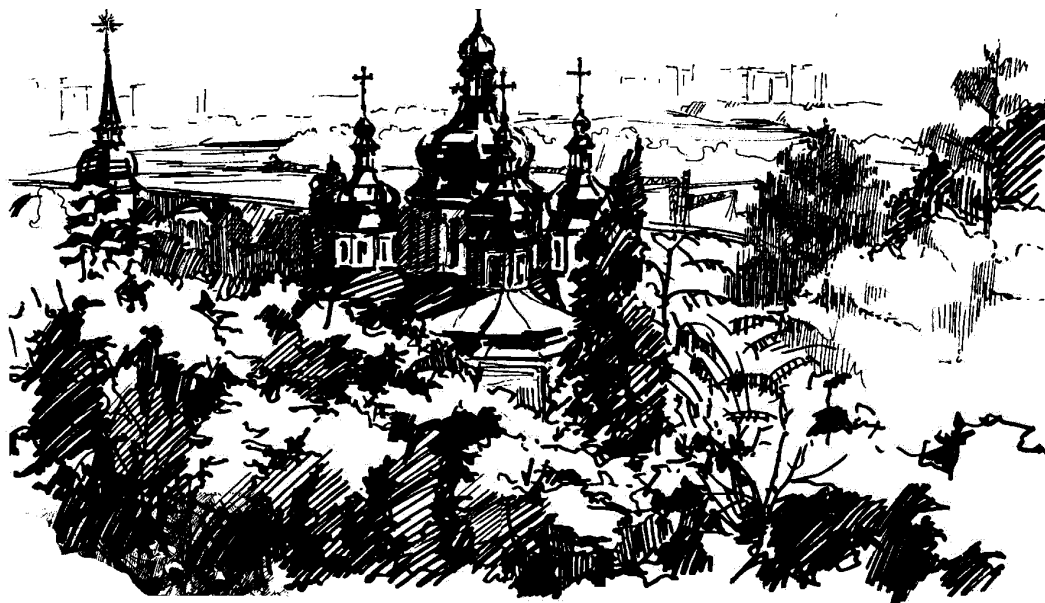
#### **Мета практики:**

1. Закріпити навички композиційного аналізу ландшафтно-містобудівної ситуації в реальному архітектурному середовищі.
2. Відчутти масштаб та закономірності формування містобудівної композиції на основі взаємозв'язків регіональних (зовнішніх) і місцевих (інтер'єрних) шляхів руху, структури ландшафту і розташування архітектурних домінант.

#### **Завдання:**

1. Ознайомитися з містобудівною ситуацією. Для цього вивчити:
  - а) ландшафт;
  - б) напрямки основних шляхів руху (міських автодоріг);
  - в) розташування історичних домінант.Виконати малюнки і живописні роботи.
2. Вивчити бібліографічні й іконографічні матеріали міської бібліотеки, архіву, краєзнавчого музею (плани, гравюри, фотографії, літературні описи), що відбивають історію розвитку міста та його головного ансамблю. Зробити копії і малюнки, виписки з текстів.
3. Подати у вигляді перспективи «із пташиного польоту» і видових замальовок композицію історичної частини міста (ансамблю) з виділенням головних ландшафтно й архітектурної домінант і головних шляхів руху (в історичному розвитку): пішохідних; транспортних.
4. Ознайомитися з пам'ятками архітектури в регіоні та виконати низку етюдів.
5. Для навчального проекту визначити місце майбутнього селища, його центру та головних шляхів руху. У ескізному вигляді (зовнішня панорама, внутрішні перспективи, перспектива із пташиного польоту, кульмінаційне «розкриття» площі та інтер'єру громадської будівлі) подати графічне «вписування» комплексу центру в природне середовище. Подати схеми шляхів руху і функціональних зон.





Композиція ансамблю Видубицького монастиря містить дві головні опозиції: сприйняття комплексу знизу, від води, на тлі київських круч та сприйняття з верхньої тераси Звіринецького плато, на тлі дніпровської далечини й неба. Проміжним акцентом виступає стислий вертикально спрямований простір на шляху між цими протилежностями.



*Графічне вивчення композиції великого ландшафтного ансамблю. Київ. Видубицький монастир  
Рис. студ. Л. Кириченко й Г. Шмакової*

### **Методична послідовність виконання малюнків**

Під час натурального вивчення архітектурно-просторового середовища міста, його домінуючого ансамблю або окремих фрагментів варто керуватися певною методикою. Ця методика включає послідовність дій, для вирішення того або іншого завдання, спрямовану на вивчення середовища: його композиції, функціональної організації, соціальної структури, транспортної й інженерної інфраструктур.

Завдання малюнків, під час дослідження композиції архітектурно-просторового середовища міста (ансамблю), складається в усвідомленні на чуттєво-емоційному рівні цілісності середовища, гармонійного єднання ландшафтних й архітектурних компонентів, які в послідовності розкриваються людині, що рухається з певною метою.

### ***Попереднє вивчення функціональної структури міста й структури його руху***

На першому етапі дослідження міської структури, насамперед, візуально, а пізніше – за допомогою уточнюючих карт, схем та інших джерел визначаються місця основних вузлів міста: загальноміського центра, функціональних підцентрів, складові структурний каркас зовнішні шляхи руху й вулиці інтер'єрної структури міста. Вивчаються особливості ландшафту й розташованих у ньому архітектурних комплексів. Ці дані дають основу для подальшої серії малюнків. Малюнки дозволяють виявити композиційну структуру й дають образну характеристику досліджуваного архітектурно-просторового середовища, тому робота над ними поділяється на етапи:

- малювання зовнішніх і внутрішніх (інтер'єрних) розкриттів (панорам) фіксує просторові зв'язки зовнішньої й внутрішньої структури об'єкта, їхній стик на домінуючому вузлі міста або ансамблю;

- малювання зовнішніх панорам, що відкриваються з основних шляхів руху (в'їздів у місто, підходів до ансамблю тощо). У них виявляється й фіксується домінуючий ансамбль міста (домінуючий об'єкт ансамблю), відбивається його місце й роль у ландшафтному або архітектурно-ландшафтному середовищі, силует, характер глибинного завершення панорами та ін.

- цим малюнкам відповідають малюнки зворотних розкриттів з об'єкта в зовнішнє середовище (розкриття з «внутрішньої порожнини» міста). Такі розкриття формуються з інтер'єрної структури центрального ансамблю (площі, парку, холу та ін.).

Під час малювання фіксується співвідношення зовнішньої домінанти (домінуючого архітектурної, ландшафтної форми) і внутрішньої порожнини, усередині якої перебуває той хто малює.

Варто звернути увагу на те, що малюнки з випадкових місць, не пов'язаних зі шляхами руху й функцією (із дзвіниці, вежі, вікна будинку), хоч і цікаві для того, хто малює, не дають структурної характеристики й можуть бути використані лише як підсобні.

***Виконання замальовок за напрямком руху (ззовні до домінуючого вузла, від домінанти зовні).*** За цього виду малювання можуть фіксуватися кілька різних маршрутів руху, орієнтованих на досліджуваний об'єкт. Під час малювання акцентуються об'єкти першого й далекого планів; фіксуються етапи «закриття» домінуючого об'єкта забудовою або ландшафтною формою й «розкриття» його в перспективі; зіставляється характер розкриттів у віддаленні й при наближенні до об'єкта й роль першого плану в цих розкриттях.

***Малювання локальних фрагментів середовища, деталей, характерних рис, що розкривають специфіку середовища, стилістику архітектури, членування просторів та ін.***

Усі малюнки можуть супроводжуватися низкою швидких начерків, що деталізують оточення.

***Виконання узагальнюючої перспективи «із пташиного польоту» (ескіз).*** Як завершення натурного вивчення середовища виконується ескізна перспектива «із пташиного польоту». У ній надається пропозиції про розташування ансамблів у ландшафті щодо головних шляхів руху; пропозиції про основні просторові відносини між вузлами міста, масштабна характеристика середовища та ін.

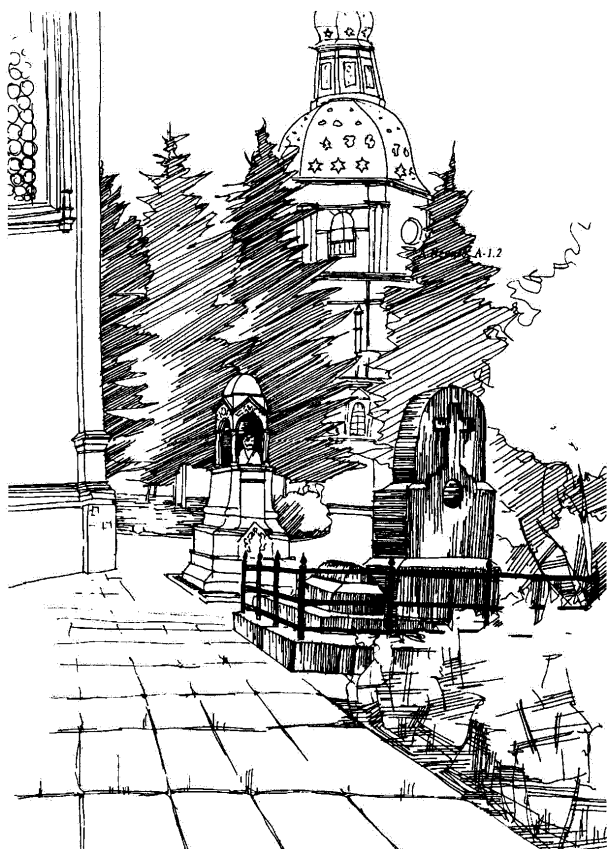
Має сенс виконання кількох ескізних перспектив «із пташиного польоту» – від більшої, загальноміської до зображення локального фрагмента середовища: ансамблю, району, двору та ін. Ескізи перспектив «із пташиного польоту» становлять моделі, їхнє головне завдання – виявити закономірності побудови середовища як структури.

Узагальнення (моделювання) передбачає, у зв'язку із цим, зображення істотних елементів середовища й пропущення несуттєвих. Якість виконання цієї роботи залежить від уміння побачити закономірність, відібрати й співвіднести між собою, у силу цієї закономірності, потрібні елементи на кожному структурному рівні – від міського до фрагментарного. При цьому модель вищого структурного рівня буде максимально узагальнена, а нижчого максимально деталізована.

У безпосередній близькості від домінуючого в композиції Георгіївського собору стикаються два простори-антиподи: локалізований, масштабний людині простір, сформований деталізованими елементами «малих форм», і зовнішній простір, на який «працює» Георгіївський собор.

Різкий ракурс, в якому собор постає перед людиною, створює напругу, відповідну напруженому зіткненню зовнішніх і внутрішніх категорій простору і часу.

Тут відбувається кульмінаційне об'єднання вражень від полярних точок огляду знизу і зверху.



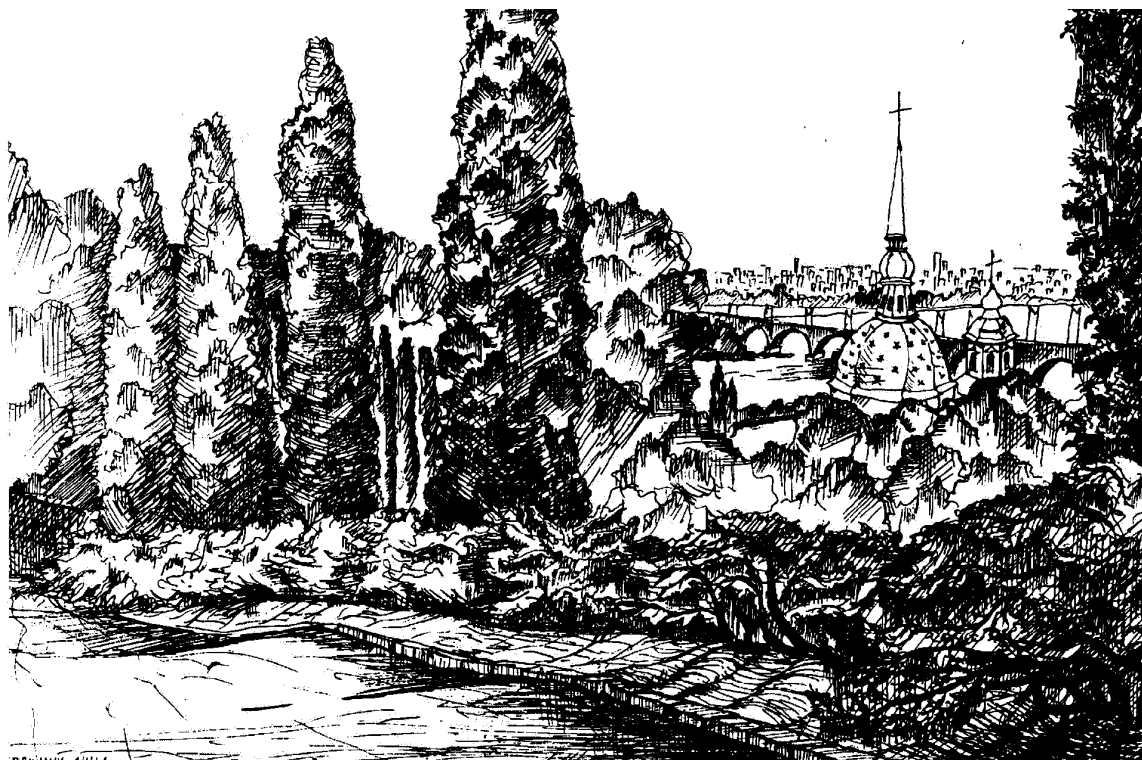
*Видубицький монастир. Кульмінаційний вузол композиції*

*Рис. студ. Д. Немцева, А. Солнцева*

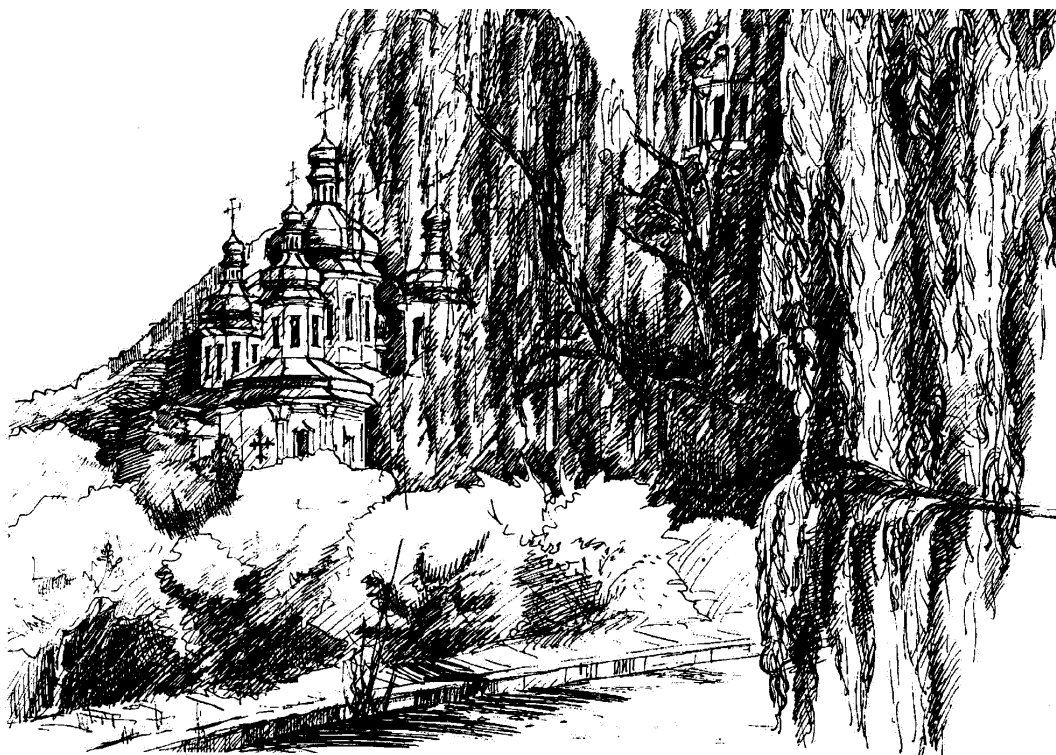


Видубицький монастир.  
Шлях знизу угору

Рис. студ. Г. Шмакової, Д.  
Немцева, І. Грінченко



*Шлях зверху. Спуск до монастиря алеями ботанічного саду  
Рис. студ. Г. Шмакової, Г. Бражник*



Георгіївський собор, з'являючись у кадрах, супроводжує пішохода впродовж всього шляху. Він з'являється в різних ракурсах поступово наближаючись і зростаючи, а вигини алеї, обумовлені рельєфом, увесь час уводять подорожуючого в бік.

Виникає просторова гра. Її було розпочато на верхніх терасах Звіринецьких схилів над монастирем, де шлях сходами крізь «Сад бузку» був відверто прямим, а вигляд монастиря був його безперечним завершенням. Метафора панування «небесного порядку» тут явлена наочно.

*Рис. студ. Г. Шмакової, Л. Кириченко*



Але варто було подорожньому включитися в гру, як прямі сходи закінчуються і починається звивистий серпантинний спуск. Монастир пропадає з очей, інколи з'являючись то збоку, то десь в стороні від напрямку руху. Шлях стає заплутаним, а мета недосяжною.

Все вирішується наприкінці шляху, коли в полі зору, майже впритул з'являються білі стіни й башти монастиря.

Статичний простір вхідного майданчика принципово відмінний від верхнього простору ландшафтної тераси ботанічного саду і вбачається

своєрідним контрапостом до неї. Тут відбувається локалізація простору, відповідної до інтер'єрної структури монастиря. Знову видно бані соборів і дзвіниці, але тепер в цьому розкритті відсутня далечина і вода Дніпра.

Надбрамна дзвіниця акцентує вхід і співвідноситься з простором майданчика. Потім вона передає естафету білій стіні і брамі, які максимально стискають простір, фіксуючи перехід у світ монастиря (на жаль цей сюжет зараз знищений новою прибудовою).



*Рис. студ. Л. Кириченко, Д. Нємцева*



На наступному часовому відрізку надбрамна дзвіниця знову на мить захоплює увагу, коли являється глядачеві, який наблизився до неї, у різкому ракурсі.

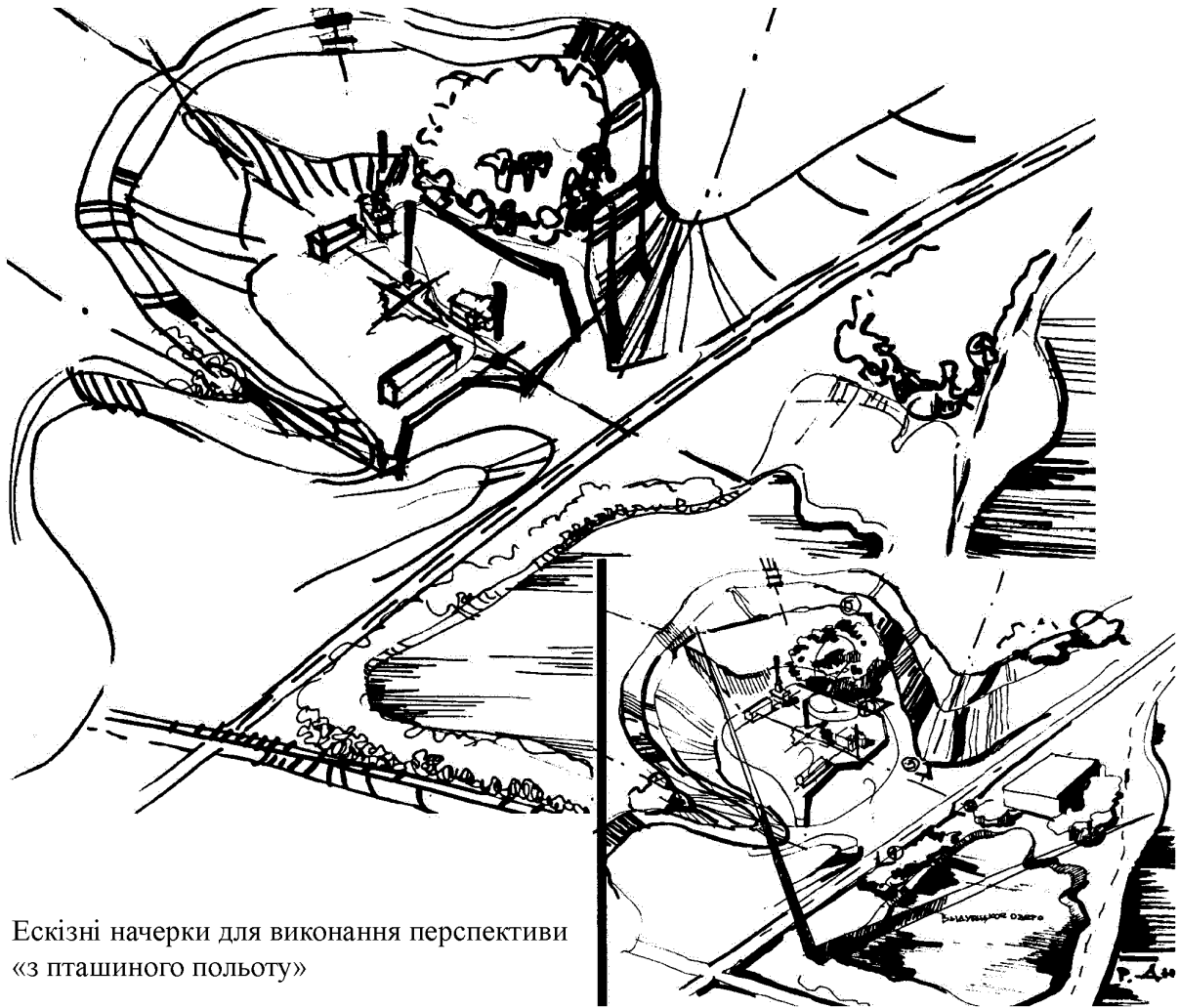
На стискання простору працює і нижній рівень дзвіниці, який своєю потужністю певним чином відділяє «минуле» від «майбутнього». У локалізованому просторі входу портал брами стає рамою для Георгіївського собору.



*Вхід до монастиря. Рис. студ. А. Солнцева*



*Видубицький монастир. Внутрішній простір.  
Рис. студ. І Грінченко, Л. Кириченко, Г. Бражник*



Ескізні начерки для виконання перспективи  
«з пташиного польоту»



Рис. студ. Л. Кіріченко, В. Дідок, Г. Бражник

### **2.2.3. Науково-дослідна практика (4 курс)**

#### **Загальні положення**

Програма дослідження міста під час літньої науково-дослідної практики включає такі методичні позиції:

- 1) знайомство з містом у цілому і його історичним середовищем;
- 2) дослідження композиційно-пластичних якостей ландшафту, фіксація в малюнках і схемах його унікальності;
- 3) аналіз структури напрямків руху (зовнішніх і внутрішніх), які визначають композиційну структуру міста та його ансамблів;
- 4) дослідження з графічною фіксацією структури домінуючих вузлів архітектурно-просторової структури міста;
- 5) дослідження співвідношення ландшафтної й архітектурно-містобудівної композиції середовища;
- 6) дослідження образної складової міста;
- 7) дослідження ролі вузлів і деталей у загальній композиційно-образній структурі міста;
- 8) робота в архівах музеїв-заповідників та інших установ із вивчення опорних планів, обмірних креслень пам'яток архітектури тощо;
- 9) робота з літературними джерелами з історії та архітектури досліджуваного міста (ансамблю).

Усі перелічені позиції подаються в серіях малюнків, схем, ескізах узагальнюючих перспектив «із пташиного польоту».

#### **Методична послідовність етапів натурної графічної роботи**

1. Дослідження зовнішньої структури історичного середовища міста.
2. Перехід до вивчення внутрішньої структури міста. Роль шляхів сполучення.
3. Дослідження домінуючих структур міського середовища. Їх взаємодія з ландшафтом.
4. Дослідження співвідношення екстер'єрної структури та архітектурної деталі.
5. Дослідження внутрішніх структур домінуючих ансамблів.
6. Деталь у архітектурно-просторовій структурі історичного довкілля.
7. Дослідження медіативних вузлів міста, їх ролі в міській структурі.
8. Аналітичне узагальнення натурних досліджень.
9. Дослідження образної характеристики міста

**Склад графічного матеріалу практики**  
(на прикладі дослідження Кам'янця-Подільського)

**Малюнки**

Натурні малюнки: замальовки історичного середовища (за вільним вибором).

Панорами міста в цілому, Старого міста, Старого замку у контексті середовища міста і навколишнього ландшафту.

Панорами зовнішнього середовища (види докільця з середини Старого міста, вигляд Старого міста і зовнішнього середовища з фортеці тощо).

Серії малюнків за напрямком руху (місто – замок, рух у замку, рух у місті).

Серії малюнків характерних фрагментів міста, ансамблів, окремих будівель та їх конструктивних частин, фрагментів ландшафту тощо).

**Схеми**

Схеми просторової структури міста, Старого міста, Старого замку.

Схеми структури шляхів руху (транспортних, пішохідних).

Ескізи перспектив «із пташиного польоту» Старого міста і Старого замку.

Схеми композиційного аналізу (домінанти, шляхи руху, ландшафт).

**Креслення**

Опорний план міста (М 1:1000, 1:2000).

Плани важливих містобудівельних вузлів (М 1:500).

Історичні плани та карти.

Схеми ландшафту і транспортної мережі.

Схема інженерних мереж.

Обмірні креслення історичних ансамблів і будівель з описами (М 1:100, 1:200).

До графічного матеріалу практики додається реферат.

**Структура реферату**

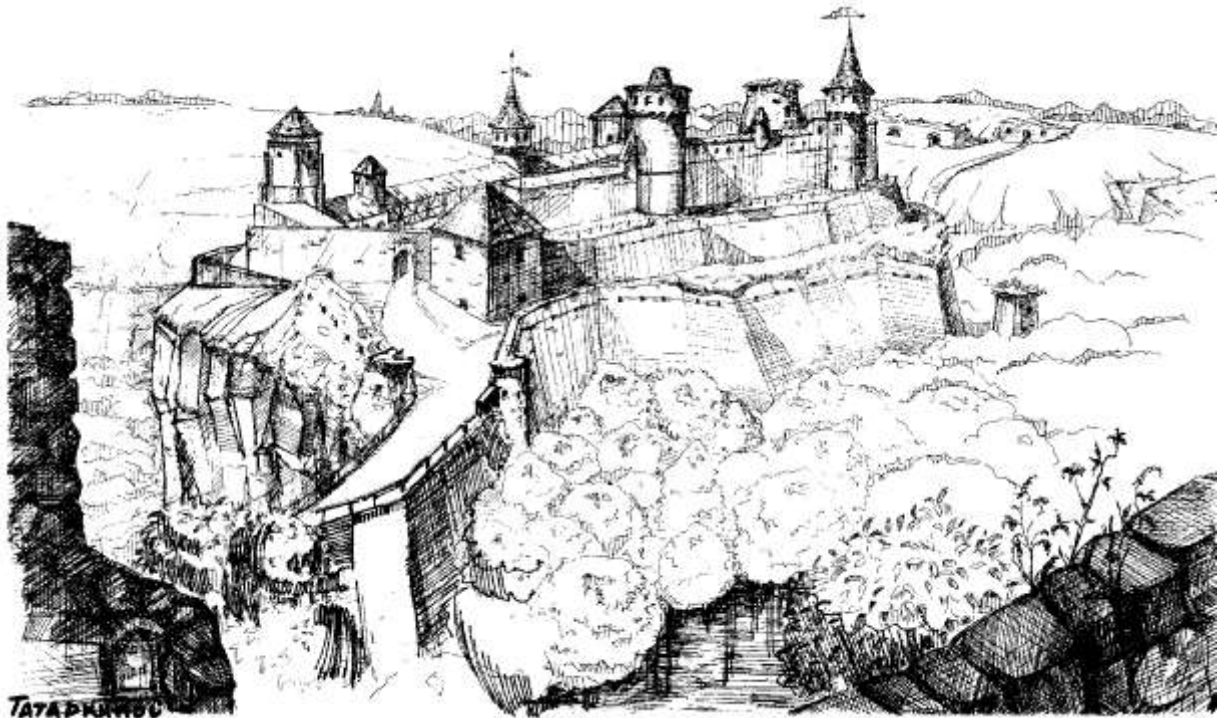
Вступ (мета і завдання практики).

1. Історико-культурна довідка про місто.
2. Архітектурно-просторова структура міста (ландшафтна, функціональна, композиційна).

Висновки (виявлені проблеми).

Реферат ілюструється графічними матеріалами та фото з практики.

Просторово-медіативна роль кам'янецької фортеці. Фортеця як завершення ландшафту



*Вигляд Старого Замку від Вірменського бастиону. Рис. студ. О. Татаркіної*

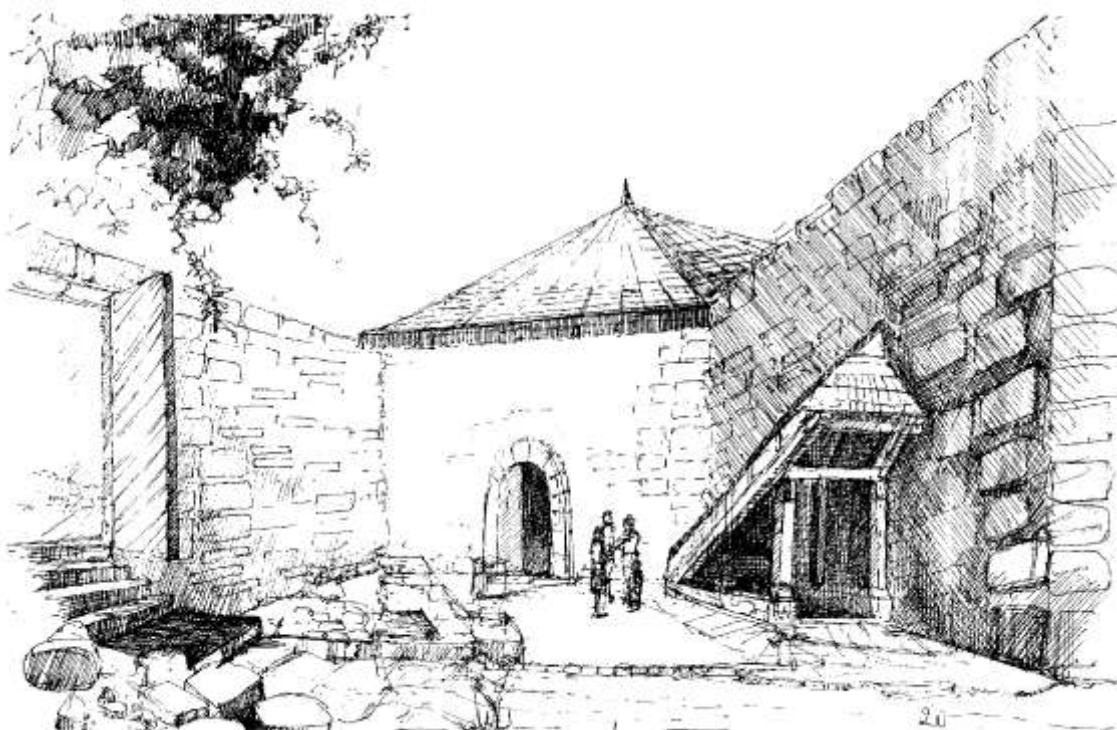


*Головний вхід до Старого замку. Рис. студ. Г. Бражник*

Перехід від екстер'єрних до інтер'єрних просторів Старого Замку

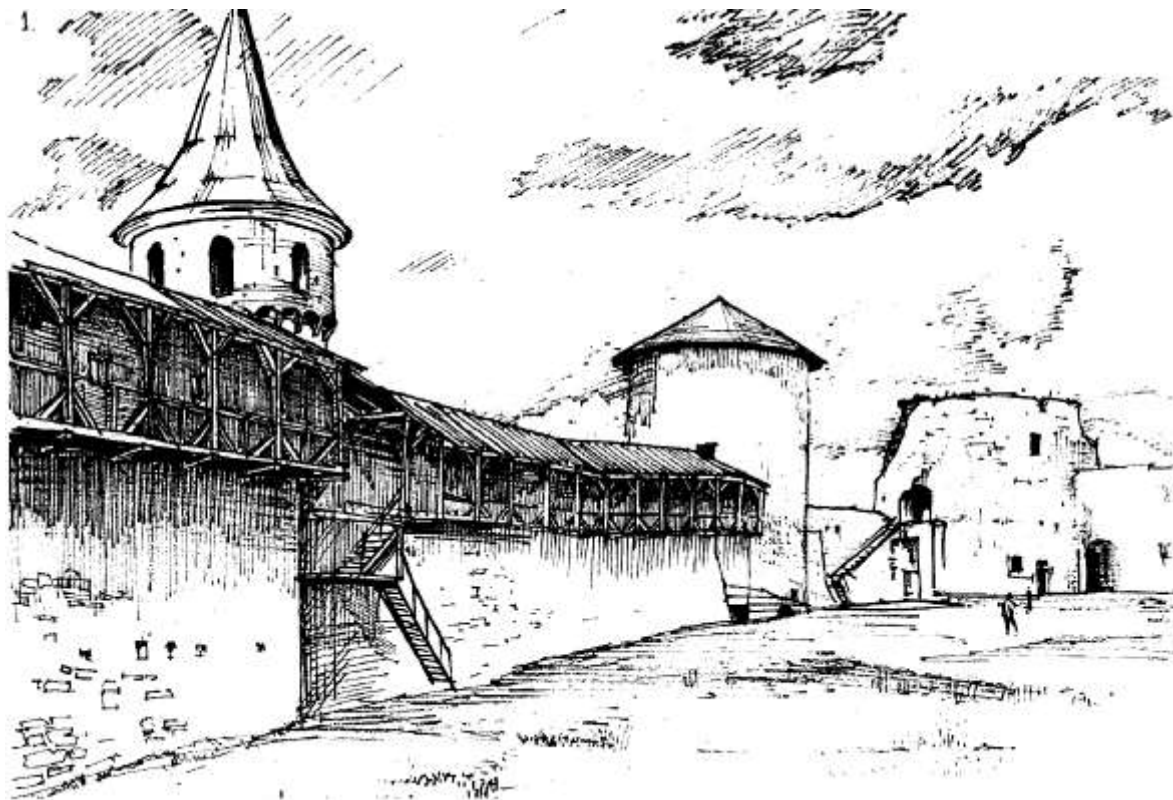


*Вежі і мури замку. Рис. студ. О. Іванова*

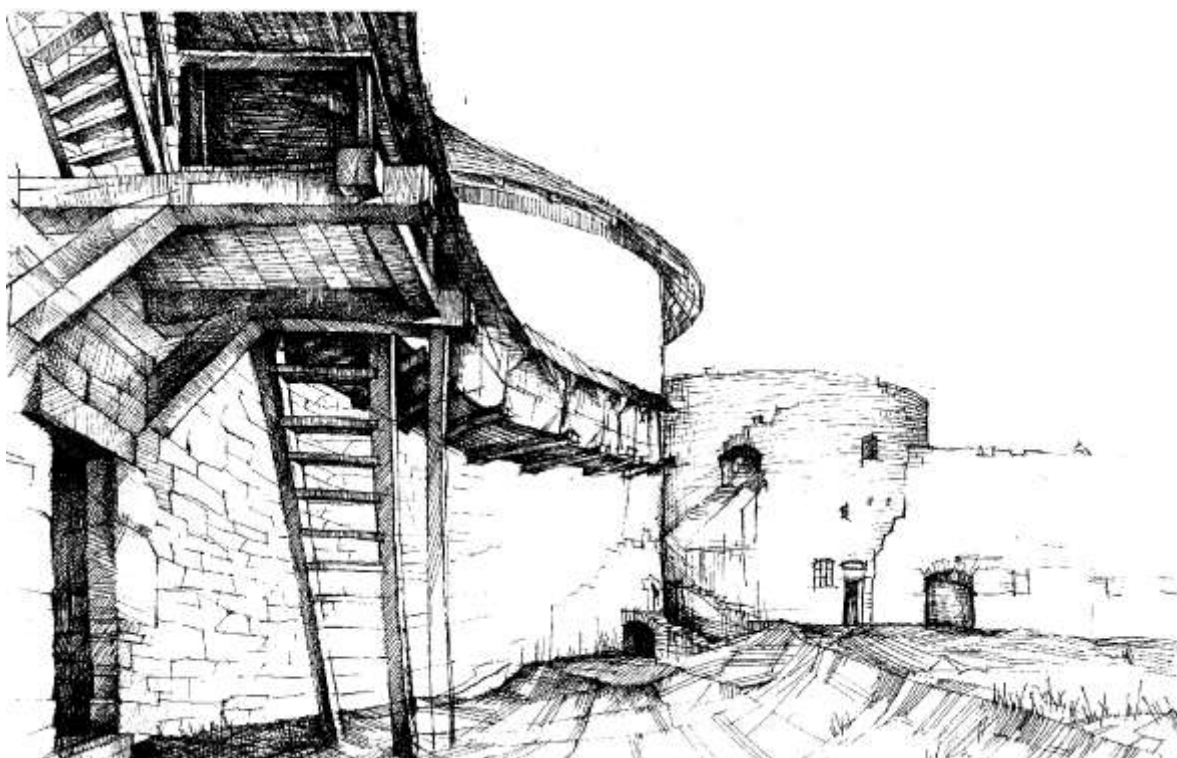


*Внутрішнє подвір'я замку. Рис. студ. Л. Шелухіної*

Інтер'єрні простори Старого Замку



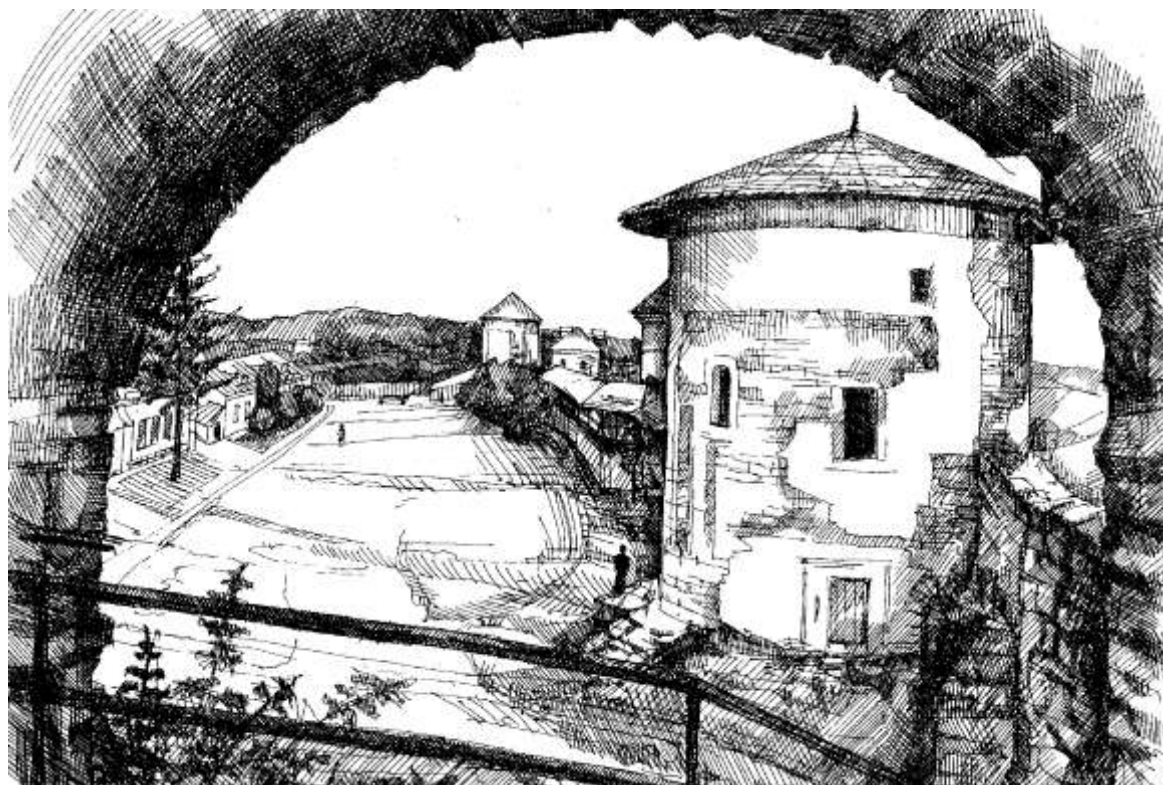
*Внутрішнє подвір'я замку. Рис. студ. В. Кулінича*



*Внутрішня стіна з галереєю. Рис. студ. В. Козака*

Візуальний зв'язок внутрішніх і зовнішніх просторів Старого Замку



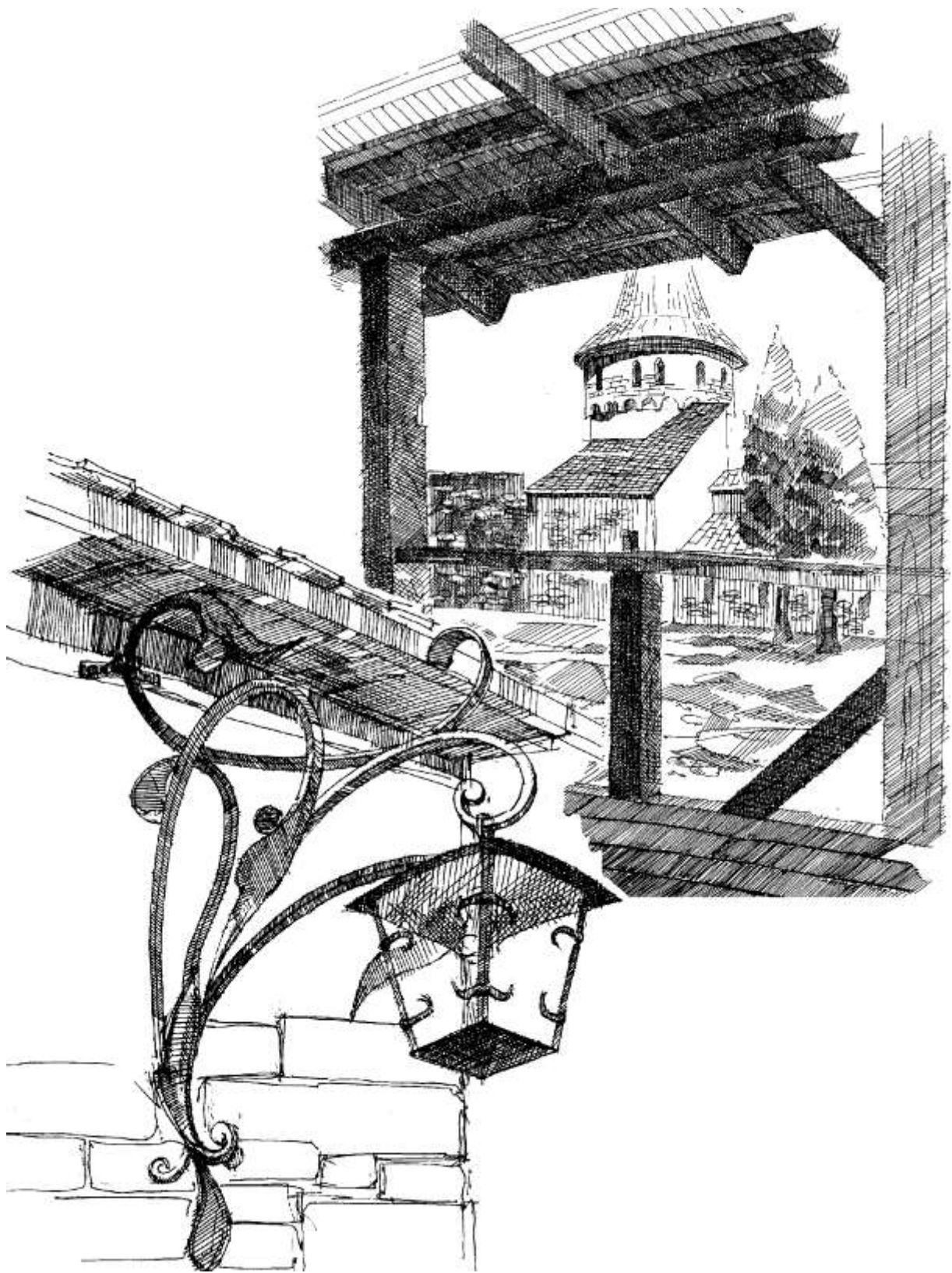


*Вигляд зовнішнього подвір'я фортеці. Рис. студ. М. Єлисеєвої*



*Вид з Великої на Білу башту і каньйон річки Смотрич. Рис. студ. М. Єлисеєвої*

Вежі фортеці як головний медіативний елемент композиції.



*Кам'янець-Подільський. Башта Рожанка. Вуличний ліхтар. Рис. студ. Г. Ореховської*

#### **2.2.4. Малювальна практика**

### **Загальні положення**

Навчальна малювальна практика для студентів-архітекторів проводиться на 2 і 4-х курсах, після весняних екзаменів за четвертий і восьмий семестри. Час практики триває два тижні.

Малювальна практика завершує цикл натурних вправ в аудиторії, сприяє удосконаленню образотворчої майстерності, систематизації ефективних прийомів відповідно до специфіки професійної діяльності архітекторів. Навчальна малювальна практика активізує самостійну роботу студентів, дає змогу використати набуті знання і практичні навички в роботі на пленері. Вона розвиває вміння спостерігати, примушує студентів ставитися до природи як до джерела знань і натхнення.



*Рис. студ. О. Тризни*

Студенти вчаться професійно володіти різноманітними засобами зображення, як в малюнку, так і в акварельному живописі. Виразити свої думки у візуальному вигляді, використовуючи головні принципи моделювання тривимірної форми на площині аркуша засобами малюнка і акварельного живопису.

**Предмет вивчення практики** – зображення ландшафтно-архітектурного середовища.

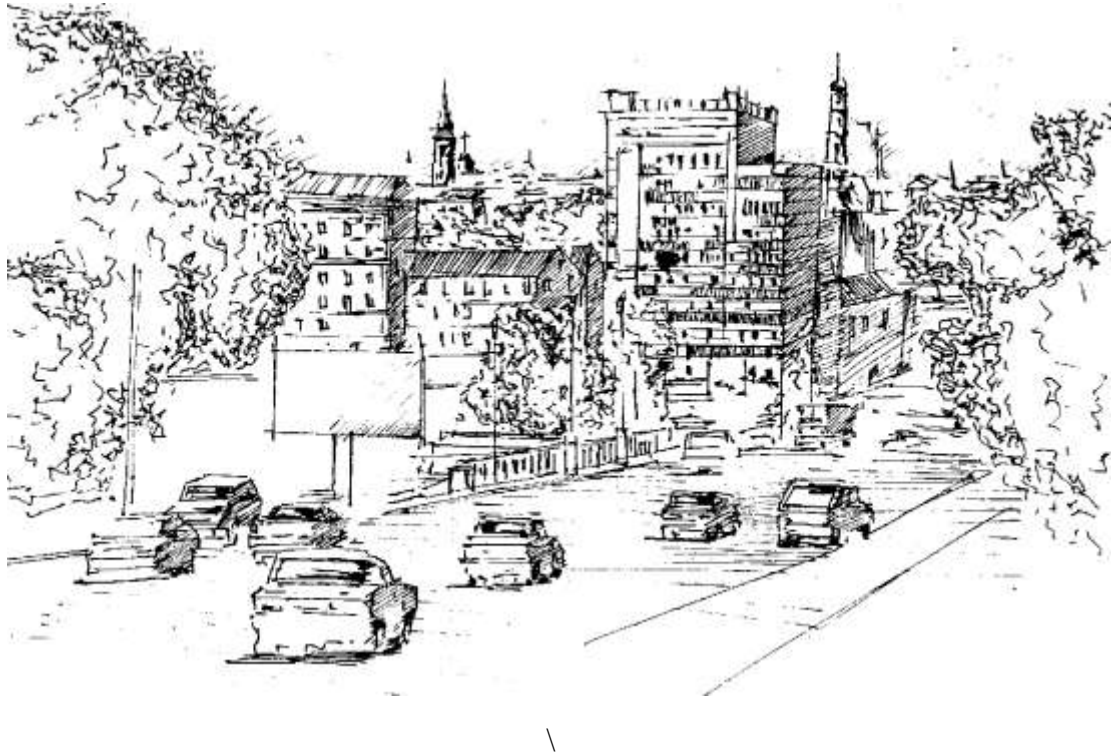
#### **Мета:**

– Удосконалити образотворчу майстерність для професійного підходу з різноманітними формами оточуючого світу, з'ясувати можливості техніки малюнка і техніки акварелі в процесі вивчення реального архітектурно-ландшафтного середовища.

#### **Завдання:**

- Стимулювання просторово-образне мислення студента образотворчими засобами;
- визначення великих тональних і кольорових відношень у пленерному етюді;
- передача стану освітленості й колориту просторового середовища залежно від часу доби (ранок, день, вечір) та погодних умов (сонячний чи похмурий день);
- з'ясування законів повітряної (колірної) перспективи;

- засвоєння технічних можливостей малюнка і акварелі для передачі тривимірного простору реального середовища на площині аркушу паперу;
- показати, що архітектура як вид мистецтва – це особлива форма художнього мислення, що потребує вміння виражати думки у візуальному вигляді;
- надати студенту системні практичні знання і вміння з образотворчих навичок для вирішення професійних завдань архітектора



*Харків. Рис. студ. Ю. Рязанського*

### **Зміст малювальної практики**

Малювальна практика 2-го курсу складається з малюнків й живопису міського архітектурного середовища.

Завдання малюнків архітектурного ансамблю:

- композиційні ескізи-пошуки архітектурного ансамблю, його фрагментів і деталей;
- лінійно-конструктивна побудова об'єму архітектурного ансамблю;
- вираження світлотіньових відношень в пленерному малюнку;

Завдання етюдів міського пейзажу:

- визначення великих тональних і колірних відносин у пленерному живописі;



*Монастир Св. Марії Магдалени, м. Біла Церква. Етюд студ. А. Дудченко*

– моделювання форми за допомогою кольору і світлотіні;

– передача повітряної перспективи засобами акварельного живопису;

Малювальна практика 4-го курсу складається з вивчення архітектурно-ландшафтного середовища засобами малюнка й живопису.

Завдання малюнків історичного центру уздовж основних композиційних розкриттів і природних доміант:

– визначення і диференціювання архітектурних доміант засобами малюнка фломастером, тушшю, вугіллям, сангіною;

– передача образу історичних архітектурних споруд засобами малюнка.

– передача світлотіньової пульсації

унікальних місць ландшафту засобами малюнка: панорамних розкриттів, історичних ансамблів міста;

– малюнки олівцем, фломастером, тушшю, архітектурних фрагментів, стафажів.

Завдання дослідження просторово-часової структури ландшафту засобами живопису:

– етюди панорамного ландшафту за різних умов освітлення;

– передача повітряної перспективи за допомогою великих колірних і тональних відносин;

– передача різноманітних матеріалів і стафажів архітектури засобами живопису.

### **Засоби малювальної практики**

Малюнок – найпростіша техніка мистецтва, папір і олівець – це все, що потрібно для зображення. Простими графічними засобами, як лінія і штрих можна передати суть предмета чи явища, емоційно впливати на оточуючих.

Зображення в малюнку створюється одноколірними матеріалами – олівцем, вугіллям, сангіною, тушшю. Графічними засобами малюнка на двомірній площині аркуша можна створити умовне зображення тривимірної форми у визначеному просторі, а так само визначити конструкцію і характерні риси цієї форми, її пластику, рух, фактуру, висвітлення.



*Вул. Клочківська, м. Харків. Рис. студ. В. Євченко*

Дослідницький характер малюнка визначає його як провідну дисципліну в процесі навчання архітекторів.

В процесі малювальної практики найчастіше використовують малюнки фломастером, чорнилом, тушшю, де існують два основних типи штрихів – точки й лінії. Як точки, так і лінії відрізняються за розміром і формою. Різні фактури передаються шляхом зміни розміру штрихів, їх кількості й способу накладення, а у випадку з лініями – зміни їх форми .

Різноманітні фактури можна передати лініями, що повторюють вигини поверхні, паралельними лініями, перехресними штрихами, точками, хвилястими і з'єднаними лініями. Фактури можуть накладатися одна на одну і утворювати незліченні поєднання. Лінії, які використовує автор, і спосіб, яким він їх сполучає між собою, є частиною стилю, почерку, манери художника.

Лінійний малюнок – простий спосіб, яким можна робити нариси – зображувати короточасні стани й об'єкти в русі.

Малюнок, призначений для акварелі, звичайно називають контурним. За своїм характером він нагадує перший етап тривалого малюнка.

Точний малюнок дає змогу почувати себе більш упевнено під час роботи фарбами. Починаючим акварелістам рекомендується, крім загальних контурних обрисів предметів намічати характерні деталі, відблиски, основні світлотіньові градації.

Створюючи малюнок на папері, потрібно якомога рідше користуватися ластиком (гумкою). Навіть найм'якший ластик, якщо ним довго терти, може порушити верхній шар паперу, і в потертих місцях фарби будуть лягати нерівним шаром і утратять свіжість. Залежно від навчального чи творчого завдання малюнок виконують до чи після акварелі. Спосіб об'єднати лінійний малюнок з акварельним живописом полягає в тому, щоб після висихання акварелі додати лінійний малюнок.

Застосування активного сполучення лінійного малюнка й акварельного живопису особливо доречно в етюдах міського пейзажу, коли виникає необхідність уточнити якісь деталі: сходи, поручні, карнизи, колони, цікаві ґрати, огорожі і тощо.



*Львів. Церква Трьох святих. Етюд студ. Д. Столярова*



*Вул. Дарвіна у Харкові. Етюд студ. А. Дубенцової*

Акварель – найбільш живий і рухливий вид живописної техніки, здатної передати вільний рух руки художника, що перетворює, як по чародійству, розпливчастий слід від пензля в морську гладь чи блакить неба, безладно кинуті мазки у тремтіння листя... Саме ця властивість акварелі найбільше відрізняє її від інших живописних технік. Акварель надихає сучасних майстрів своєю чистотою, прозорістю, яскравістю на максимальне використання її живописних властивостей.

Майбутньому архітекторові необхідно володіти технічними можливостями акварелі. Архітектор за допомогою образотворчих засобів, зокрема акварелі, може реалізувати свій творчий задум в архітектурному проекті. Акварель – проста і одночасно складна техніка живопису. Проста вона тому, що необхідні фарби вміщуються у невеликій коробці, а поверхнею для роботи є папір. А складна вона тому, що властива акварелі прозорість примушує ретельно продумувати етапи роботи. Значною мірою акварельна техніка «некерована», вона майже не допускає виправлень. В акварелі користуються методами «лесувань» і «а-ля-прима». Метод «лесувань» – це метод багат шарового живопису, заснований на використанні прозорості фарб, властивості змінювати колір під час нанесення одного прозорого шару на інші за законом оптичного складання кольорів. Техніка «лесувань» більш доцільна у тривалих за виконанням роботах.



У короткострокових роботах може бути використаний метод «а-ля-прима» – живопис по вогкому, написаний в один сеанс. Ця техніка потребує писати в один сеанс, без наступних капітальних змін. У пленерних етюдах можна використовувати обидва методи разом.

Роботу аквареллю ведуть у певній послідовності, від світлого тону до темного. Роботу починають зі світлих тонів, бо прозора акварель не має криючих якостей і світлі тони не можуть «перекрити» темних. Роль білої фарби виконують фрагменти білого паперу, що нетронуті аквареллю. Є два основні методи у використанні кольору паперу. Перший – залишити в потрібних місцях прогалини, другий – розкрити білі ділянки на вже зафарбованій поверхні, частково знявши фарбу. Зняти фарбу можна за допомогою чистого пензля або губки. Фарбовий шар, що висох, можна освітлити легким тертям наждачного паперу, що дозволяє створити ефект світла на воді або пом'якшити різні переходи тонів під час передачі повітряної перспективи.



*Харків. Етюд студ. С. Кузнецова*



*Харків. Етюд студ. С. Невмержицького*

На живописній практиці у студентів виникає складність у зображеннях деяких сюжетів, наприклад, ніжної прозорості неба, пухнастих хмарок, ефекту променей світла між грозовими хмарами. Слід пам'ятати, що під час зображення природи небо є джерелом світла і, отже, визначає кольори, які треба використати в етюді, ландшафт сприймає відтінки неба. Градації відтінків неба звичайно передають технікою «по вогкому», що дозволяє фарбі розпливатися і кольорам змішуватись один з другим непомітно.

Іноді на яскраво-блакитному небі хмарки виглядають сліпуче білими. У деяких місцях етюду хмарки можуть просто залишитись білим папером. Треба знати, що безхмарне блакитне небо в ясний сонячний день за тоном буде щільнішим, наприклад, ніж освітлена



*Етюд студ. О. Гузєвої*

Але таж стіна проти світла (у контражурі) буде завжди темніше неба, тому важливо з самого початку роботи над етюдом вирішити, що витримати в етюді найсвітлішим, а що найтемнішим.

Наприклад, визначити тональні відношення неба до води, води до зелені газонів на світу й у тіні, зелені дерев до архітектурних споруд тощо, підкоривши усе єдиному джерелу світла.

біла стіна храму або освітлений сонцем асфальт.

Працюючи на пленері, можна переконатися, що сонце (джерело світла) відносно швидко змінює своє положення.

Щоб не було плутанини, треба одразу для себе вирішити, де буде знаходитись джерело світла, і намітити напрямок падаючих тіней, додержуючись цього рішення до кінця роботи над етюдом.

Наприклад, біла стіна церкви, осяяна сонцем, на тлі синього неба може здаватися дуже світлою.



*Фрагмент одеського подвір'я. Етюд студ. Ю. Сосницького*



*Львів. Етюд студ. В. Сисоевої*

Необхідно розуміти, що об'ємна форма, матеріал, взаємне розміщення предметів у просторі сприймаються нами в дійсності не тільки завдяки світлотіні, а також кольору. Як тон, так і колір просторового середовища змінюється від сили і кольору джерела освітлення. Один і той же мотив, написаний у різні часи доби (вранці, вдень або увечері) матиме різні не тільки тональні, але й колірні відношення, свій колорит. Вранці сонячне світло додає жовтувато-рожевий відтінок усім предметам, удень робить усі предмети білястими, мало інтенсивними, із золотавим відтінком, а ввечері – жовтогарячими або червоними.

У живопису, як і в тоновому зображенні, неможливо передати справжню силу й яскравість кольорів.

їх силу і яскравість. Живопис наслідує природу не абсолютною яскравістю і силою кольору, а тільки їх пропорційними відношеннями.



*Харківський двір. Етюд студ. А. Дубенцової*

Для того щоб правильно визначити тонові й колірні відношення в натурі, необхідно навчитися дивитись на зображуваний мотив у цілому. Для цього треба «розпустити» або «примружити» очі. Сенс усіх цих засобів загального бачення в тому, щоб не звертати увагу на те, що потрапляє в область ясного бачення сітчатки очей. За такого бачення все буде сприйматися розпливчасто, але в цей момент можна мати цілісне зорове сприйняття природи,

що дозволяє правильно визначити тонові та колірні відношення й передати їх в етюді. Пленерні етюди треба писати яскраво, оскільки етюд, принесений у приміщення, завжди матиме вигляд більш блідий, ніж коли був назовні.

На практиці студенти вчаться працювати самостійно. Самостійна робота у значній мірі розвиває творчу ініціативу, активність і самостійність художньо-образного мислення. Від того, як студент підготовлений до самостійної роботи, як він вчиться вирішувати складні завдання по оволодінню зображувальними засобами, залежить успіх навчання і формування його як професіонала. Рекомендується упродовж усієї практики проводити огляди-обговорення студентських робіт. Такі огляди сприяють обміну досвідом з оволодіння технічними можливостями акварелі під час вирішення живописних завдань.

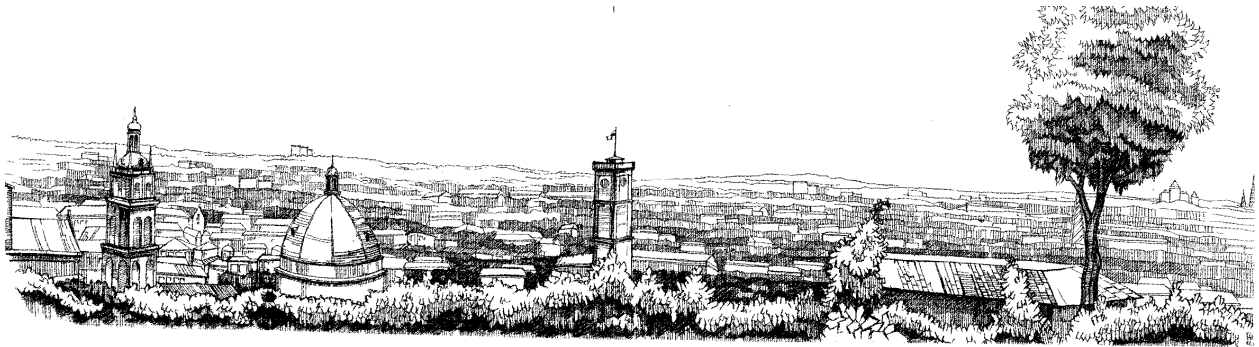
Наприкінці практики проводиться підсумковий контрольний огляд робіт, підведення результатів практики.



*Собор Св. Юра, м. Львів. Етюд студ. О. Лякун*

### **3. МІСТА УКРАЇНИ У ПОЛІ ЗОРУ СТУДЕНТІВ АРХІТЕКТОРІВ**

#### **3.1. МІСЬКІ ПАНОРАМИ – СПЕЦИФІЧНІ ВІЗУАЛЬНІ КАРТИНИ**



*Панорама Львова. Рис. студ. В. Ганжи*

Міське середовище є складною, різнобічною і багаторівневою системою. У зв'язку з цим її візуальне сприйняття пов'язане з певними труднощами. Місто складно оглянути все відразу, воно розкривається у вигляді змінюваних один за одним візуальних картин. Найбільш цілісну і узагальнену картину можна побачити в панорамах міста, які відкриваються з пагорбів, берегів річок або при під'їздах до міста. Панорама міста – це частина його вигляду, що охоплюється одним поглядом.

У довідковій літературі панорама (утворено від грецького «вид, видовище») визначається як вигляд місцевості, що розкривається зі зручної точки візуального огляду, як правило, з висоти. Панорамний вид місцевості, при цьому, характеризується як великою глибиною простору, що оглядається, так і широким кутом огляду. Крім того, цей термін означає один із різновидів просторового візуального мистецтва, «широкоформатне» зображення, розгорнуте перед глядачем або довкола нього.

Мистецтво панорамування міського простору – це сфера образотворчої та архітектурної композиції, створення простору на площині з урахуванням особливостей сприйняття. Воно було добре відоме європейським і російським художникам й архітекторам XVIII – середини XIX ст. Панорамний спосіб зображення є актуальним у нинішній архітектурній практиці: містобудівному проектуванні та реставрації міського середовища. Він дозволяє охопити широкий простір, наприклад вид міста або архітектурного ансамблю.

Як відзначає О. А. Чорна «Архітектурна панорама» – це, головним чином, графічне зображення, в якому переважає «об'єктивне» відношення до передачі якостей, характеристик і композиції реального простору за допомогою фронтальної та лінійної перспектив. За

формою «архітектурна панорама» – це, як правило, витягнуте по горизонталі зображення, що нагадує «архітектурну розгортку» або протягну графічну стрічку, яка охоплює широкий простір уздовж лінії горизонту з фіксованої або динамічної точки. Для побудови цілісного образу простору художник монтує на площині низку візуальних кадрів по горизонталі й вертикалі. Контраст, перспектива, ритм, масштаб і масштабність виступають провідними засобами організації цілісної композиції. Особливості панорамного сприйняття полягають у тому, що глядач виходить із міського середовища і сприймає його ззовні, узагальнено і цілісно. З'являється можливість побачити місто з боку, в оточенні його природи. Як відмічав М. П. Анциферов: «Природа словно входит в город, а город отбрасывает свой блеск на окружающий пейзаж»<sup>2</sup>.

Панорама міста дає можливість побачити силует – один з основних засобів, що створюють його архітектурний вигляд, його обличчя, його характер. Тільки через панорами ми сприймаємо весь вигляд міста. Якщо такі панорами, подібно творам мистецтва, викликають позитивні емоції, радують і духовно збагачують людей, то вони розглядаються як архітектурні панорами, благотворно впливають на психологічний стан, сприяючи підйому творчої енергії людей, але будучи позбавленими художньої виразності, вони можуть пригнічувати психіку<sup>3</sup>.



*Панорама Чернігова. Рис. студ. О. Чернухи*

Під час малювання міських панорам перед студентом-архітектором ставиться завдання зобразити не випадкову картину, навіть якщо вона відрізняється особливою привабливістю, а той вид міста або його фрагмента, який пов'язаний з основними суспільно

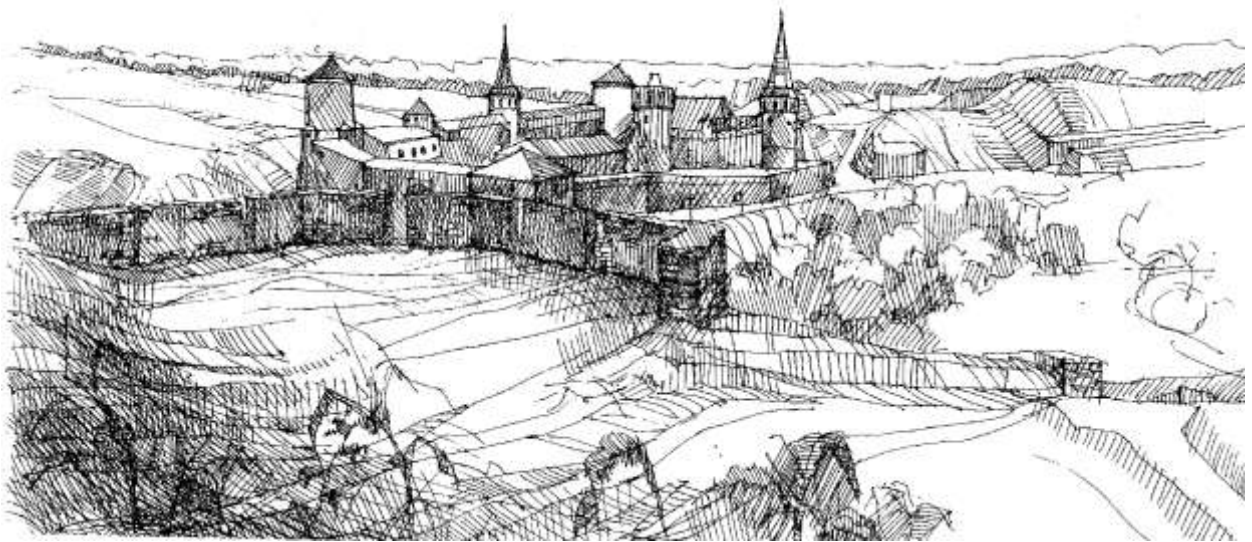
<sup>2</sup> Анциферов Н. П. Непостижимый город... Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина / Н. П. Анциферов; Сост. М. Б. Вербовская. – СПб. : Лениздат, 1991. – 335 с.

<sup>3</sup> Захаров, О. Н. Архитектурные панорамы Невских берегов / О. Н. Захаров. – Л. : Стройиздат, Ленинград. отделение, 1984. – 320 с., ил.



значущими шляхами руху великої кількості людей. Архітектор має на увазі, що людина, яка пересувається містом, здебільшого спрямовує свій рух через повсякденну діяльність; рідше – це турист або художник, який шукає спеціальний кадр.

Отже сприйняття міста відбувається, перш за все, з функціонально обумовлених шляхів руху, основних вулиць і площ міста, місць перетину потоків людей та основних транспортних артерій. Серед перерахованих необхідно виділяти ті місця міського ландшафту, де ці шляхи руху збігаються з характерними височинами або балками, що мають глибинний розвиток. Студент, вибираючи для малювання ту чи іншу панораму, задається метою не просто зобразити існуючий стан міського середовища, а підкреслити образну характеристику цього середовища, його ландшафтні та архітектурні особливості.

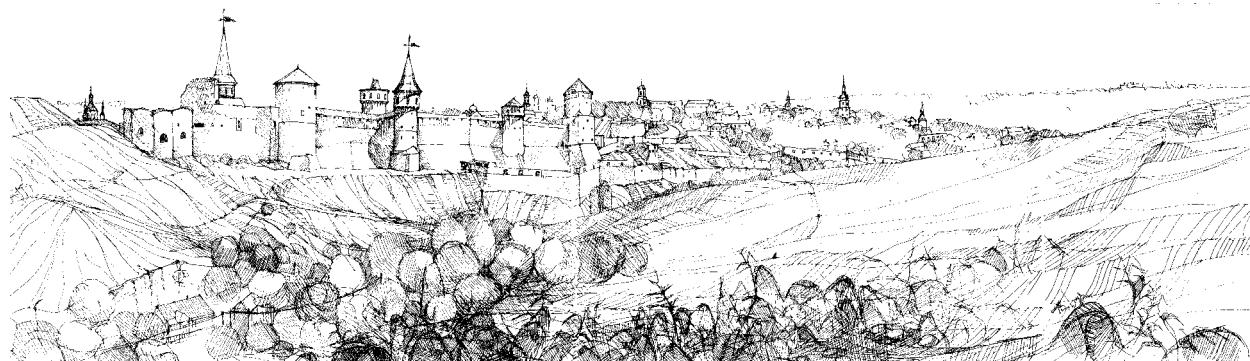


*Кам'янець-Подільський. Панорама Старого замку з Вірменського бастиону.*

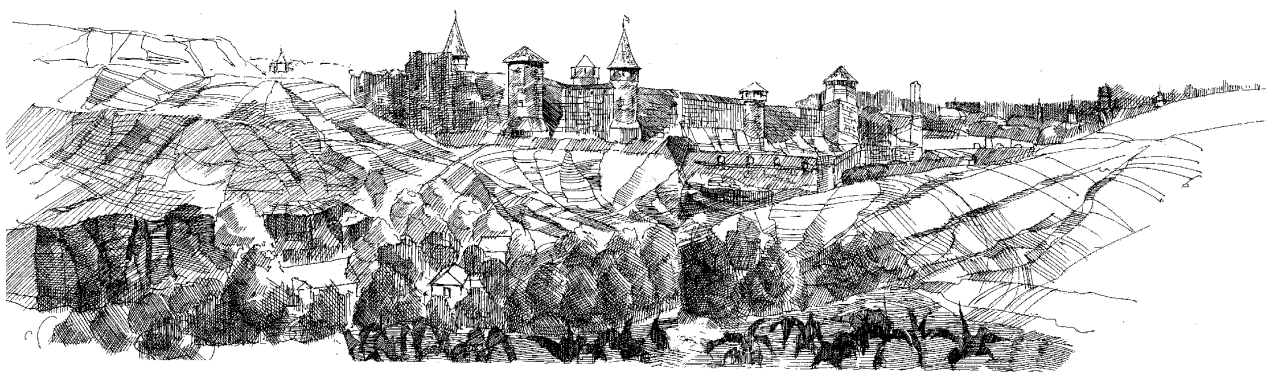
*Рис. студ. Г. Бражник*



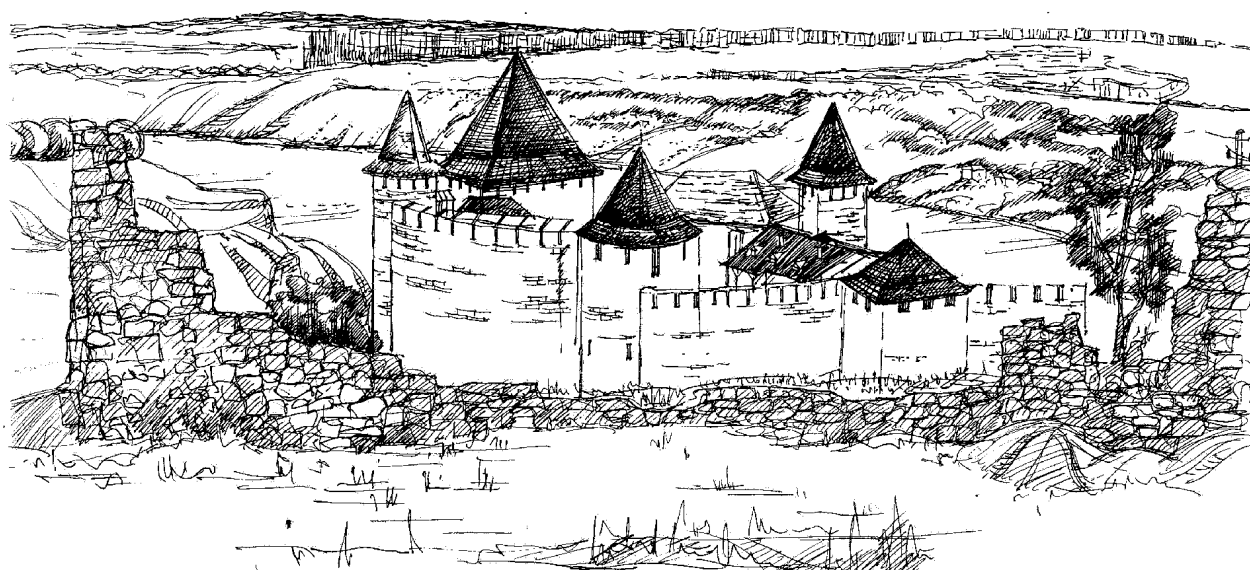
*Кам'янець-Подільський. Панорама міста. Рис. студ. Г. Пухкої*



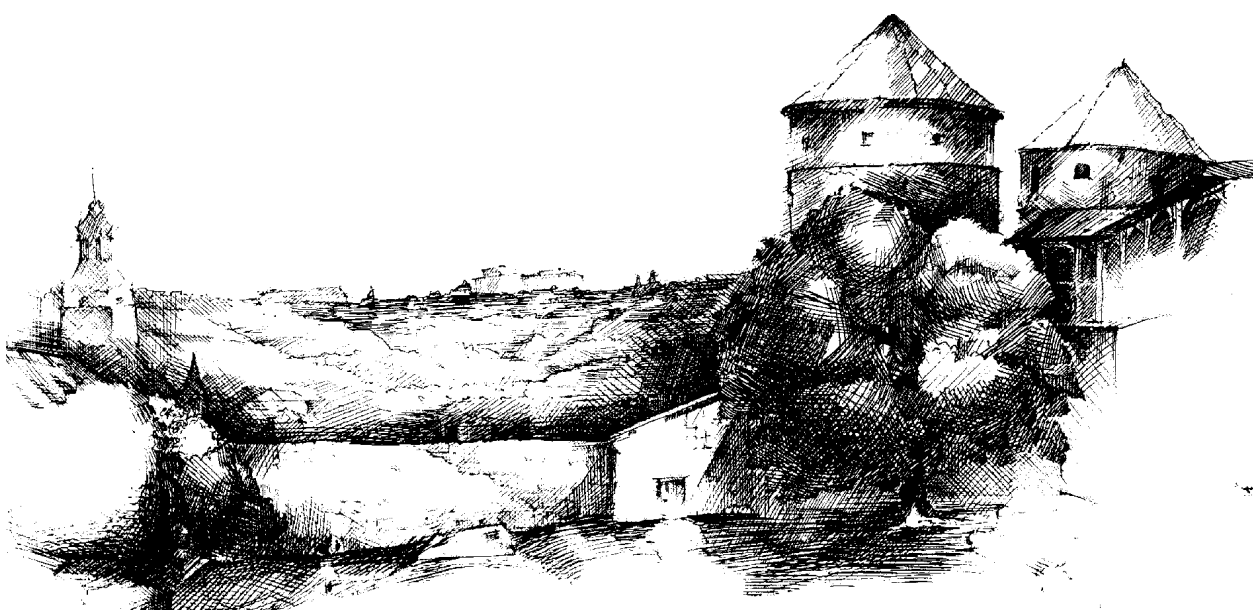
*Кам'янець-Подільський. Панорами міста. Рис. студ. М. Ільченко, О. Лякун, Г. Бражник*



*Кам'янець-Подільський. Панорама міста. Рис. студ. А. Ореховської*



*Панорама міста Хотин. Рис. студ. Г. Пухкої*



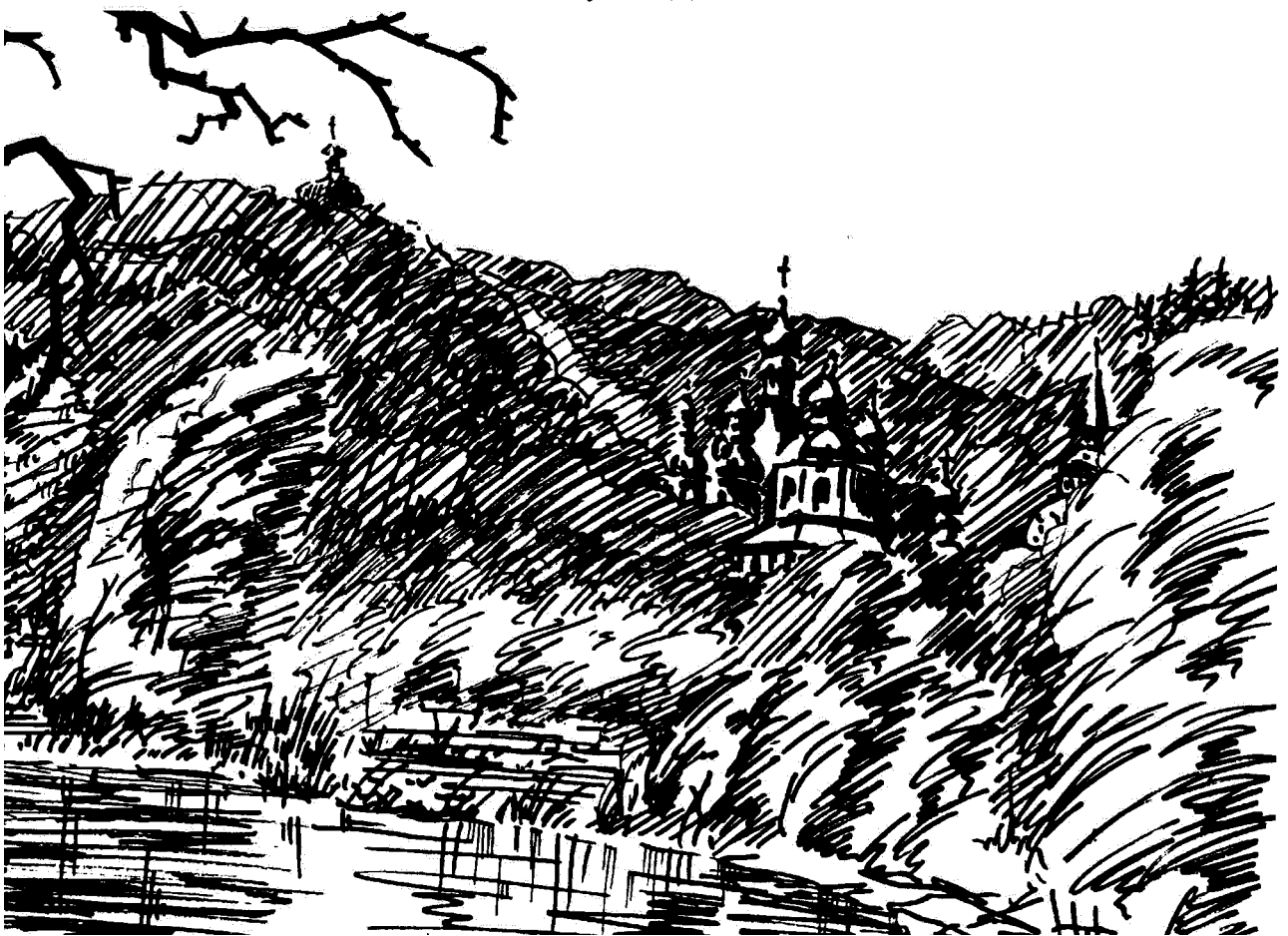
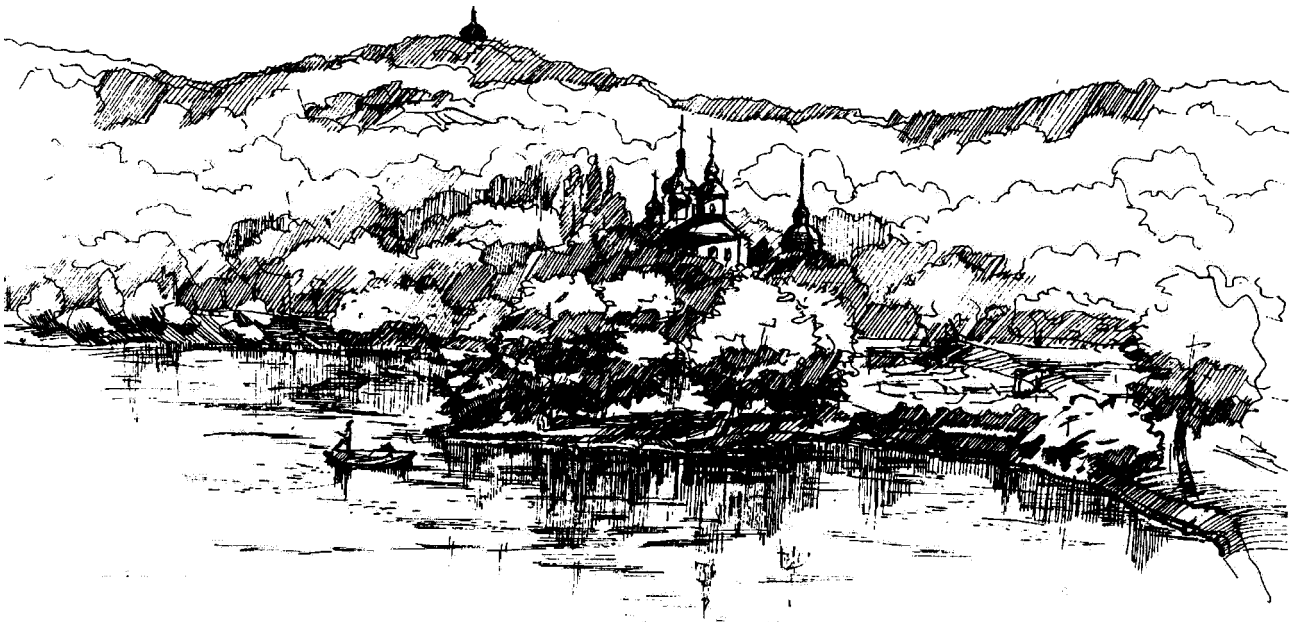
*Панорами з Хотинської фортеці. Рис. студ. О. Іванова*



*Чернігів. Панорама Троїцько-Льїнського монастиря. Рис. студ. В. Сисоєвої*



*Панорами центральної частини Чернігова з Десни. Рис. студ. В. Сисоєвої*



Вигляд ансамблю Видубицького монастиря знизу, від Дніпра. Рис. студ. В. Дідок

### **3.2. АРХІТЕКТУРНО-ХУДОЖНЯ ВИРАЗНІСТЬ МІСЬКИХ ПАНОРАМ ХАРКОВА ТА КИСЬВА**

Містобудування є складовою частиною архітектури, яка формується залежно від багатьох соціально-економічних, інженерно-технічних та художньо-естетичних чинників. Містобудування належить до багатогранної творчої діяльності, пов'язаної із законодавчим урегулюванням, народногосподарчим плануванням та управлінням у ході реконструкції міст чи при новому будівництві. Містобудівна теорія вивчає важливі завдання із створення необхідного порядку, який забезпечує соціально-економічну доречність і архітектурно-художню виразність у загальній побудові міста, його окремих частин, а також в окремих містобудівних комплексах і спорудах.

Саме одним із завдань створення архітектурно-художньої виразності є створення міських панорам як образної компоненти. Така образна компонента відображає структурно-візуальні характеристики відкритих просторів міста як системи розвитку архітектурного сюжету, у разі під'їздів по заміських автомагістралях та з головних міських вулиць. Історично місто виникло внаслідок бажання людини просторового освоєння середовища її мешкання. У ході еволюції міста – з первісних поселень доісторичної доби – до сформованих соціально-економічних і територіально-планувальних містобудівних утворень сучасності – виникла необхідність пізнання міста як об'єкта нагляду, оцінки і прогнозування його поведінки. Структурування території функціональних зон приводить до утворення просторової ієрархічної структури міста, основними елементами якої є міські, районні та мікрорайонні об'єкти. Таке структурування відбивається в просторово-композиційній структурі, і панорами в ній займають місце вищого структурно-ієрархічного рівня. В образно-художньому сенсі панорама є візитною карткою міста. Вона дає уявлення про місто в цілому, оскільки вона сприймається (з дальніх під'їздів) як цілісна картина, тобто не розділена на окремі об'єкти. У просторово-структурному сенсі панорама є відображенням і «підсилювачем» структури ландшафту, що відповідає одному із основних завдань архітектурних побудов. Оскільки панорами «прочитуються» у разі зовнішніх під'їздів до міста або з видових плацдармів у самому місті на великі відкриті міські простори, то вони (панорами) є втіленням стику контрастних просторових співставлень. Такі співставлення, як правило, породжують епічні, величні, космогонічні образи.

Таким чином, панорами є носіями архітектурно-ландшафтної цінності, а значить неповторності міста. Історія налічує багато прекрасних місць збереження цих значущих архітектурних прикладів, одним з яких є місто Харків.

Усі ми відчуваємо, як нині зріс інтерес до історії. Не стільки до всесвітньої історії взагалі, скільки до історії рідної країни, рідного краю, свого міста, села. У цьому інтересі простежується не просто людська допитливість. Йдеться про речі глибоко серйозніші, глибші – основоположні для формування національного самоусвідомлення. Ми хочемо знати витоки, корені свого народу. Хто ми? Звідки ми? Який спадок залишили нам попередні покоління? Що ми передамо нащадкам? Ці питання супроводжують людину від дитинства до старості. Така природа людини: йти від незнання – до знання, від знання – до освіченості, від освіченості – до мудрості. І саме ці питання мають бути ідеологічним стрижнем у навчанні майбутніх архітекторів – людей, які за фахом покликані шанувати минуле в ім'я майбутнього.

Археологічні розкопки давньослов'янських і хазарських поселень свідчать, що історія Харківщини налічує ніяк не менше тисячоліття. Перші згадування про поселення Харкова зустрічаються в історичних документах XI – XII віків (про це розповідає нам «Слово о полку Ігоревім»). Згадуване місто Донець сьогодні входить у межі Харкова.

Географічне положення нашого краю унікальне: вододіл басейнів Дніпра і Дона є межею між сходом і заходом, а границя лісостепу та степу – межею між півднем і північчю. Як відомо, саме місцезположення вирішує містобудівний розвиток. Наш край протягом віків був центром тяжіння геополітичних сил, які змінювались у часі та просторі, але звертались сюди як до фокусу соціальних подій. Основою ж формування панорам міста є нагірне центральне плато у сполученні з низинними частинами південно-західних, південних та південно-східних територій. Зв'язок людини з місцем її мешкання є загадковим, але очевидним. Відає цим зв'язком *genius loci* – геній місця, відкритий ще в античні часи, і який пов'язує інтелектуальні, духовні, емоційні явища з їх матеріальним оточенням. У широкому значенні геній місця – це його неповторність та краса. Яким же чином дослідити закони тієї краси, щоб не загубити її, щоб відтворити у сучасній архітектурі? Адже закони ці існують, і пізнання їх веде до грамотного і бережливого «втручання» в матеріальну культуру минулого.

Вулички, вулиці та площі історичного центру Харкова – так званий «просторовий каркас» міської структури – не втрачають і донині своєї чарівливості і принадності, хоча й зазнають часом руйнівної сили не досить вдалої новітньої архітектури. Мудро збережені назви – Римарська, Кацарська, Клочківська, Чоботарська – навівають історичні згадки славного минулого. Саме людський просторовий масштаб, ніби давно знайомі забудови, дарує нам спілкування з архітектурними деталями, характерними для нашого міста.

І рослинна рельєфна орнаментика, і скульптурний декор, і «цеглинний» стиль вулиць Римарської, Сумської, Ключовської, Гоголя, Пушкінської, Дарвіна – це наше, своє...

Поняття центру міста Харкова асоціюється у пересічного городянина з величною дзвіницею Успенського собору, «задумливими» банями Свято-Покровського монастиря та кубізованим силуетом Держпрому. Саме цими спорудами-символами визначається в архітектурно-просторовому сенсі ареал харківського центру як історико-культурного та географічного об'єкта. Містобудівна ж «адреса» історичного центру Харкова є територією, обмеженою на сході холодногірськими і лисогірськими схилами з церквами, на півдні і заході – площею Фейєрбаха і Руднева, на півночі – парком Горького.

Теоретики архітектури віднаходять секрет поглинаючої виразності та емоційної сили харківських вуличок та куточків, харківських панорам та двориків у масштабнo-просторових співвідносинах, які близькі людині-індивіду, людині - «мікрокосму». А соціологи доводять, що людська свідомість сприймає історичне довкілля як одну з пріоритетних життєвих цінностей.

Отже, центр міста є носієм не тільки «сліду» часу, а й історичної пам'яті людини, в певному розумінні, культурного генотипу. Створювали цей «слід» видатні діячі історії та архітектури: В. Селіфонтов, І. Радзевусов, А. Квасов, І. Бецька, І. Саблуков, О. Тон, О. Михайлов, О. Бекетов, В. Величко, О. Гінзбург, брати Загоскіни, М. Ловцов, Б. Михаловський, Н. Васильєв, В. Верьовкін, Р. Голенищев, О. Дмитрієв та багато інших знаних особистостей Харкова.

Привабливість центральної частини Харкова органічно відтворюється структурними зв'язками, які повторюють напрямки вододілу нагірного плато і річищ рік Харків і Лопань, вулиць Скрипника і Бурсацького узвозу, Совнаркомівської та Дарвіна, провулків Театрального і Класичного, та відповідають малюнку основних балок цієї території. Означені зв'язки утворюють специфічну масштабну структуру і художньо-образну систему Харкова старовинного, Харкова камерного. На сьогодні постає важливе питання подальшого розвитку міста Харкова як стратегічно важливого економічного та культурно-історичного учасника загальносвітових зрушень. Про це свідчать, зокрема, результати Міжнародної конференції у квітні 2004 року, присвяченої 75-річчю Держпрому, на якій було прийнято рішення про подання матеріалів будинку Держпрому до реєстру пам'яток культури міжнародного значення.

Зберегти історичні райони Харкова, піклуватися про них як про «візитні картки» – не тільки з урахуванням їх зон впливу, але й їх стилістики і структурних співвідношень – це



справа честі не тільки цеху професіоналів, а і всього громадського загалу. А справа молодих – пізнавати премудрості свого архітектурного ремесла, головною частиною якого є образно-емоційне пізнання довкілля, що є ключем до розкриття принципів побудови нового старого образу нашого міста, до встановлення з ним довірчих, родинних відносин, до відчуття Батьківщини. Студенти, що присвятили себе вивченню архітектури, малюючи, вчаться в історії.

«Район» у містобудівній практиці – це і частина міста, і декілька мікрорайонів, і окремих кварталів. Але сутність їх одна: кожний з таких територіальних утворень має завершений функціонально-естетичний вигляд, тобто є самостійним елементом міської системи. Саме райони створюють дальні панорами – «візитні картки», що відкриваються зору під час під'їзду до міста. І ці ж містобудівні утворення «поглинають» мешканця своїми сповненими ліриками просторами. Ціннісна характеристика подібних осередків міста, окрім суто економічної, обов'язково включає естетичну, гуманітарну, загальнолюдську цінність. Тож не даремно в останні роки статусу пам'яток архітектури світового значення в Україні набувають цілі території, як, наприклад, центральна частина Львова, ансамблі столиці Києва. Їх загальнокультурна роль – підтримання певної «планки» людяності.

Київ зустрічає нас величчю «Дніпра і круч», в які гордовито – урочисто, але делікатно – гідно вписалися досконалим малюнком бань і дзвіниць поважні будови – свідки давнини – Свята Лавра, Видубицький монастир, Андріївський собор... Панорама міста зі сходу, що відкривається під час під'їзду залізницею, не просто один з найкрасивіших видів, який став «живою натурою» для створення художньо-видавничого еталону, цей вид задаровує. Він випромінює магічну силу і на людей творчих, зокрема, архітекторів, і на пересічних гостей міста.

У тому краєвиді – і довершеність поєднання природного та створеного людиною, і відбуття подиху часу, і божественна сполука води з порослими лісом крутосхилами. То є відгук на нашу глибинну потребу в надійності і захищеності; потребу відчувати свої корені. Нелегко зберегти минуле у місті, якому більше півтори тисячі років. Адже місто – то є просторово-функціональне відтворення минулого. Сама історія презентує на схилах Дніпра головні ансамблі – архітектурні перлини міста – Києво-Печерську Лавру, Видубицький монастир, Золотоверхий Михайлівський собор, Маріїнський палац, ансамбль Андріївського узвозу з його соборами і розташована за ними (зараз дуже скромно, а колись велично) – Софія.

Що поєднує або відрізняє ці витвори архітектурного мистецтва? Якими вони є зовні та всередині? Про що вони говорять нам, сучасним архітекторам, схильним до маніфестацій зі скла і бетону? Спроба відповісти на ці питання подана у малюнках студентів – архітекторів, майбутніх містобудівників.

Києво-Печерська Лавра розташована на схилах великого Печерського плато. Її історія починається з 1051 року, з печер, викопаних Антонієм. Поряд виникли ансамблі Нижньої Лаври, які згодом наче зросли до неба величним Успенським собором. Унікальні зразки архітектури Лаври у своїй стилістиці віддзеркалюють увесь складний шлях української культури. Її зодчі – це відомі в світі Ф. Васильєв, І. Шедель, І. Григорович-Барський та талановиті народні майстри – Ю. Белинський, В. Степанович, С. Ковнір, Я. Глинський, А. Галик, С. Лубенський, І. Равич та багато інших. Вони створили середовище де працювали видатні письменники, вчені, живописці: Нестор, Нікон, Іоанн, Агапіт, Алимпій, Григорій та інші. З Лаврою пов'язана діяльність Петра Могили.

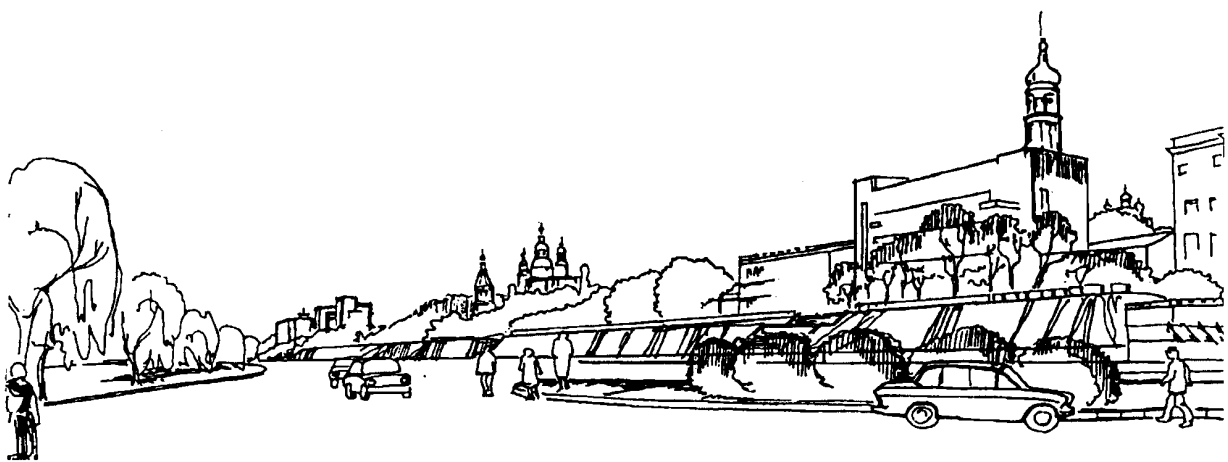
Лаврські споруди здавна були школою будівельної культури. Уже в епоху Київської Русі ансамбль монастиря, що складався з трьох головних частин, мав досить складну і композиційно оправдану структуру. Вона виходила з особливостей ландшафту й архітектурно відбила його красу.

XVII ст. ознаменувалось відкриттям у Лаврі типографії і школи, заснованої П. Могилою, формується стиль українського бароко з високими багатоярусними спорудами, внутрішній простір яких наче злітає в небо. У XVIII ст. ансамбль Лаври був повністю сформований. Його характеризує гармонійне поєднання складної структури забудови і ландшафту, окремих складових і сформованого ними цілого. Монастир на багато років стає зразком архітектурно-просторової організації монастирів і церковного будівництва. У наш час архітектурний ансамбль Києво-Печерської Лаври є взірцем високої архітектури, для якої немає часових обмежень. Її композиційна й образна єдність, багатогранність, складна семантична цілісність вражає й досі та потребує великої професійної уваги до себе.

Історичні міста – Харків, Київ – заслуговують на вивчення унікальних особливостей їх центральних кварталів – районів як містоутворюючої художньо-естетичної бази. Результатами такого вивчення мають стати надбанням не тільки цеху професіоналів, а і всього громадського загалу.

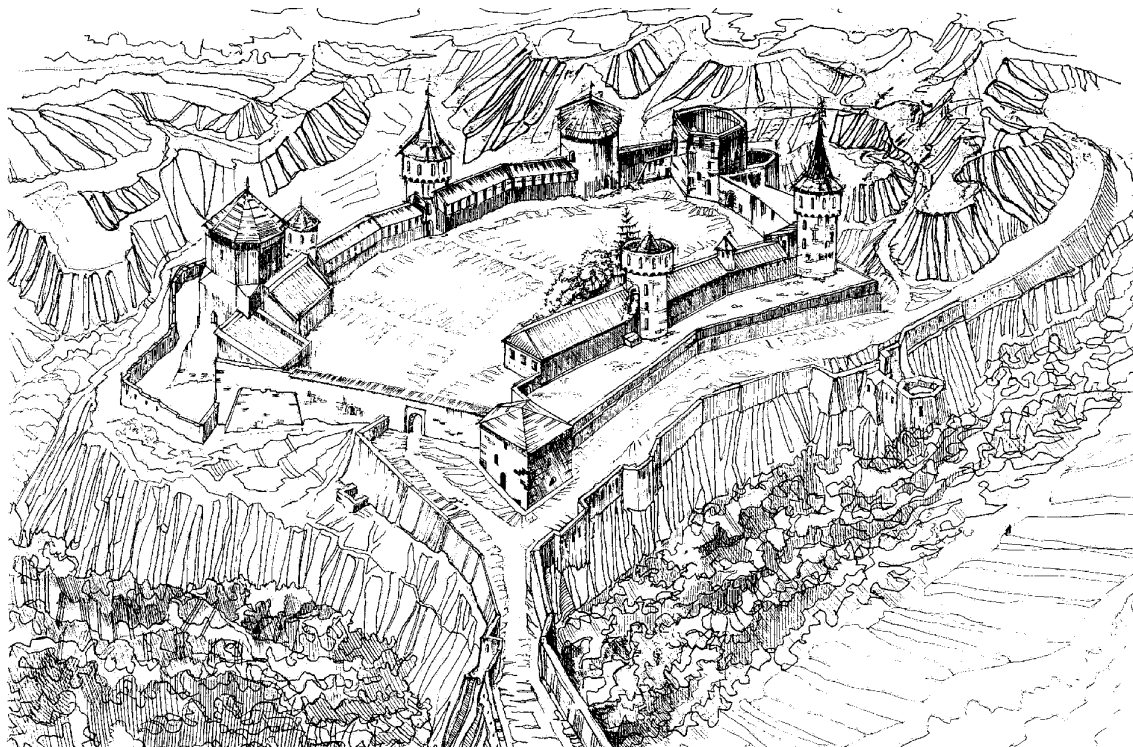


*Панорами центральної частини Харкова. Рис. студ. Т. Сухіної*



*Харків. Панорами історичного центру. Рис. студ. Е. Подорожної*

### 3.3. АРХІТЕКТУРНЕ СЕРЕДОВИЩЕ «ІЗ ПТАШИНОГО ПОЛЬОТУ»



*Кам'янець-Подільський. Стара фортеця. Рис. студ. М. Майстренка*

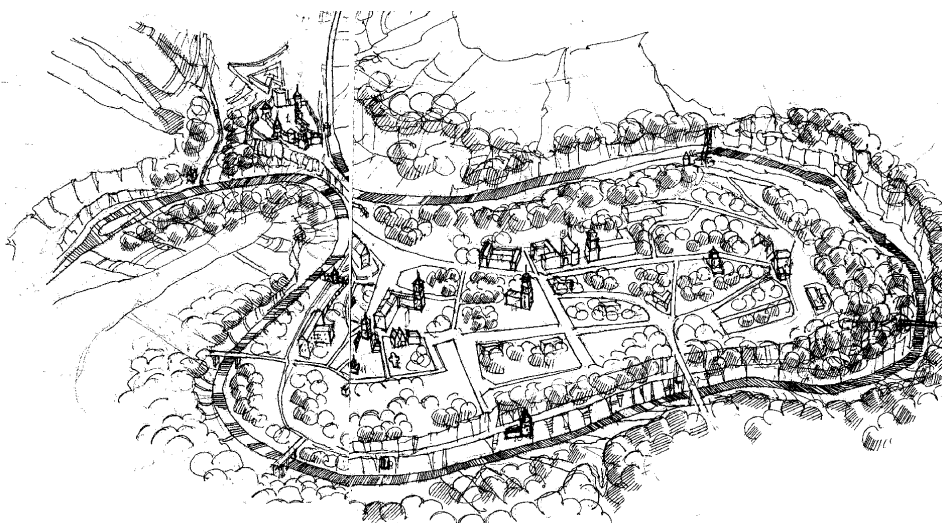
У процесі вивчення навколишнього міського середовища великого значення набуває розуміння міста як системи різнорівневих взаємопов'язаних елементів. Для цього необхідно вивчити не тільки архітектурні та ландшафтні елементи, що складають систему, але й просторово-композиційні зв'язки, що утворюються між ними. У процесі такого пізнання міського простору лежить принцип візуального розгляду предмета з усіх боків, відстаней і ракурсів. Архітектура пізнається в часі та русі – ця аксіома є найважливішою для вивчення будь якого архітектурно-просторового середовища.

Численні замальовки міста, його значних елементів, будівель, вулиць тощо дозволяють студенту уявити досліджуване середовище як єдине ціле. Графічно передати його просторову сутність, закономірність поєднань у композиційну узагальненість дозволяє специфічне відображення архітектурного середовища у так званій перспективі «з пташиного польоту». Студентський начерк – це ще не побудоване за геометричними законами креслення, це ще малюнок. Завдання такого малюнка – відтворити цілісне враження від середовища, яке реально виступало у вигляді кадрів, що постійно змінюються. Перспектива «із пташиного польоту» наче зупиняє це миготіння короткострокових картин і представляє місто або його значний фрагмент у статиці цілого.

Перспектива «із пташиного польоту» – це особливий вид малюнка, в якому зображення будується із завищеної точки зору, що дозволяє спостерігати об'єкти наче зверху. Таке зображення є особливо зручним для передачі просторової композиції складних архітектурних комплексів.

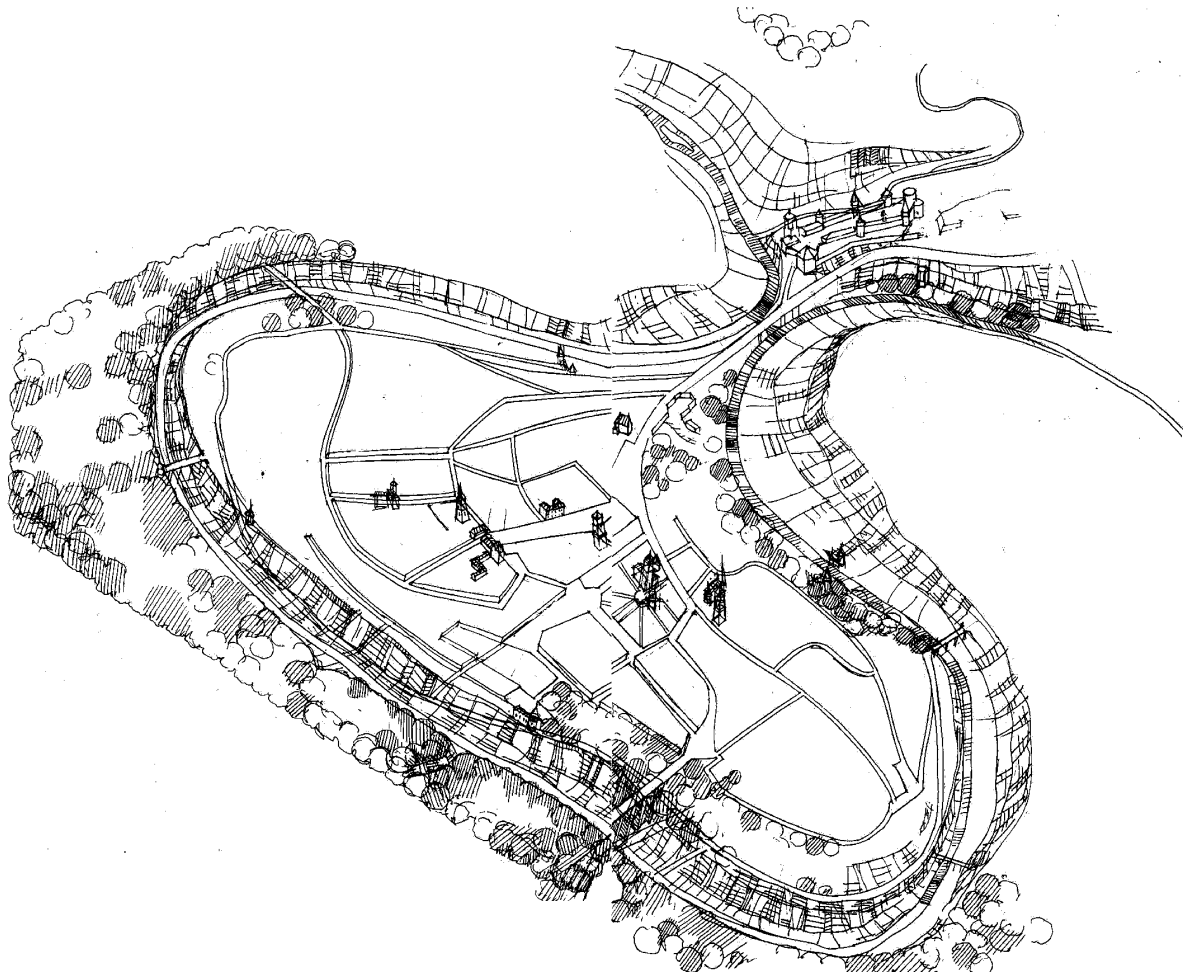
На узагальнюючу сутність виду «із пташиного польоту» вказував у своїх творах М. П. Анциферов. Він звертав увагу на те, що спостерігач отримує можливість побачити місто цілісним, об'єднаним з оточуючою його природою, що дозволяє завершити його образ і, отже, сприйняти його як органічне ціле. Розглядаючи місто з висоти, ми можемо виділити його первісне ядро, відчуті яскраво, конкретно його зріст – поступове підкорення території. Узагальнюючий погляд «із пташиного польоту» дає найголовніше, можливість пізнати місто, його історію та тенденції розвитку, визначити до якого планувального типу воно належить: до тих що «возникают стихийно и развиваются свободно» або до типу тих міст, що «создавались в обстановке уже развитой и сложной культуры и на устройстве которых лежит печать сознательного творческого человечества»<sup>4</sup>.

Для студентів-архітекторів необхідним є вміння цілісного сприйняття архітектурного середовища. Отже уміння малювати вигляд «із пташиного польоту» на основі натурних спостережень свідчить про професійне просторове мислення. Це дозволяє краще зіставити взаємне розташування об'єктів у просторі, їх масштабні співвідношення, вивчити містобудівну характеристику досліджуваного середовища. Таке уможливлене зображення є наслідком натурального малювання, до якого може бути доданим уточнюючий аналіз інформації про довкілля, зібраної на основі картографічних та іконографічних матеріалів. Перспектива «із пташиного польоту» є необхідним елементом натурних досліджень середовища, що веде до подальшого архітектурного проектування.

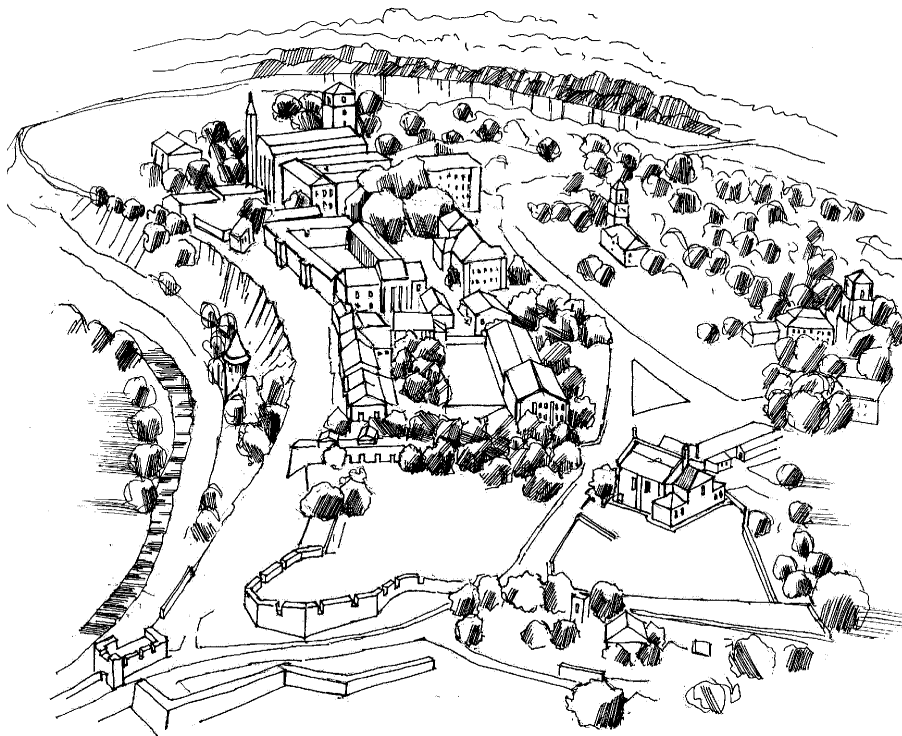


*Кам'янець-Подільський. Рис. студ. Г. Ореховської*

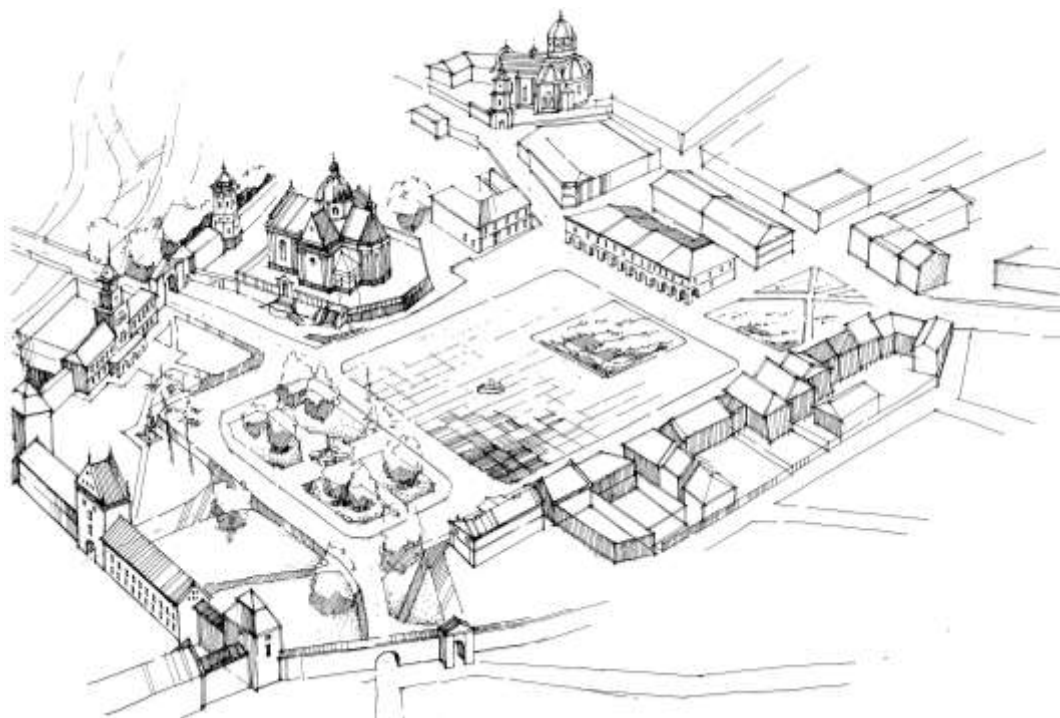
<sup>4</sup> Анциферов Н. П. Непостижимый город... Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина / Н. П. Анциферов; Сост. М. Б. Вербовская. – Спб. : Лениздат, 1991. – С. 32.



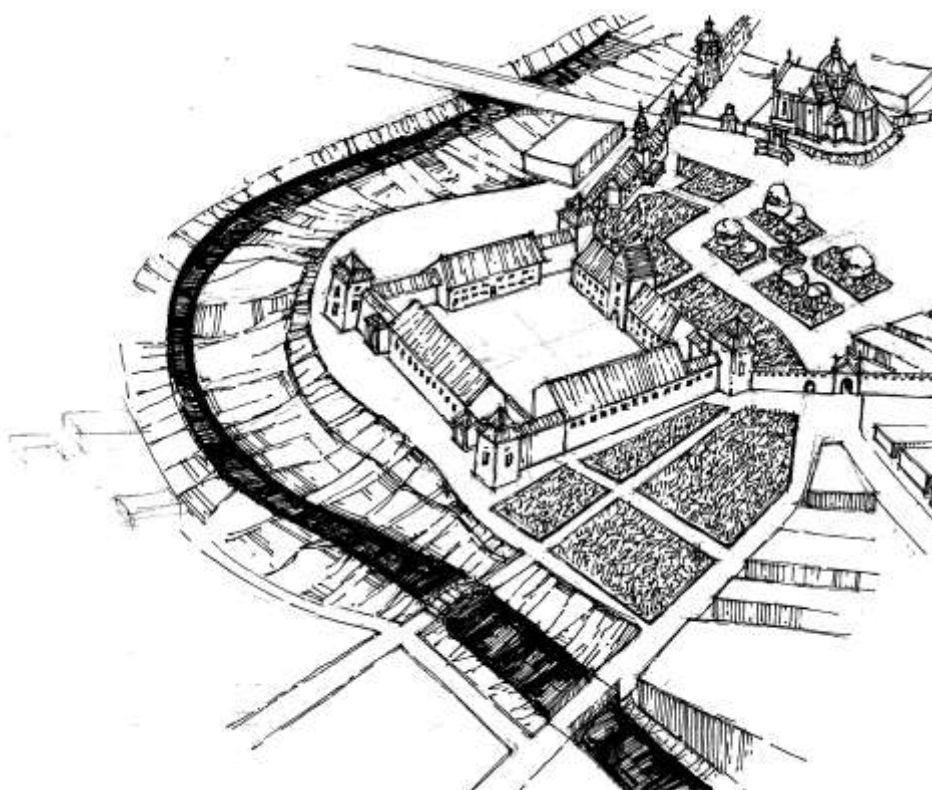
*Історичне ядро Кам'яця-Подільського. Рис. студ. М. Єлисеєвої*



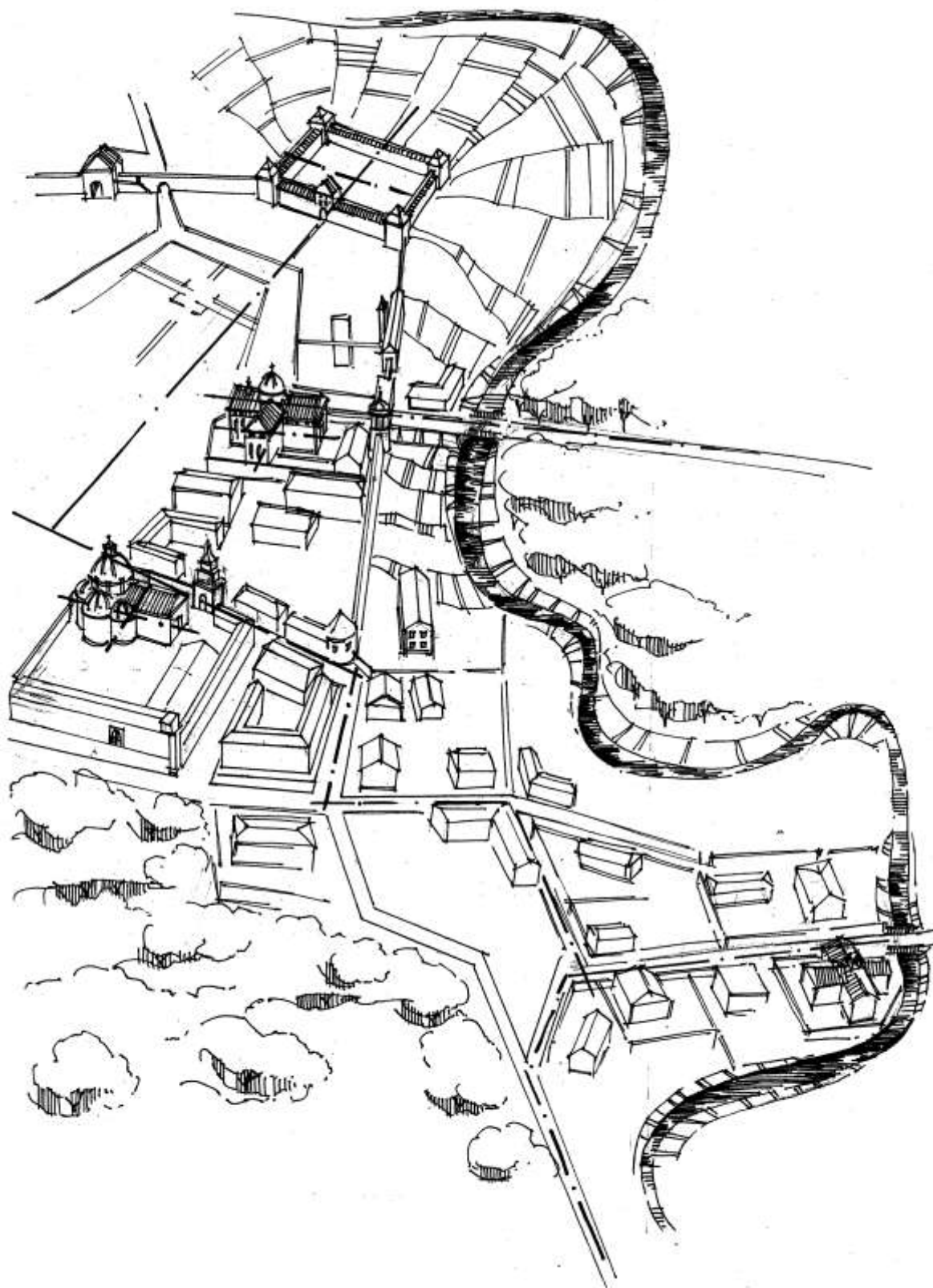
*Кам'янець-Подільський. Район Вірменського бастиону. Рис. студ. Р. Блудова*



*Жовква. Історичний центр міста. Рис. студ. А. Дубенцової*

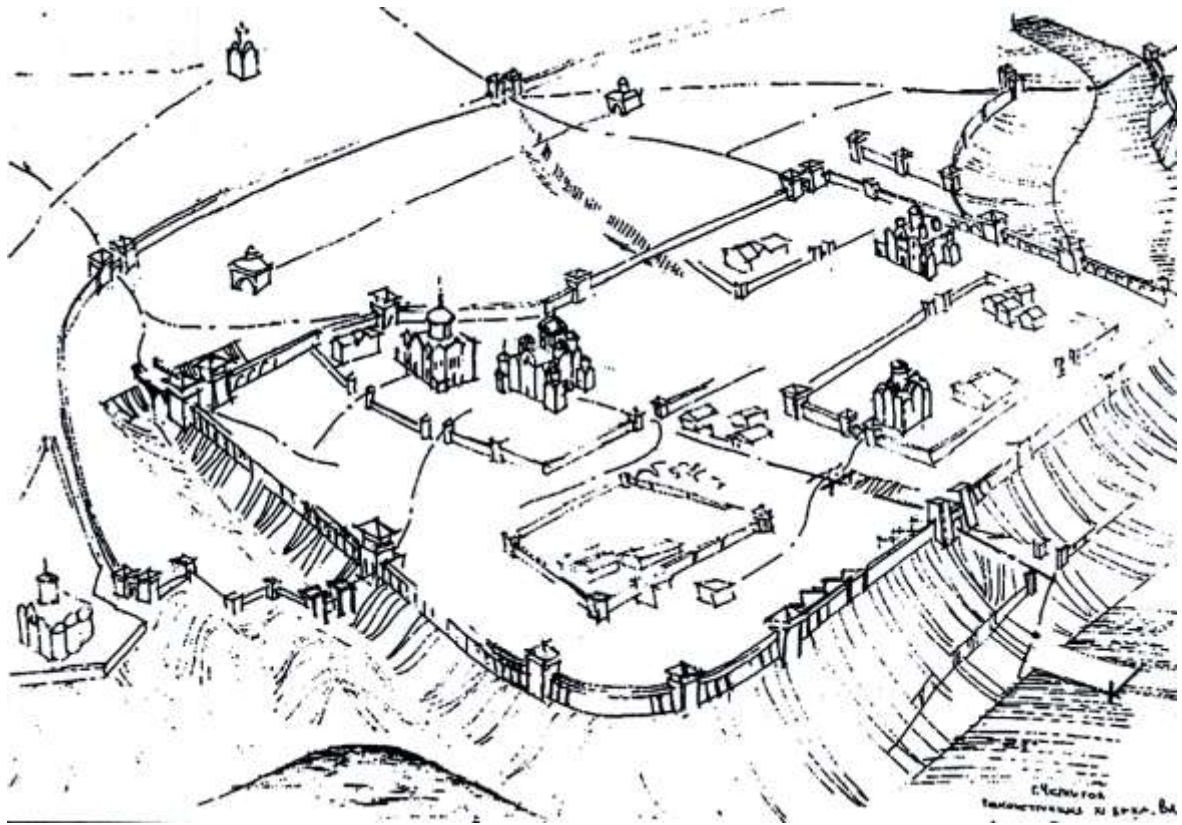


*Історичний центр Жовкви. Рис. студ. В. Реунової*

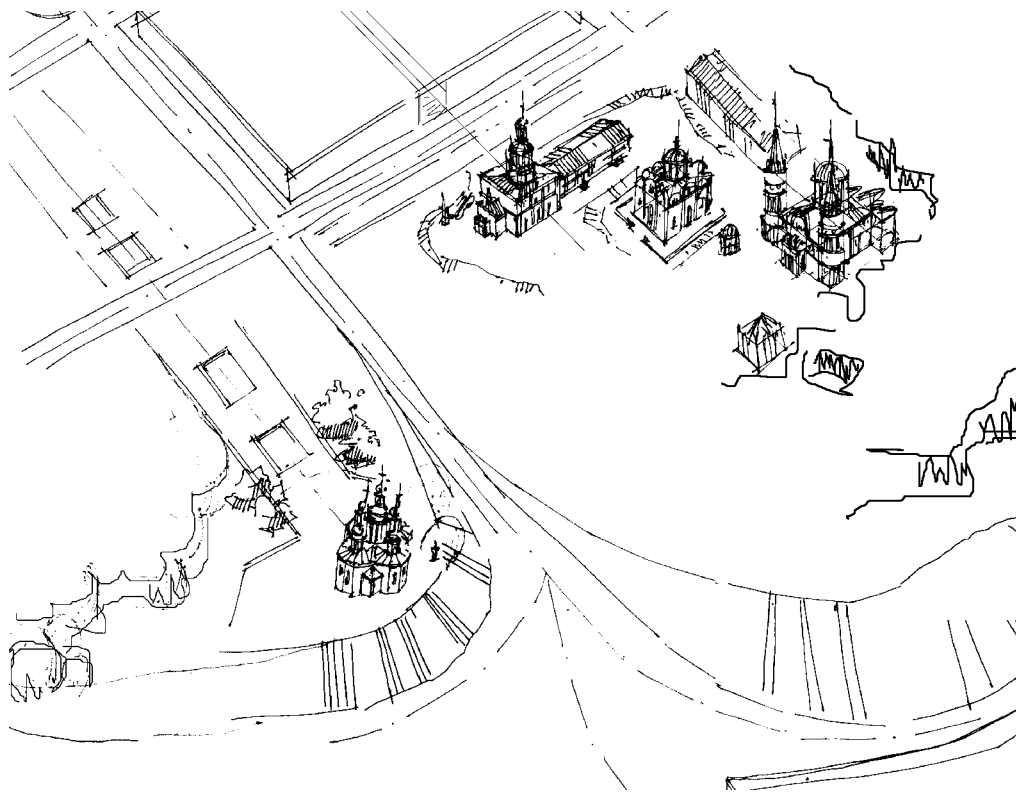


*Історичний центр Жовкви. Рис. студ. К. Лук'яненко*

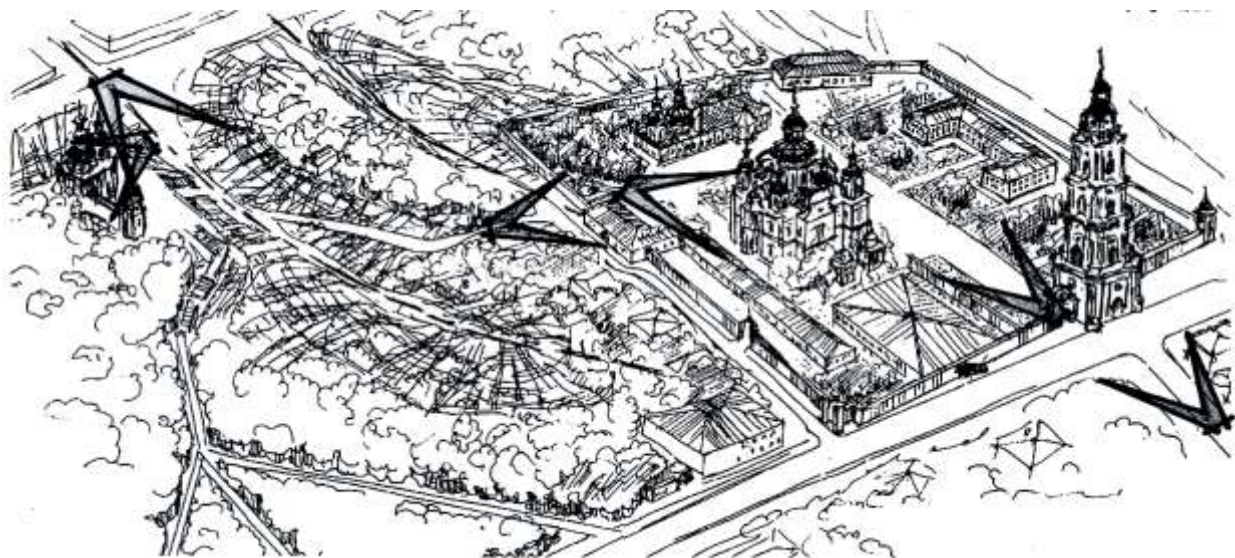




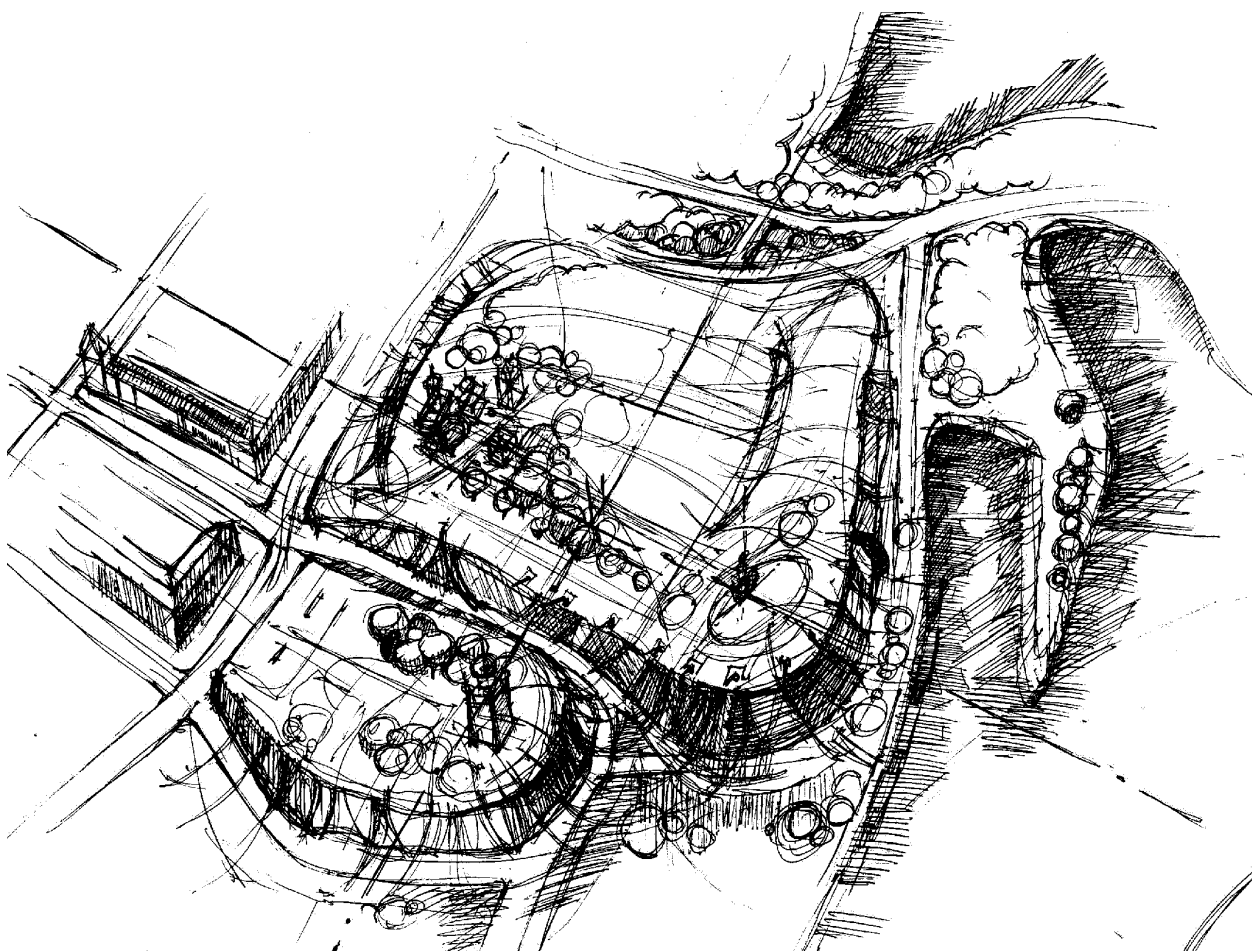
Чернівці. Ансамбль Дитинця. Реконструкція. Рис. студ. Т. Дешко



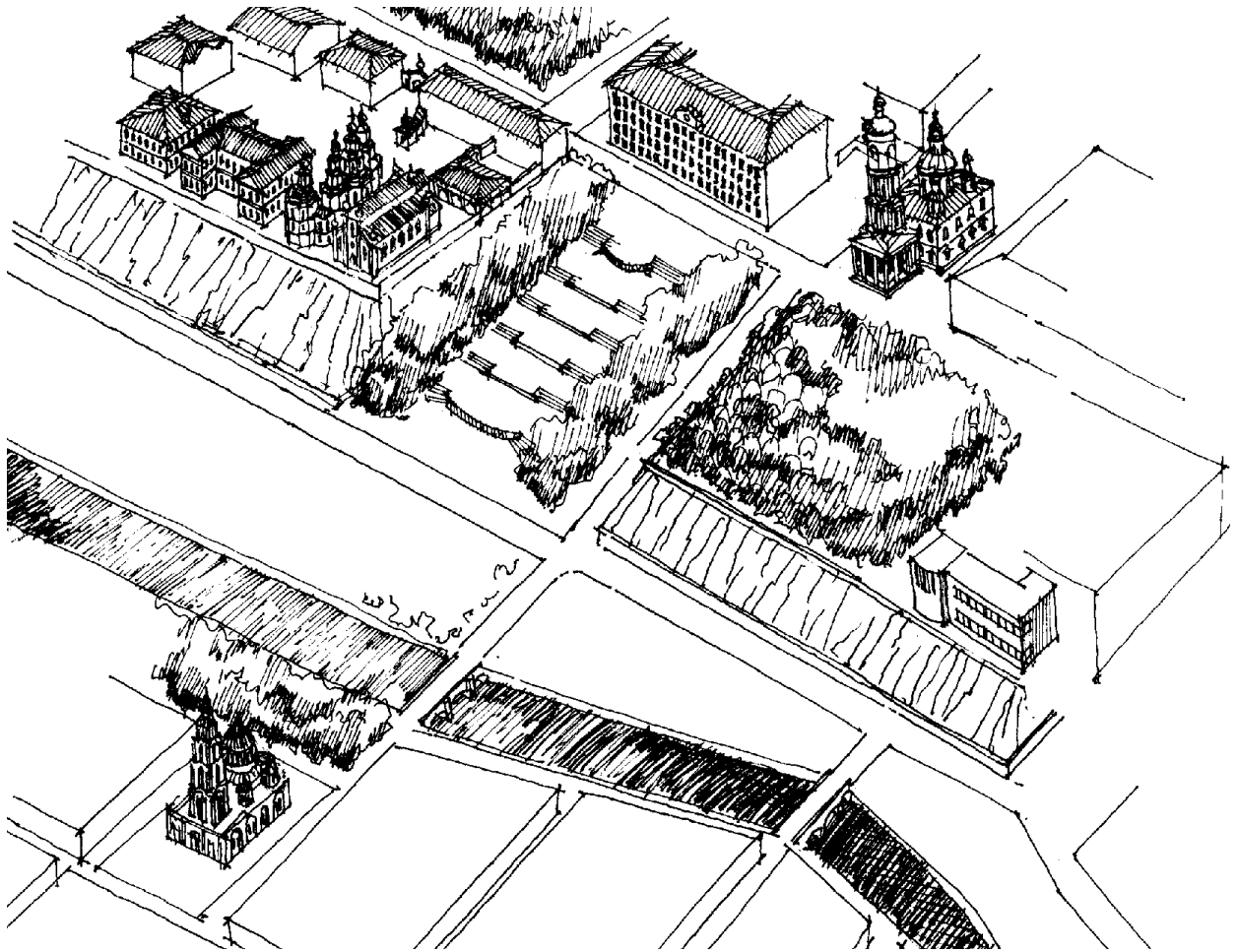
Чернівці. Історичний центр. Рис. студ. Т. Дешко



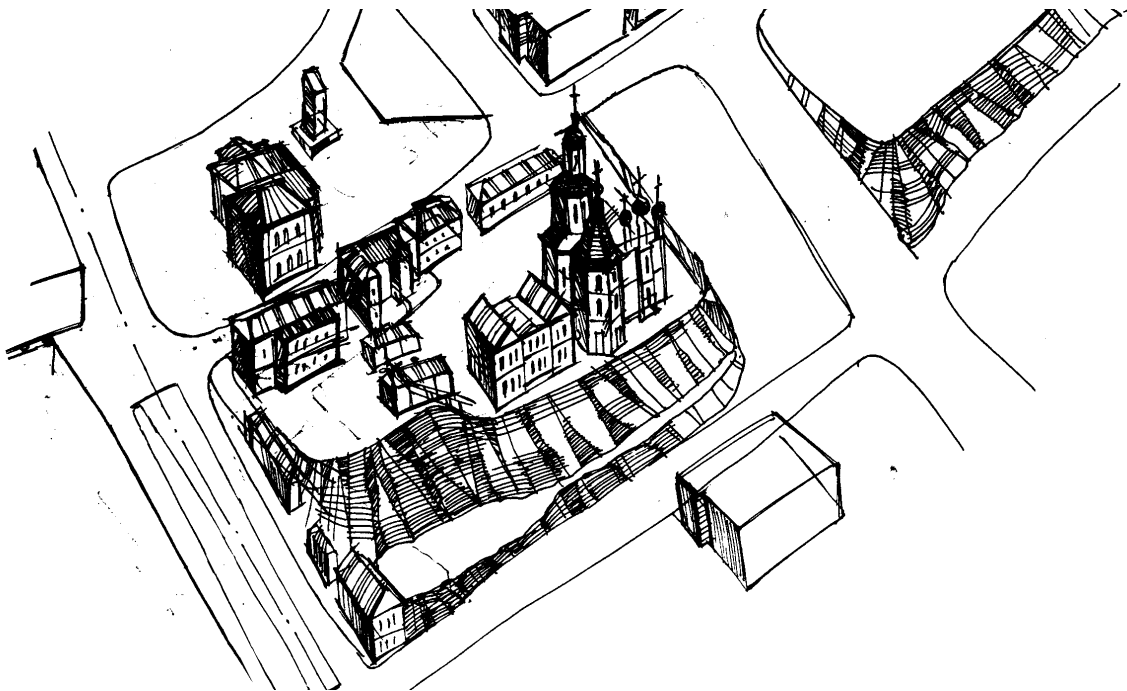
Чернігів. Троїцько-Льїнський монастир



Чернігів. Історичний центр міста. Рис. студ. Є. Сергєєвої



*Харків. Історичний центр міста*

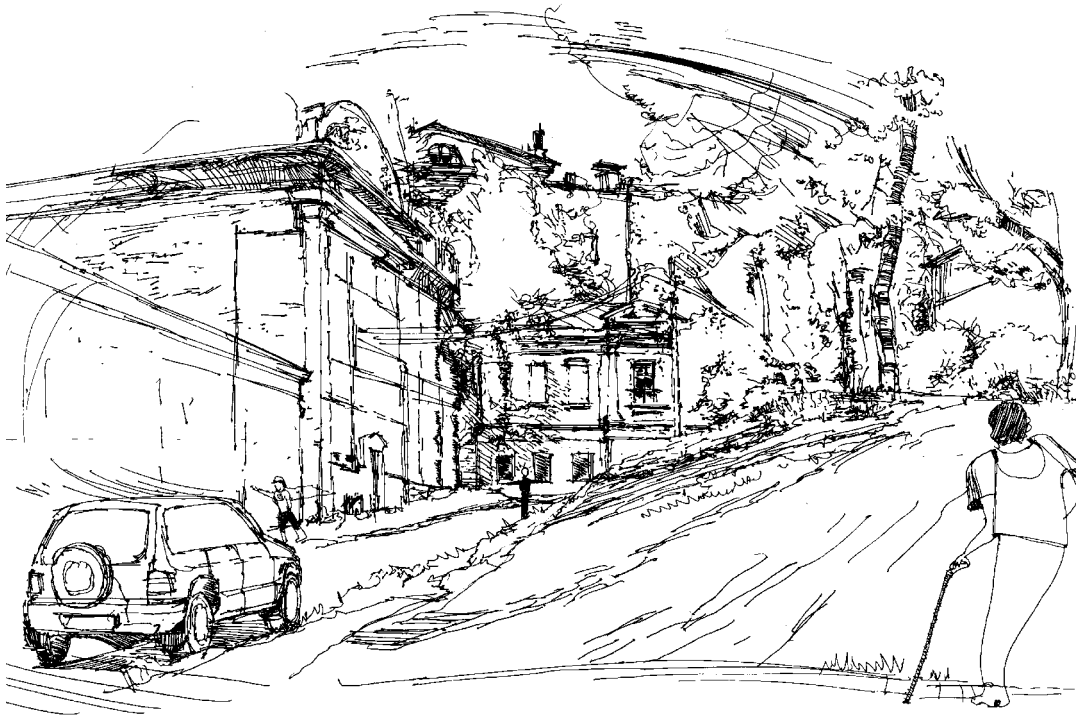


*Харків. Покровський собор. Рис. студ. Г. Гамалея*

### **3.4. МІСЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ ЯК ПОСЛІДОВНІСТЬ ВІЗУАЛЬНИХ КАРТИН**

Механізм формування містобудівних структур розкривається через їх морфологічні й семантичні властивості. Однією з таких властивостей є сприйняття архітектурно-просторового середовища за ходом руху, що забезпечує виникнення схожих асоціацій, думок, образів і пізнання світу. Це дозволяє не тільки розпізнати архітектурний образ і визначити комунікативно-художні функції пластичної мови, але й дозволяє розкрити зв'язок архітектурного твору з культурно-історичним і природним контекстом, виявляючи значення архітектурного повідомлення у просторі міста.

Архітектору сьогодні доводиться вирішувати технічні, економічні, соціальні та інші завдання, без яких не можливе досягнення головної мети архітектури – організації простору для повноцінної життєдіяльності людини; простору, що «говорить» з людиною зрозумілою мовою, простору, де цілісність світу відбивається в цілісності його окремих форм. Отже, виникає необхідність у розумінні не тільки формально-технічних архітектурно-містобудівних аспектів міста, але і його естетично-композиційних якостей. У цьому значенні досить вагомим є введення в навчальний процес підготовки студентів-архітекторів вивчення композиційної ролі руху, що дозволяє сприймати твір архітектури з різних позицій і ракурсів, оцінювати його як єдине ціле з попередніми і подальшими фрагментами міста, розуміти його композицію у просторі й часі.

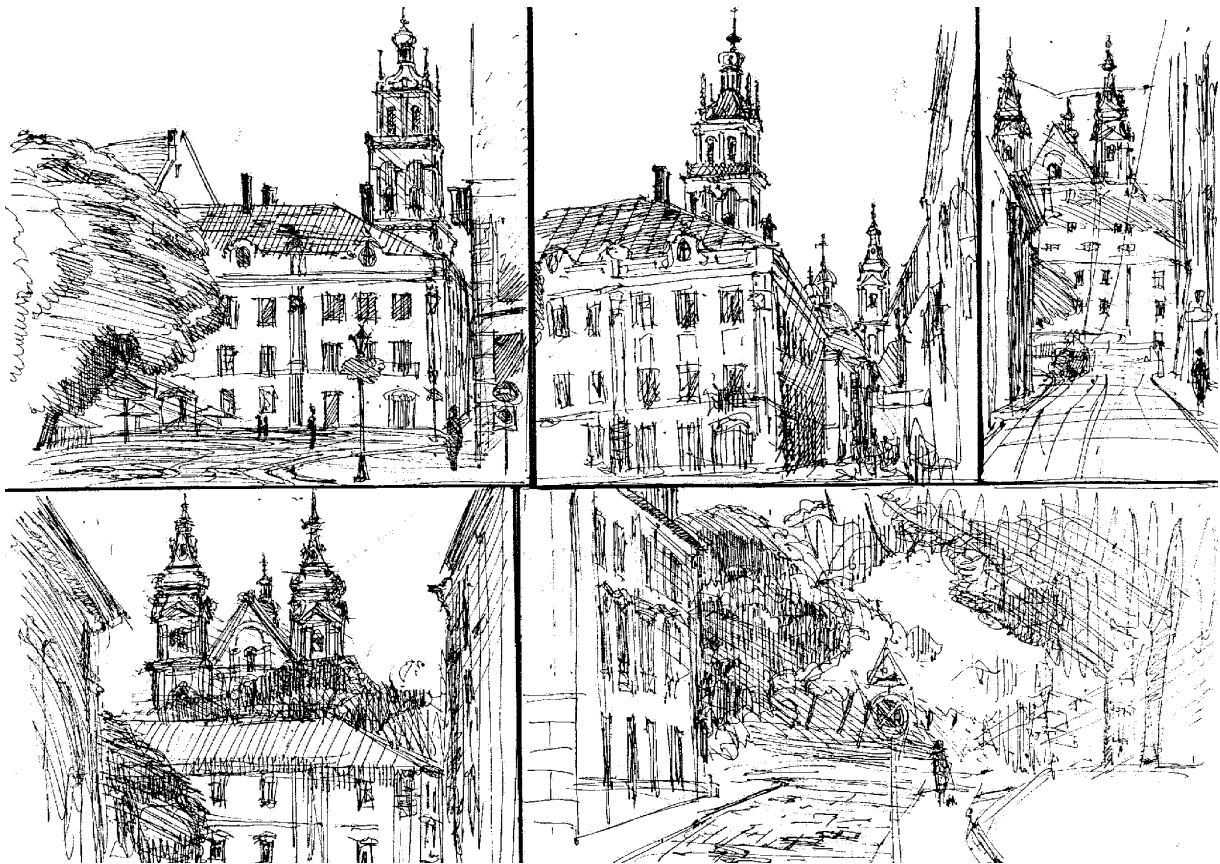


*Харків. Провулок Воробйова. Рис. студ. Є. Ніконова*

Матеріал, що викладений у цій роботі, має допомогти студенту-архітектору під час натурального вивчення архітектурно-просторового середовища зорієнтуватись у складній проблемі містобудування, у літературі, присвяченій цій проблемі, у персоналіях вчених, що цю проблему вивчали. Цей аспект є важливим для освіченості будь-якого фахівця, особливо архітектора. Отже мета цієї роботи розкрити сутність містобудівної ролі транспортного і пішохідного руху як фактору містобудівної композиції.

Відповідно до визначеної мети встановлені основні завдання:

- познайомити студентів з великим спектром наукових концепцій у сфері містобудування з проблеми транспортного і пішохідного руху;
- акцентувати роль руху у формуванні архітектурної композиції міських структур;
- показати розмаїтість наукових трактувань питання організації і сприйняття містобудівного простору, де головним чинником виступає рух людини у середовищі міста;
- провести натурне вивчення архітектурно-просторового середовища міста, його домінуючого ансамблю або окремих фрагментів за допомогою виконання малюнків, що розкривають послідовність візуальних картин (кадрів) архітектурно-просторового середовища міста (ансамблю) за шляхом руху.



*Львів. Просторово-часова структура міста від Ринкової площі до храму Архистратига Михаїла.  
Рис. студ. В. Чалого*

Малювання зовнішніх і внутрішніх (інтер'єрних) розкриттів (панорам), що відкриваються з основних шляхів руху (в'їздів у місто, підходів до ансамблю тощо), фіксує просторові зв'язки зовнішньої й внутрішньої структури об'єкта, їхній стик на домінуючому вузлі міста або ансамблю.

Виконання замальовок за шляхом руху (ззовні до домінуючого вузла, від домінанти зовні) можуть фіксувати кілька різних маршрутів руху, орієнтованих на досліджуваний об'єкт. Під час малювання акцентуються об'єкти першого й далекого планів; фіксуються етапи «закриття» домінуючого об'єкта забудовою або ландшафтною формою й «розкриття» його в перспективі; зіставляється характер розкриттів видали й при наближенні до об'єкта й роль першого плану в цих розкриттях. Усі малюнки можуть супроводжуватися низкою швидких начерків, що деталізують оточення.

Транспортний і пішохідний рух – це важливий містоформуючий фактор. Чим складніше структура архітектурного об'єкта (комплекс, місто, регіон), тим складніше структура руху, пов'язана з ним, і тим важливіше врахування всіх аспектів, зумовлених цим фактором: розміщення міст, їх функціональних зон і громадських центрів, розселення, місць прикладання праці, пасажирських станцій та ін.

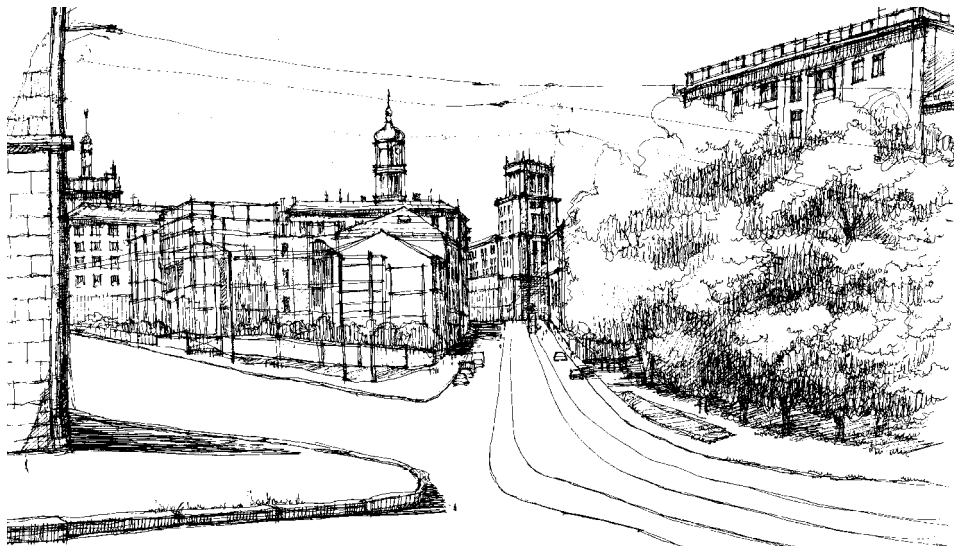
У сучасному світі все більше ускладнюється міське середовище, усе більше відривається від людини, усе більше вступає у протиріччя з її генетичним кодом. Втрата людяності спричинила втрату середовищних цінностей, спричинила одноманітність, техніцизм, просторову аморфність середовища тощо. Це є, насамперед, наслідком недостатньої розробленості проблем архітектурної композиції, тісно пов'язаних з аспектами пересування людини в архітектурному просторі, сприйняттям цього середовища та естетичним переживанням вражень від нього.

Оцінюючи архітектуру, Ле Корбюз'є писав: «Архітектура сприймається в русі... причому рух обумовлений не одними тільки функціональними міркуваннями... Говорячи про рух усередині, ми маємо на увазі головним чином емоційне сприйняття різних аспектів споруди і всієї їхньої симфонії, що виникає поступово, коли ми ходимо, зупиняємося, знову пересуваємося, і погляду нашому представляються стіни і перспективи, очікуване і несподіване видовище, що відкривається за дверима, зміна тіней, напівтіней і світла, що залежить від сонця..., панорама віддалених будівель чи рослинності, а також ретельно обміркований вид на передньому плані. Досконалість організації внутрішнього руху і стане основною біологічною якістю створеного нами організму, інакше кажучи ступенем зв'язку

між здійсненою спорудою і її призначенням. Гарна та архітектура, яку досягаєш у русі й усередині і зовні. Це і є жива архітектура»<sup>5</sup>.

«Архітектура, це, звичайно, не тільки організація простору, не тільки організація об'ємів. Ці фактори є допоміжними, підлеглими основному – організації руху», – писав архітектор Ф. Джонсон<sup>6</sup>.

Транспортний і пішохідний рух має окрім утилітарного велике естетичне значення. Воно впливає на формування композиційної структури міста; на взаємодію ансамблів, сприйняття яких тісно зв'язане з процесом руху, із визначеною послідовністю і наростанням вражень, із можливістю огляду цілісних панорам, із відчуттям єдності різних рівнів міської структури.



*Харків. Панорама історичного центру міста уздовж Московського проспекту. Рис. студ. О. Вербій*

А. В. Іконніков вважає, що «Головна ознака добутку архітектури – простір, доцільно організований для визначеної соціально значимої мети, що вміщує людину і сприймається нею візуально»<sup>7</sup>. За В. Л. Антоновим, «архітектурна система – не просто об'єкт, а результат взаємодії об'єкта і людини. То ж виникає питання про природу такого контакту, про природу впливу архітектури на людину і – хочемо ми чи ні – про природу його сприйняття. Сприйняття, що, за Аристотелем, виступає в таких випадках як головний критерій оцінки»<sup>8</sup>. За О. Л. Беляєвою, «Сприйняття архітектури (зокрема архітектурно-просторового

<sup>5</sup> Мастера советской архитектуры об архитектуре. Избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов: в 2-х т. Т.2 / под ред. Бархина М.Г. и др. – М. : Искусство, 1975. – С. 252 – 253.

<sup>6</sup> Там саме, с. 253.

<sup>7</sup> Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре / А. В. Иконников. – М. : Стройиздат, 1986. – С. 7.

<sup>8</sup> Антонов В. Л. Архитектурная композиция как система «среда-человек» / В. Л. Антонов, С. А. Шубович. – К. : НИИТИАГ, 1999. – С. 5.

середовища міста) – багатопланова проблема, що включає соціально-історичні, естетичні, психологічні, стильові аспекти її розгляду. Але усі вони основані на об'єктивних, зримо сприйманих якостях архітектури як матеріальної реальності»<sup>9</sup>.

Ще в Давній Греції, культура якої базувалась саме на безпосередніх враженнях від оточуючого світу, стала актуальною проблема сприйняття середовища в процесі руху. Вона лягла в основу побудови великомасштабного ансамблю Атики з центром у афінському Акрополі, а значно пізніше відбилось у роботі Павсанія «Опис Еллади»<sup>10</sup>.

У роботах з естетичних проблем міста сучасного теоретика архітектури А. В. Іконнікова особлива увага приділяється сприйняттю міста в русі і в часі, послідовній і взаємозалежній зміні просторових вражень, що формують естетичне уявлення людини про міське середовище. «Образ-система, що народжена формою просторово розвинутого об'єкта не може бути сприйнятий одноразово. Стає необхідно побачити такий об'єкт із різних точок зору, у різних ракурсах, із середини і зовні. Сприйняття розгортається в русі і часі, у послідовності картин, що змінюються, рухових, слухових, тактильних відчуттів. Цілісний образ-система формується при цьому на основі синтезу локальних образів у просторі суб'єкта, перцептивному або, точніше пережитому просторі»<sup>11</sup>.

Останнім часом інтерес до факторів часу і руху почав одержувати відображення в офіційних навчальних програмах. Так, у Цинцинатському університеті почав широко застосовуватися метод проектування з орієнтацією на рух, тобто практичний метод проектування з урахуванням зміни вражень<sup>12</sup>. Сприйняттю навколишнього середовища міста з транспорту, що рухається, присвячене дослідження американського вченого К. Лінча. Опитуючи жителів Джерсі-Сіті, К. Лінч дійшов висновку, що для більшості опитаних шляхи є першорядними елементами. Вони осмислюють місто в категоріях шляхів і визначеності їхніх взаємин... Не можна недооцінювати потенційний драматизм вражень у силу упізнаності, що утримується в системі автомагістралей. На думку К. Лінча, особливу роль відіграють головні напрямки в'їзду до міста. Перешкоди рухові на цьому шляху, «що часто різко ускладнюють структуру, у визначених випадках здатні її прояснити»<sup>13</sup>.

У роботі Д. Епплейярда, К. Лінча і Д. Майера «Краєвид з дороги» наводиться думка про те, що «крім утилітарних якостей, транспортна магістраль може мати якості твору

---

<sup>9</sup> Беляева Е. Л. Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия / Е. Л. Беляева. – М. : Стройиздат, 1977. – С. 5.

<sup>10</sup> Павсаний. Описание Эллады / Павсаний. – М. – Лен. : Искусство, 1940. – 590 с.

<sup>11</sup> Иконников А.В. Функция, форма, образ в архитектуре. – М.: Стройиздат, 1986. – С. 9.

<sup>12</sup> Беляева Е. Л. Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия / Е. Л. Беляева. – М. : Стройиздат, 1977. – С. 83.

<sup>13</sup> Линч К. Образ города : пер. с англ. / К. Линч. – М. : Стройиздат, 1982. – С. 53.



мистецтва, а спостереження за дорогою повинне викликати в людині естетичну насолоду. Краєвид з дороги може бути драматичною грою простору і руху, світла і тіні, а відчуття просторової послідовності можна порівняти з відчуттями від великомасштабної архітектури. Результати іспитів показали різну значимість об'єктів, що знаходяться прямо перед, праворуч або ліворуч, на передньому плані і що рухаються, а також віддалених на великій відстані і зримо нерухомих. Особливістю спрямованого проектування магістралі в розрахунку на сприйняття її в русі є те, що, по-перше, рух може відбуватися в будь-якому напрямку, тому обидва напрямки повинні «працювати» композиційно; по-друге, проектувальник не може бути упевнений, що вся дорога буде побачена цілком, тому послідовність повинна бути безперервною і розрахованою на фрагментарне сприйняття»<sup>14</sup>. Таким чином, на думку Д. Епплейрда, К. Лінча і Д. Майера, більшість людей осмислюють місто в категоріях шляхів руху, їхньої психологічної заданості та визначеності їхніх взаємин. При цьому вид з дороги має бути драматичною грою простору і руху, світла і тіні.

Питання сприйняття архітектури в процесі руху відображені також у роботах О. Л. Беляєвої та Л. М. Тверського. Основна думка О. Л. Беляєвої полягає в тому, що «людина сприймає архітектуру в русі, коли враження від об'єкта створюється від інтегрування у свідомості зорових кадрів, що постійно змінюються. В основі сприйняття міського середовища лежать зорові відчуття, та зрима картина, що відображає все різноманіття форми, світла, кольору, властиве оточуючій нас дійсності»<sup>15</sup>. На думку О. Л. Беляєвої, «сприйняття архітектурно-просторового середовища міста істотно відрізняється від сприйняття окремого будинку, комплексу або навіть містобудівного ансамблю. Враження від навколишнього середовища складається в людини в результаті сприйняття потоку зорових вражень, що розгортається в просторі і часі в процесі руху. Для наближеної характеристики елемента такого потоку доречно застосувати поняття «видовий кадр», а для самого потоку – поняття «послідовність видових кадрів»<sup>16</sup>.

Виходячи з цього положення, О. Л. Беляєва відзначає, що під час проектування сучасних житлових комплексів і організації шляхів пересування необхідно враховувати ту зону сприйняття, з якої можливі найкращі розкриття на забудову. «Особливий випадок найбільш сприятливої зони сприйняття архітектурного середовища – так звані фіксовані точки зору. Зрозуміло, неможливо під час проектування архітектурного середовища врахувати всі можливі точки зору для того, щоб зробити кожен видовий кадр композиційно

---

<sup>14</sup> Беляєва Е. Л. Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия / Е. Л. Беляєва. – М. : Стройиздат, 1977. – С. 27.

<sup>15</sup> Там саме, С. 33.

<sup>16</sup> Там саме, С. 52.

повноцінним. Однак необхідно організувати видові кадри за основними напрямками трас руху, а також видові кадри з основних фіксованих точок зору. Такими фіксованими точками є переходи з одного просторового середовища в інше (з інтер'єра в зовнішній простір, із простору замкнутого двору на трасу пішохідного або транспортного руху тощо). Останнім часом розповсюдженими фіксованими точками зору стали виходи з підземних переходів, вестибюлів метро. Тут особливо важлива виразність картини, що виникає перед глядачем після специфічного простору підземного архітектурного середовища»<sup>17</sup>.



*Львів. Сприйняття середовища уздовж вул. Руської та вул. Галицької.  
Рис. студ. О. Євтушенко, А. Сергєєвої*

Під час аналізу історичних добутків архітектури О. Л. Беляєва особливу увагу звертає на майстерне використання фіксованих точок зору в композиції російських монастирів, в яких види з критих галерей і переходів, з-під арок входів були далеко не випадковими. Вибір місця для прорізу в стіні, зведення архітектурного об'єму серед сформованої забудови диктувався крім усіх інших умов ще й умовами створення найкращих зорових кадрів.

Питання сприйняття архітектури в русі відображені також у роботах А. Алфьорова, В. Л. Антонова, Р. Е. Любарського. У книзі «Формування міського середовища» аналізується історія формування просторової композиції Харкова, головними факторами якої є природний ландшафт і основні шляхи руху. «Наявність широких річкових заплавл між плато дозволяло мати активні зони огляду схилів пагорбів і розташованих на них архітектурних акцентів. Дзвіниця Успенського собору і Покровський собор, Холодногірська і Лисогірська церкви

<sup>17</sup> Беляева Е. Л. Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия / Е. Л. Беляева. – М. : Стройиздат, 1977. – С. 62.

завдяки розміщенню на візуально активних місцях створювали єдині просторові композиції, які можна побачити як під час під'їзду до міста, так і усередині нього. Зовнішні дороги, що переходять у міські вулиці, в основному, прокладались по вододілах або перетинали їх. У першому випадку під час під'їзду до міста, сприймалися постійно домінуючі вертикалі кремля. У другому – ефект раптового розкриття створювався в момент перетинання вододілу, коли зненацька розкривалася панорама міста. Подібна зміна просторових вражень по ходу прямування дозволяла зіставити окремі частини міського середовища з центром, що відігравав роль просторової домінанти. У той же час на його побудову вплинули новий масштаб міського середовища і нові шляхи руху – залізниці»<sup>18</sup>.

Аналізуючи історичний розвиток міст різних епох, які дають приклад цілісних композицій, автори дійшли висновку, що шляхи руху органічно сполучають функціональні й композиційні компоненти. «Трасування шляхів руху топографічно обумовлювалися не тільки раціональним використанням ландшафту, але і завданнями найкращого естетичного виявлення його візуальних і пластичних якостей»<sup>19</sup>. При цьому враховувалося послідовне наростання по ходу руху емоційних вражень від початку шляху до кульмінаційного моменту – сприйняття загальноміського центра. У зв'язку з цим, цікавою є думка А. Моля про побудову композиції: «Найбільш складне завдання побудови композиції – просторове модулювання за ходом руху. Закономірна градація емоційного наростання від периферії до міського центра, «від порога чутливості» до «порога насичення» є необхідною умовою формування «послідовного образу»<sup>20</sup>. Таким чином, на думку авторів, у формуванні архітектурної композиції повинне враховуватися послідовне наростання емоційних вражень за ходом руху – від початку шляху до кульмінаційного моменту. Аналогічний зміст формування містобудівної композиції міститься в роботі С. О. Шубович, де відзначається, що дороги і вулиці завжди відігравали роль візуальних каналів. «Шляхи руху в естетичному плані виступали як візуально-часові канали і трасувались у ландшафті так, щоб під час руху за різними маршрутами огляди стикувалися на архітектурній домінанті»<sup>21</sup>. Таким чином, образ міста (ансамблю) формується під впливом накладення безлічі картин під час руху містом. При цьому дороги і вулиці повинні виступати як візуально-просторові канали, що розкриваються на архітектурну домінанту.

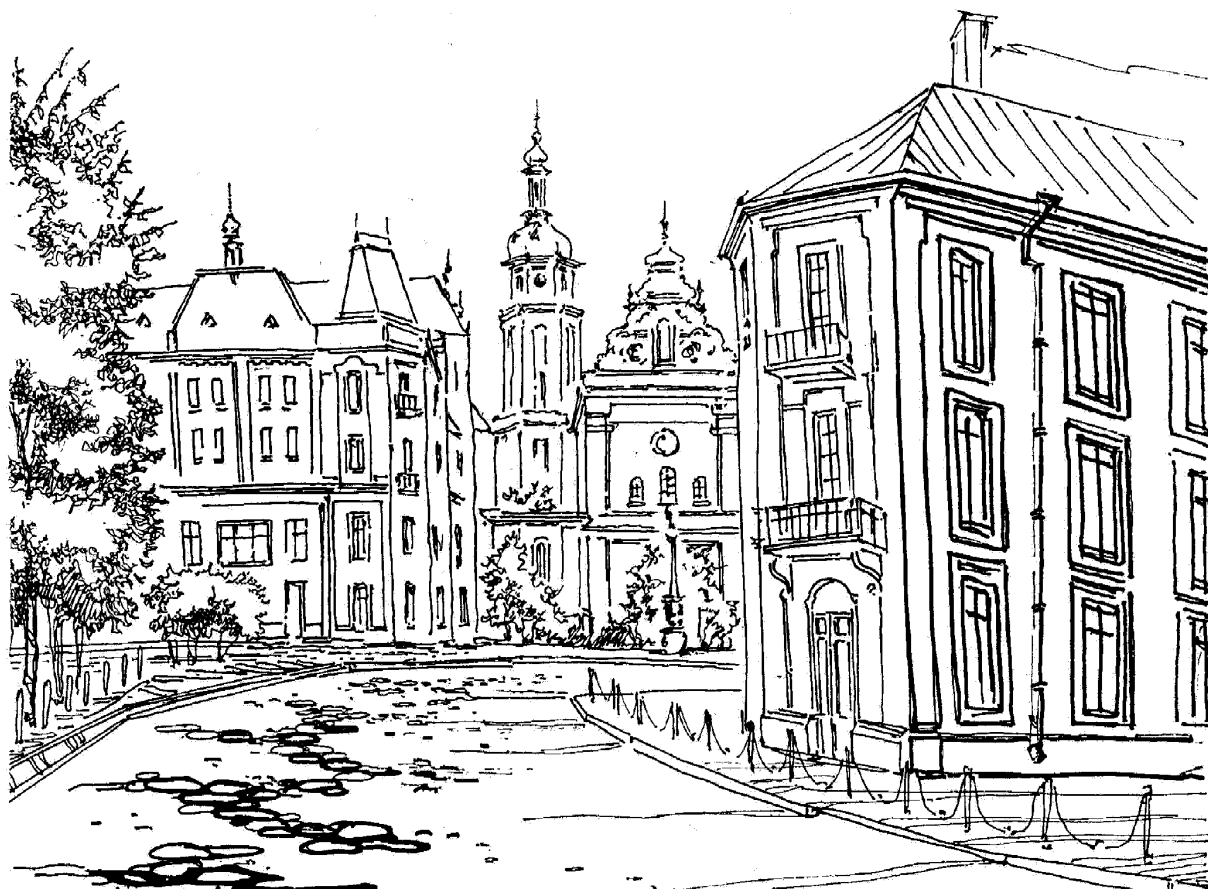
---

<sup>18</sup> Алферов И. А. Формирование городской среды / И. А. Алферов, В. Л. Антонов, Р. Э. Любарский. – М. : Стройиздат, 1977. – С. 30-31.

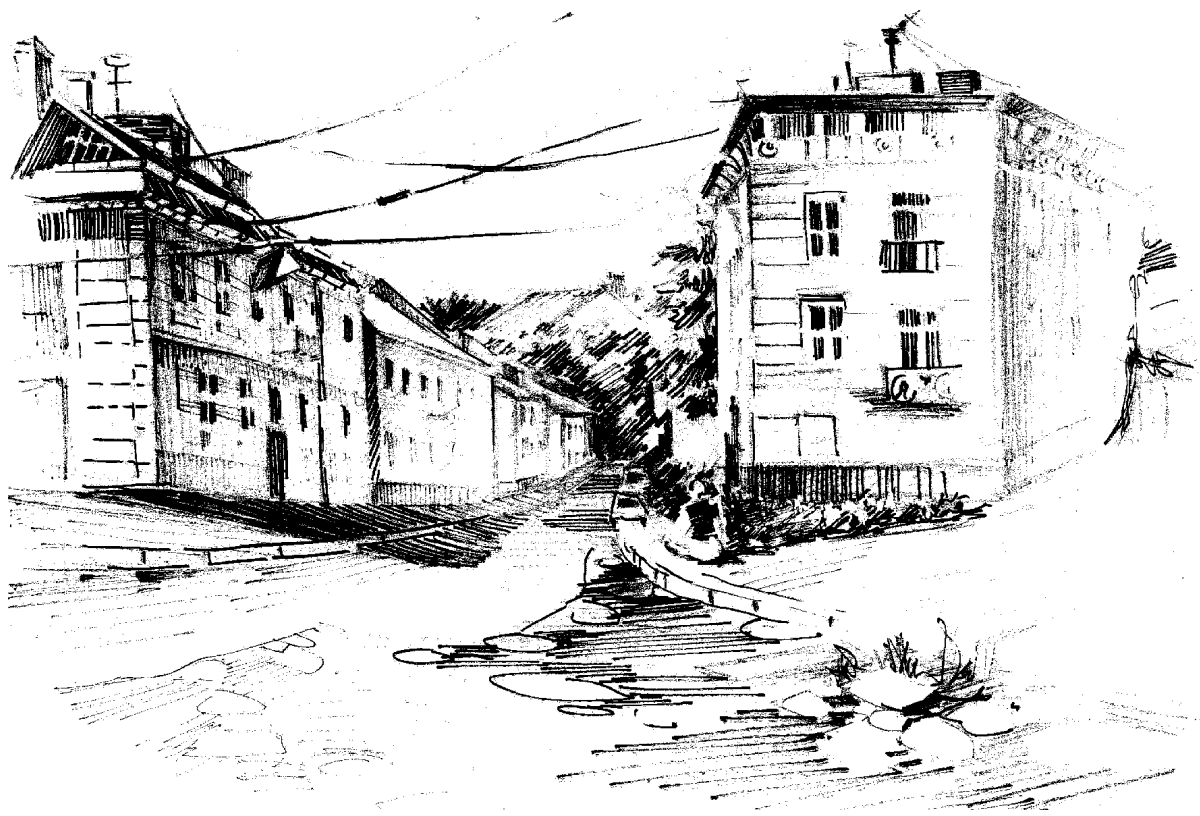
<sup>19</sup> Там саме, С. 82

<sup>20</sup> Там саме, С. 89

<sup>21</sup> Антонов В. Л. Архитектурная композиция как система «среда-человек» / В. Л. Антонов, С. А. Шубович. – К. : НИИТИАГ, 1999. – С. 57.



Львів, історичний центр. Рис. студ. М. Майстренка



Львів, вул. Ужгородська. Рис. студ. О. Слюсареві

Потреба в «олюдненні» міського середовища, на думку Г. Б. Забельшанського, А. Г. Мінервіна, О. Г. Раппапорта, Г. Ю. Сомова та ін., висуває перед архітекторами нові завдання. Люди чекають від архітектури більшого, ніж просто утилітарності. «Зв'язок архітектурних форм зі світом життєвих змістів і почуттів легше пояснити за допомогою категорії руху. Рух не просто зв'язує людину з предметом і простором, але і надає цьому зв'язку емоційний зміст. Саме слово «емоції» означає рух. Якщо припустити, що рух несе в собі емоційний зміст, то відкривається можливість зв'язати його з архітектурною формою, адже остання сприймається і переживається в русі. Необхідність руху для огляду архітектурної композиції виникає як простий наслідок трьохмірності архітектури: оскільки обхід споруди дає безліч «видів» або точок зору, його нерідко зв'язують з кінофільмом. Зв'язок руху з архітектурною формою при цьому виявляється вже в загальних для них ритмічних принципах: регулярності, циклічності, динамічності»<sup>22</sup>.

Візуальне сприйняття архітектурно-просторового середовища за ходом руху з далеких і ближніх відстаней розкривається в натурних роботах студентів-архітекторів під час вивчення містобудівної структури міст України. Важлива і характерна риса в організації архітектурно-просторового середовища – урахування психологічної необхідності орієнтації людини в просторі. При цьому характерною рисою кожного малюнку є постійна зміна вражень і непередбачених зорових відчуттів. Під час натурального вивчення архітектурно-просторового середовища міста, його домінуючого ансамблю або окремих фрагментів варто керуватися певною методикою.

Для побудови методики дослідження розглянемо низку прикладів, у яких виявлені принципи композиційного моделювання містобудівних структур, в основі яких лежить рух як формотворчий фактор. В ілюстраційному матеріалі висвітлюється аспект графічної майстерності в передаванні архітектурно-просторового середовища міста, ландшафту й архітектурних фрагментів у ході проведення навчальних архітектурних практик у Львові, Жовкві, Чернігові та інших містах України. Завдання малюнків, під час дослідження композиції архітектурно-просторового середовища міста (ансамблю), полягає в усвідомленні на чуттєво-емоційному рівні цілісності середовища, гармонійного єднання ландшафтних й архітектурних компонентів.

---

<sup>22</sup> Архитектура и эмоциональный мир человека / Г. Б. Забельшанский, А. Г. Минервин, А. Г. Раппапорт, Г. Ю. Сомов. – М. : Стройиздат, 1985. – С. 19-20.

## **ЖОВКВА**

Біля крутих уступів Розточчя, за 25 кілометрів на північ від Львова розташоване місто Жовква – перлина європейського ренесансу в Україні. У 1594 році Станіслав Жолкевський, коронний гетьман і канцлер Польської Республіки, прийняв рішення збудувати укріплене місто-резиденцію. Пізніше через Жовкву проходив важливий історичний шлях зі Львова на Варшаву через Замостя, так званий «Королівський тракт». Жовка – це, перш за все, місто-фортеця, яке мало високі оборонні мури, чотири брами – Львівську, Жидівську, Глинську, Звіринецьку. Справжньою окрасою міста став замок, що разом із мурами утворив систему міських укріплень, а разом із тим і неповторний архітектурний ансамбль. Замок входив у лінію оборонних укріплень міста і займав площу квадрату, у вимірах 100 x 100 метрів. Найкрасивішою будівлею замку був палац, поруч з яким знаходився чудовий парк із павільйонами.

У 1606 р. у західній стороні ринкової площі Жовкви, на пагорбі С. Жолкевським був закладений костел за проектом Павла Щасливого та Амброзія Прихильного, який будувався як головний храм міста. Парафіяльний костел має форму латинського хреста. Його головний портал прикрашений різьбленими фігурами святих. Ренесансний купол оздоблений кесонами із позолоченими розетами. Неподалік костелу наприкінці XVI ст. було споруджено восьмигранну вежу-дзвіницю, збудовану як оборону башту.

У середині XVII ст. були зведені Василянський монастир із церквою Пресвятого Серця Христового та бароковою надбрамною дзвіницею. У 1754 – 1792 рр. католицька громада Домініканців збудувала барочний монастир із величним храмом Св. Йосафата. При ньому діяли школа та інтернат для гімназійної молоді.

Поруч оборонного муру та міської брами у 1692 – 1700 рр. була збудована Синагога. Її проектував королівський архітектор Петро Бебер. Синагога має оборонний характер – товсті стіни, високо розташовані вікна, оборонні галереї, бійниці під дахом. В інтер'єрі, витриманому у ренесансному стилі, чотири могутні колони несуть дев'ять хрестових склепінь. Стіни по периметру декоровані аркатурним поясом<sup>23</sup>.

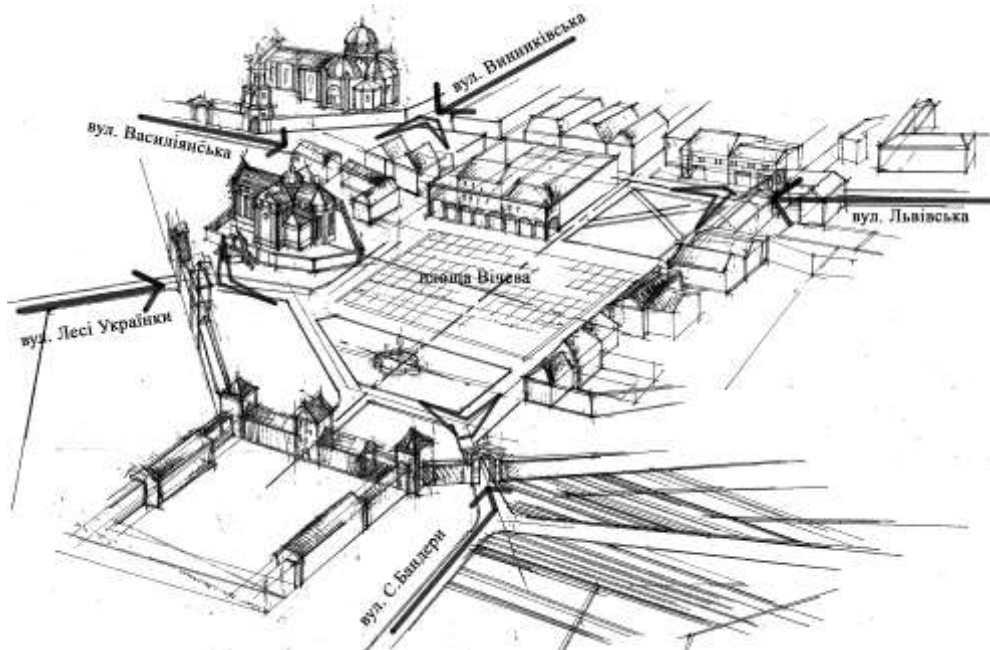
Сама ж Жовква – старовинне ренесансне місто – вабить могутнім замком і торговими кварталами, унікальними культовими спорудами, затишними скверами і тінистим замковим парком, за яким піднімається узгір'я Гарай, а в голубому серпанку мерехтять поля, луки, гаї. Особливо це можна усвідомити та відчутти у чуттєвих малюнках студентів, що виконані за ходом руху з основних вулиць міста у напрямку його домінуючого ансамблю.

---

<sup>23</sup> Жовківщина : історичний нарис. Том 1 / відп. ред. М. Литвин. – Жовква-Львів-Балтимор, 1994. – 326 с.



Жовква. Реконструкція міста XVII-XVIII ст. План центру сучасного міста



Жовква. Просторова структура історичного центру. Рис. студ. А. Сергеевої



1



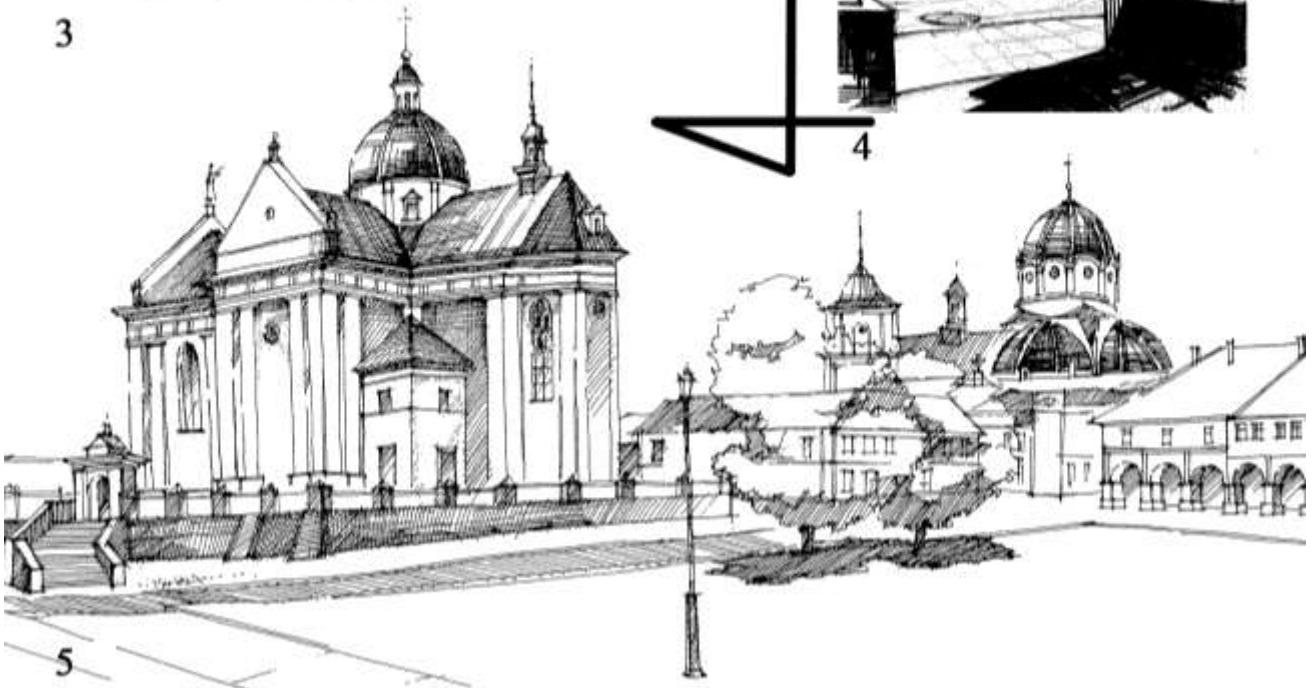
2



3



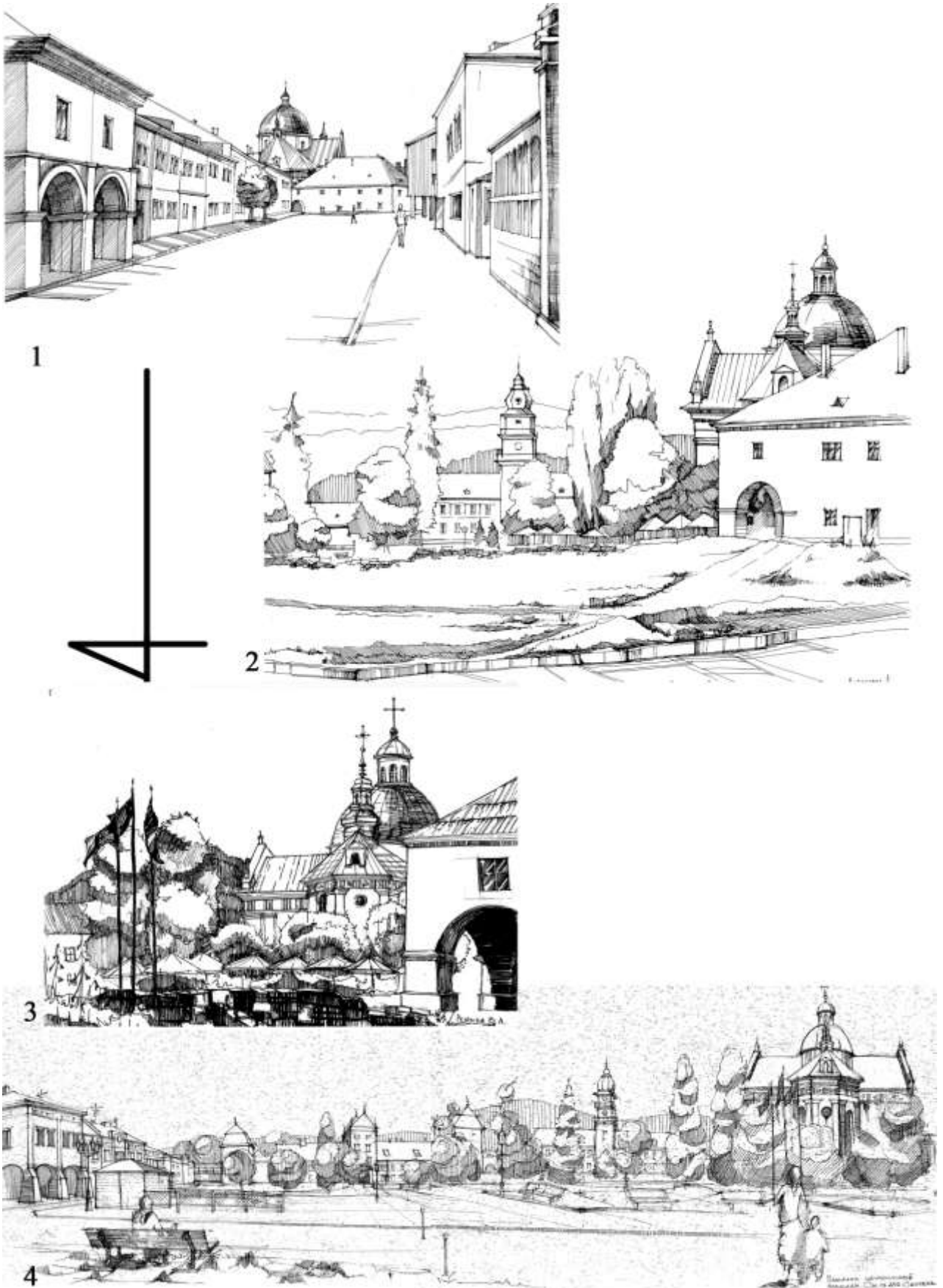
4



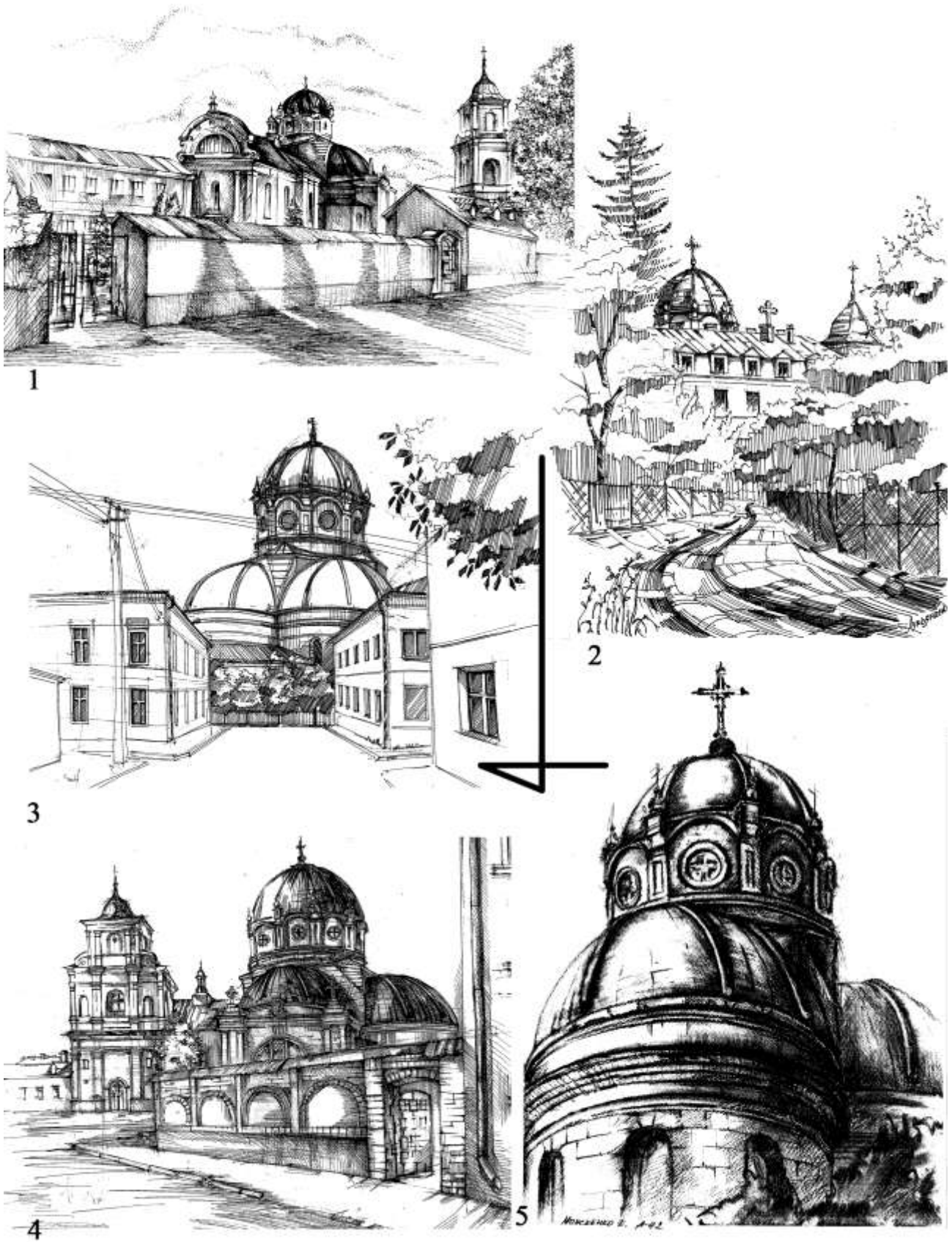
5

*Жовква. Вічева площа. Послідовність просторових кадрів по вул. Лесі Українки.  
Рис. студ. А. Шевченко, С. Гросолова, А. Сергєєвої, А. Дубенцової*

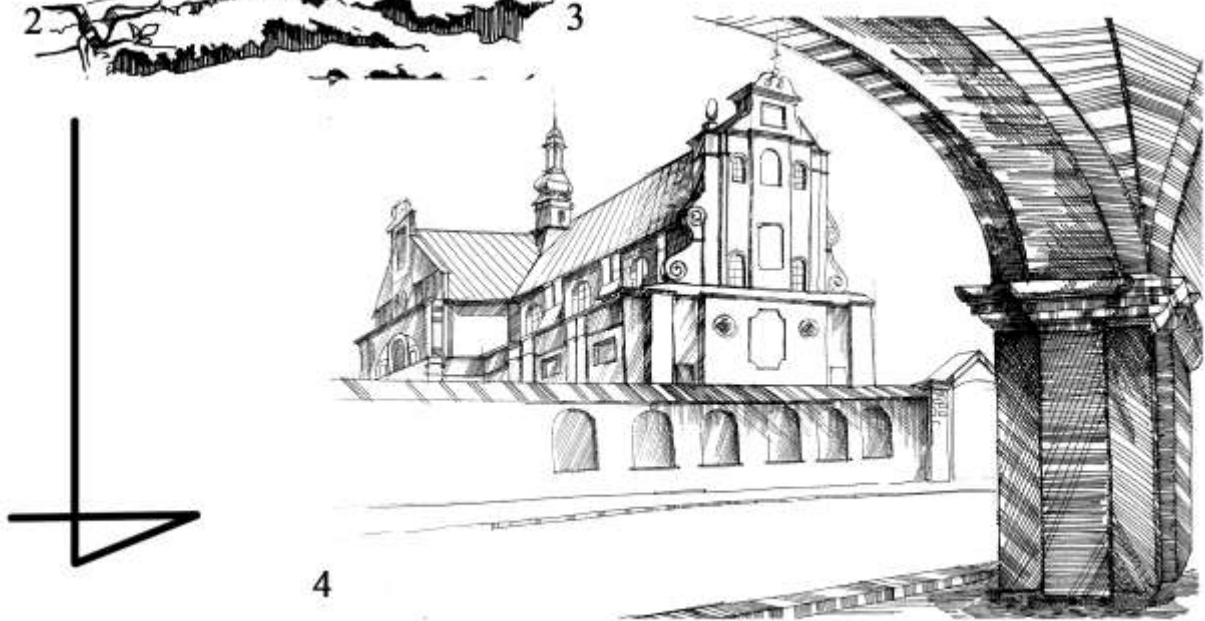
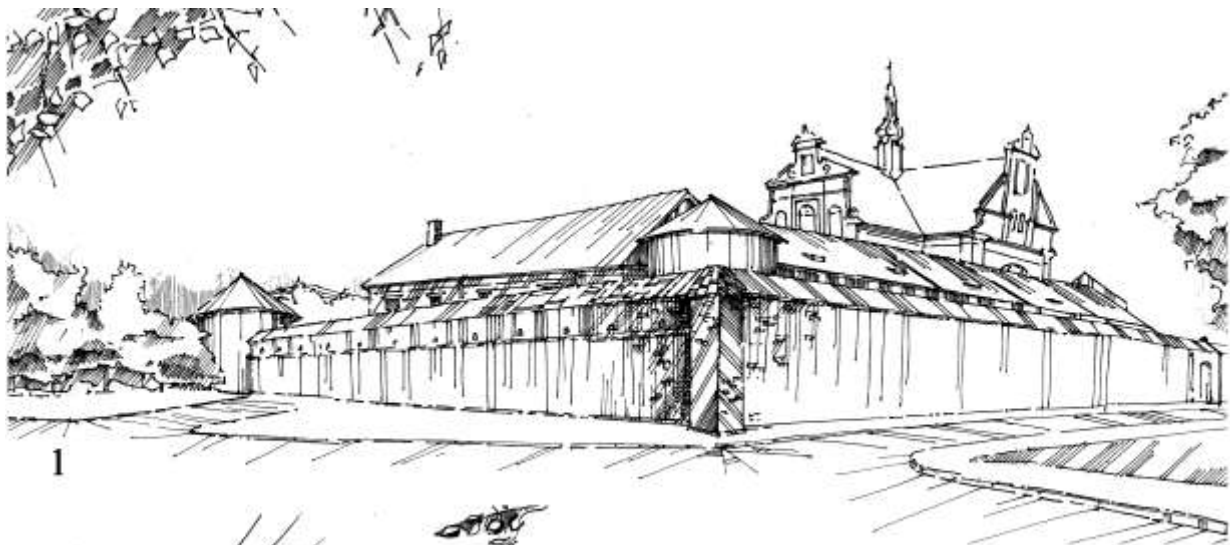




*Жовква. Вічева площа. Просторово-часовий хід по вул. Львівська.  
Рис. студ. А. Дубенцової, В. Реунової, А. Сергеевої*



Жовква. Ансамбль Василянського монастиря. Просторово-часовий хід по вул. Винниківська.  
Рис. студ. В. Майстренко, Є. Лук'яненко, А. Шевченко, Є. Моїсєєнко



Жовква. Ансамбль Домініканського монастиря. Просторово-часовий хід по вул. С. Коновальця та вул. Львівській. Рис. ст. Є. Суцєнко, А. Сергєєвої, А. Шевченко

## **ЧЕРНІГІВ**

Чернігів – одне з найстаріших міст країни на високому березі Десни – відомий із літописів за 907 рік. Після утворення Чернігівського князівства приблизно 1024 р. у місті будують один із найдавніших храмів Київської Русі – Спасо-Преображенський собор. Згодом з'являється Єлецький і Троїцько-Іллінський монастирі та будується П'ятницька церква. У 1534 р. над Десною постає фортеця на валу Дитинця, а у 1715 р. – Катерининська церква<sup>24</sup>.

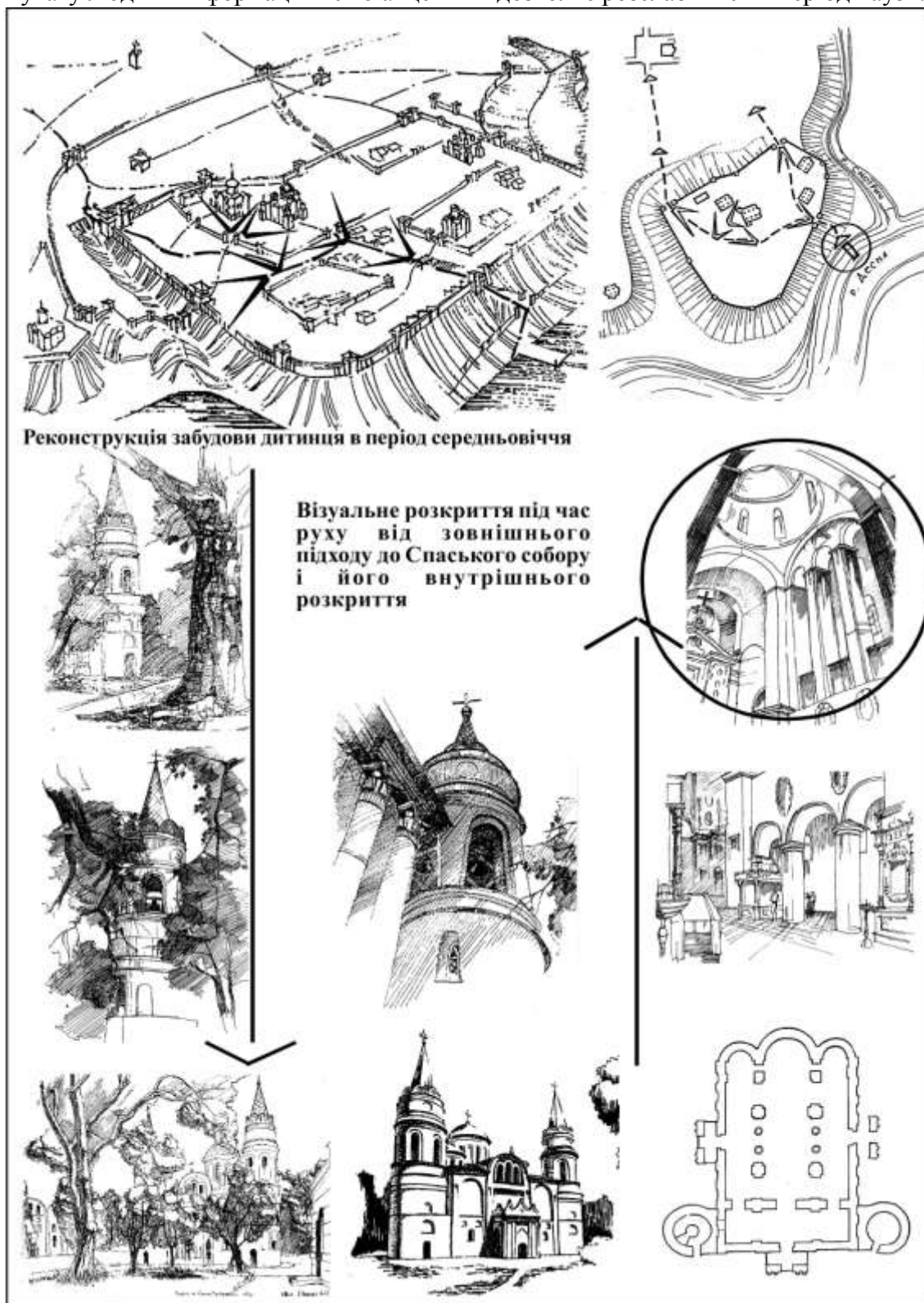
В основі історичної архітектурно-просторової структури Чернігова лежить сукупність і взаємообумовленість ландшафту, шляхів руху і функціонально-просторової основи міста (ансамблю). Ця сукупність у результаті формує складні метафоричні конструкції як міста в цілому, так і його окремих вузлів. Так, заснування стародавнього Чернігова було обумовлено меридіональним шляхом по воді від Прибалтики через Київ до Середземного моря і широтним шляхом через Новгород-Сіверський та Любеч до Західної Європи. Перехрестя торгових шляхів утворювали перший рівень структури руху в місті і визначили його композицію в цілому. Цей перетин обґрунтував розвиток містобудівної композиції як динамічного ряду просторів, що розвивається від периферії до центру.

Провідні архітектурні ансамблі Дитинця, Єкатерининської церкви, Єлецького монастиря, Троїцько-Іллінського монастиря, що фіксують стик зовнішніх шляхів руху, одночасно фіксують і вузол внутрішньоміського руху, який об'єднує різні структурні рівні міста. Ці об'ємно-пластичні акценти співвідносяться з осьовою структурою ландшафту – балок, вододілів, а також шляхів руху, що розташовані уздовж них. Сформовані вузли створюють ланцюжок акцентів – просторові стиснення й розрядки, що послідовно розгортаються в процесі руху. Такі простори на рівні сприйняття відокремлюють пройдений шлях від того, що йде попереду. У просторовій структурі Чернігова ритмічними групами, які розташовані на головних шляхах руху є ансамблі монастирів, які згруповані навколо домінуючого собору. Міське середовище, що їх оточує, створює необхідні паузи. При сприйнятті структури міста кожен монастир на пагорбі формує драматичний аспект просторово-часових і просторово-світлових переживань, з якого відкривається міська панорама у новій якості. Фінал цієї структури – прискорений ритм дитинця – портал в'їзних воріт, портал монастирського комплексу, портали Спаського та Борисо-Глібського соборів, «портал» підкупольного простору собору з потоком «божественного» світла, що ллється з неба в мирську тінь. Підкупольний простір – сакральна середина, що переводила горизонтальний шлях по землі і воді у вертикальний шлях від землі до неба.

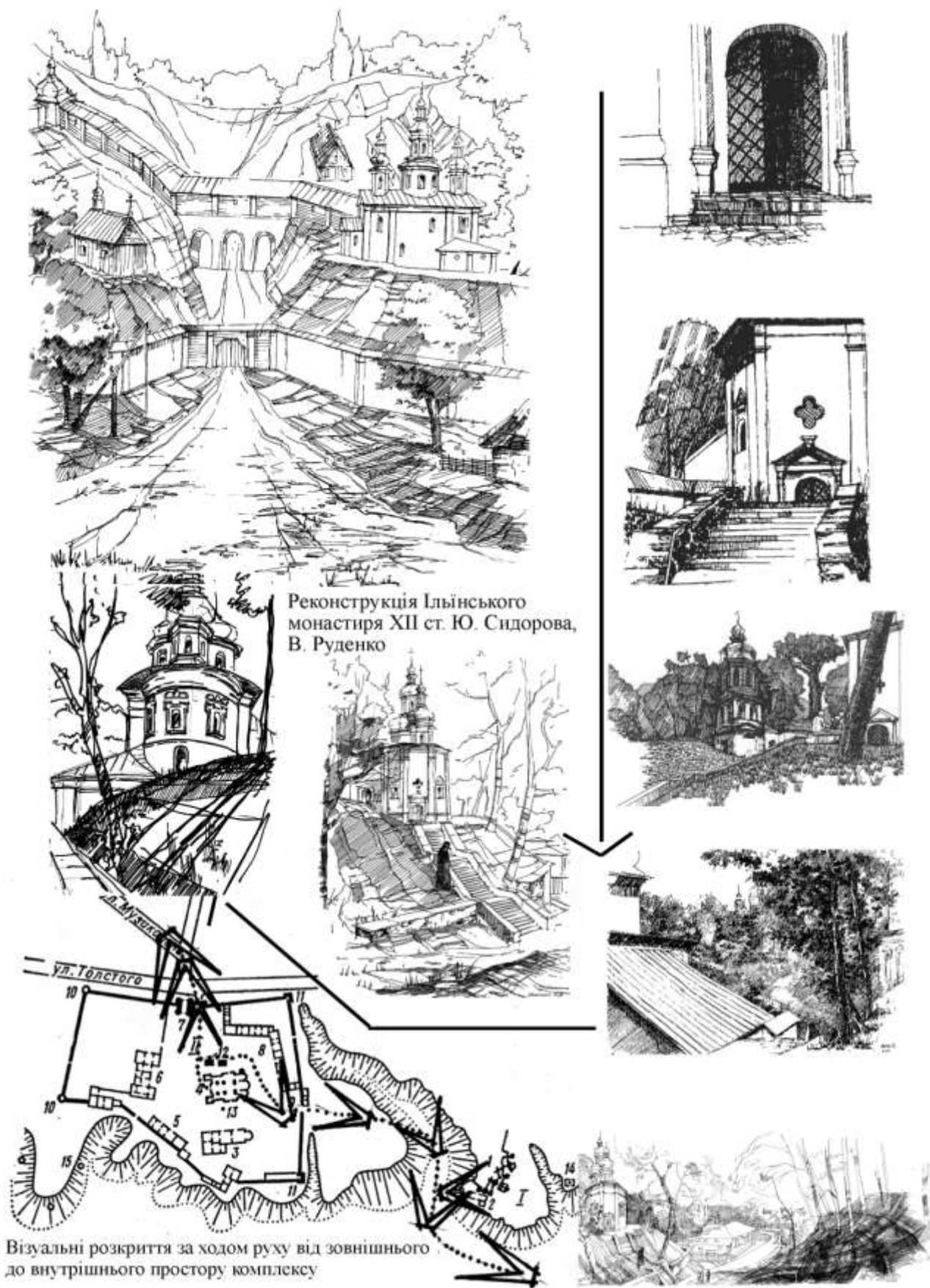
---

<sup>24</sup> Карнабіда А. А. Чернігів : архітектурно-історичний нарис / А. А. Карнабіда. – К. : Будівельник, 1980. – 128 с.

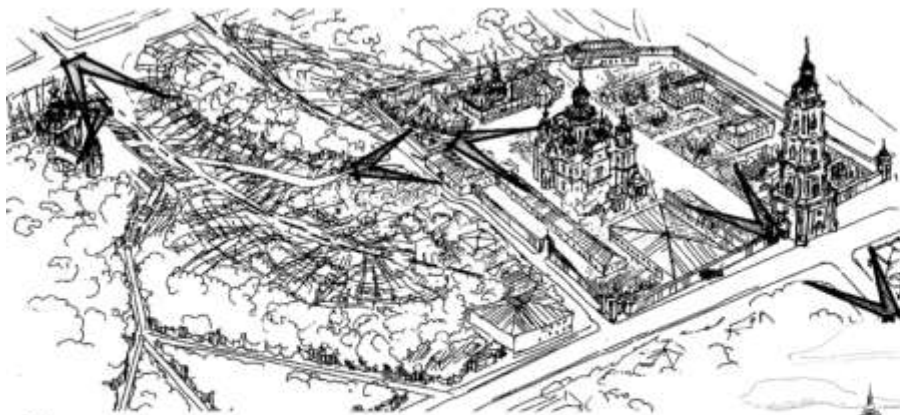
Розглянута структура пульсуючих просторів цього міста утворює композицію, де акценти – головні ансамблі Чернігова – створюють насичений ряд за ходом руху, що «тримає» увагу людини інформаційністю акцентів і дозволяє розслабитися в період паузи.



Чернігів. Просторово-часова структура Чернігівського дитинця.  
Рис. С.О. Шубович, студ. В. Кулініча, О. Лапка, С. Єндовицького, У. Костенко



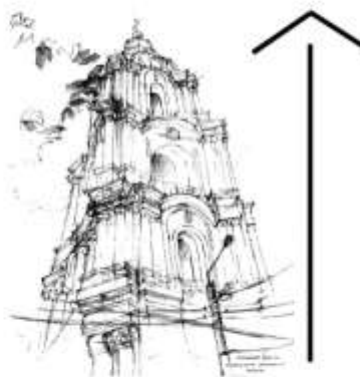
Чернігів. Просторово-часова структура Іллінського монастиря. Рис. С.О. Шубович, Г.Л. Коптевої, студ. А. Куриленка, О. Лапка, У. Костенко



Візуальні розкриття комплексу  
Троїцько-Ільїнського монастиря з вул. Толстого

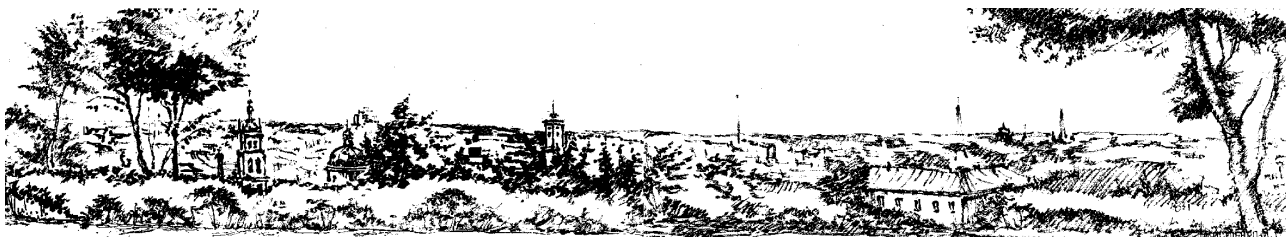


Візуальні кадри  
за ходом руху з  
боку Лісковиці  
(від Ільїнського  
монастиря)



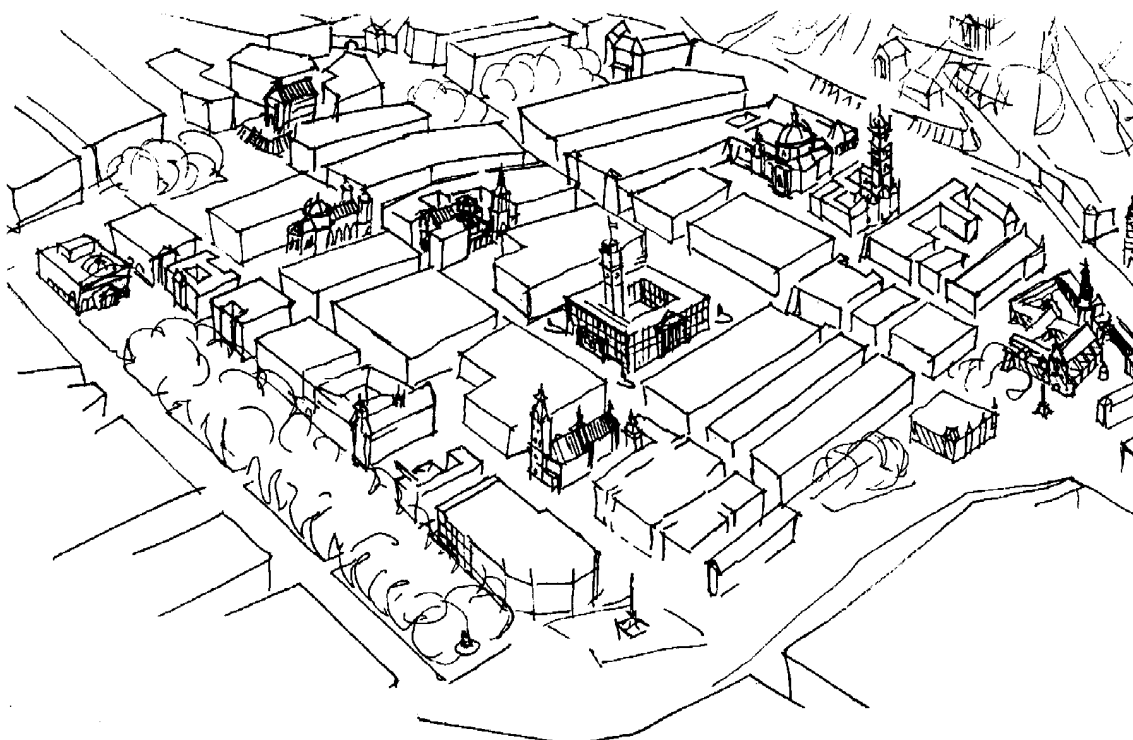
Чернігів. Просторово-часова структура Троїцько-Ільїнського монастиря. Рис. студ.  
А. Солнцева, Н. Хникіної, Г. Бражник, О. Кудинової, О. Лякун, А. Куриленка

## ЛЬВІВ



Про принципову архітектурно-художню роль руху, можна зробити висновок, аналізуючи архітектурно-просторову структуру Львова. Важливим також є відображення в малюнках студентів образної характеристики досліджуваного архітектурно-просторового середовища, його домінуючого ансамблю або окремих фрагментів.

Давній Львів, розташований, як і Рим, на семи пагорбах, серед лісів у долині ріки Полтви, завжди відрізнявся вигідним стратегічним положенням і надзвичайно гарними краєвидами. Через нього проходить пасмо пагорбів Головного європейського вододілу, який розмежує річки Балтійського та Чорноморського басейнів. Найвища точка міста — гора Високий замок (409 м над рівнем моря).



*Львів, історичний центр. Рис. студ. М. Майстренка, В. Сисоєвої*



Львів заснований королем Данилом Романовичем у середині XIII століття. Назва «Львів» дана місту на честь князя Лева Даниловича, сина засновника Львова Данила Галицького. Близько 1272 року місто стало столицею Галицько-Волинського князівства.

Місто, яке було засноване на перетині вигідних торговельних шляхів, скоро розцвітало та розвивалося, ставши одним із головних торгових центрів середньовічної Європи. Згодом, переходячи під влади багатьох європейських країн, зокрема Польщі, Австрії, Німеччини та Росії, Львів перебирав від кожного зі своїх загарбників якусь частину культури та знань, із часом перетворившись не лише на перлину архітектури, але й столицю сучасного наукового, духовного та мистецького життя. Під Замковою горою стояв княжий палац і придворна православна княжа церква Святого Миколая. Сімсот п'ятдесят років тому на площі Старий Ринок вирувало бурхливе життя, сюди на торг з'їжджалися купці з Європи й Азії: європейці звозили на продаж сукно, шкіру, срібло та зброю, а греки і вірмени – шовк, східні прянощі й вино. Вже на початку XVII століття Львів стає найбільшим за кількістю населення містом України, вдвічі більшим від Києва.

Політична і торговельна роль Львова завжди притягувала певну кількість етнічних груп із різними культурними і релігійними традиціями, які становили різноманітні та все ж взаємопов'язані спільноти міста, доказом чого завжди був і є міський архітектурний ландшафт. У Львові розміщено найбільше пам'яток історії та архітектури в Україні – 2500. Це пояснюється давнім освоєнням цієї території, порівняно високим економічним розвитком та значною густотою населення. У Львові збереглися визначні пам'ятки, починаючи від XII ст. Особливо цінними є архітектурні ансамблі площі Ринок (XV—XIX ст.), вулиць Вірменської (XIV—XIX ст.) та Руської, які занесені до списку світової архітектурної спадщини ЮНЕСКО.

Серед найвідоміших культових споруд міста Собор святого Юра, головний храм українських греко-католиків, Успенська церква, багатовіковий центр православного життя регіону, Латинська катедра, Бернардинський костел, колишній Домініканський костел, Костел святої Ельжбети, Преображенська церква, Вірменська церква, Монастир святого Онуфрія, Церква Святої Параскеви П'ятниці та інші. А також серед найвизначніших архітектурних пам'яток міста Ратуша, ансамбль площі Ринок, Чорна кам'яниця, Палац Корнякта, Королівський арсенал, Порохова вежа, Міський арсенал, Залізничний вокзал, Університет Франка, Оперний театр, театр Марії Заньковецької та інші<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Палков Т. Львів : путівник / Т. Палков. – Львів: Ладекс, 2006. – 104 с.

В архітектурі Львова відображено багато європейських стилів та напрямків, які відповідають різним історичним епохам. Після пожеж 1527 і 1556 років практично не залишилося готичного Львова, проте добре представлено такі епохи, як ренесанс, бароко, класицизм. Характерним для Львова став стиль сецесії, трапляються споруди в стилях ар-деко і берлінський модерн. Місто відоме як осередок художнього, архітектурного, літературного, музичного та театрального мистецтва. Храми, фрески, живопис, традиції, свята, фестивалі – це спадок минулого та витвір сучасного генія, який можна відчутти лише у Львові.

Архітектурні ансамблі Львова – це витончені гармонійні твори у яких живе вся культурна традиція цього міста. Вивчення міста як специфічного середовища, створеного людиною для життя і діяльності, орієнтує студента-архітектора на розгляд і зображення міста в цілому – від його зовнішніх панорам до чисельних внутрішніх фрагментів міста. При сприйнятті архітектурного простору в русі характерна зміна видових кадрів. При цьому кадр одержує іншу якість.



*Львів, просторово-часовий хід від Ринкової площі до Домініканського костелу. Рис. О. Герцуського*

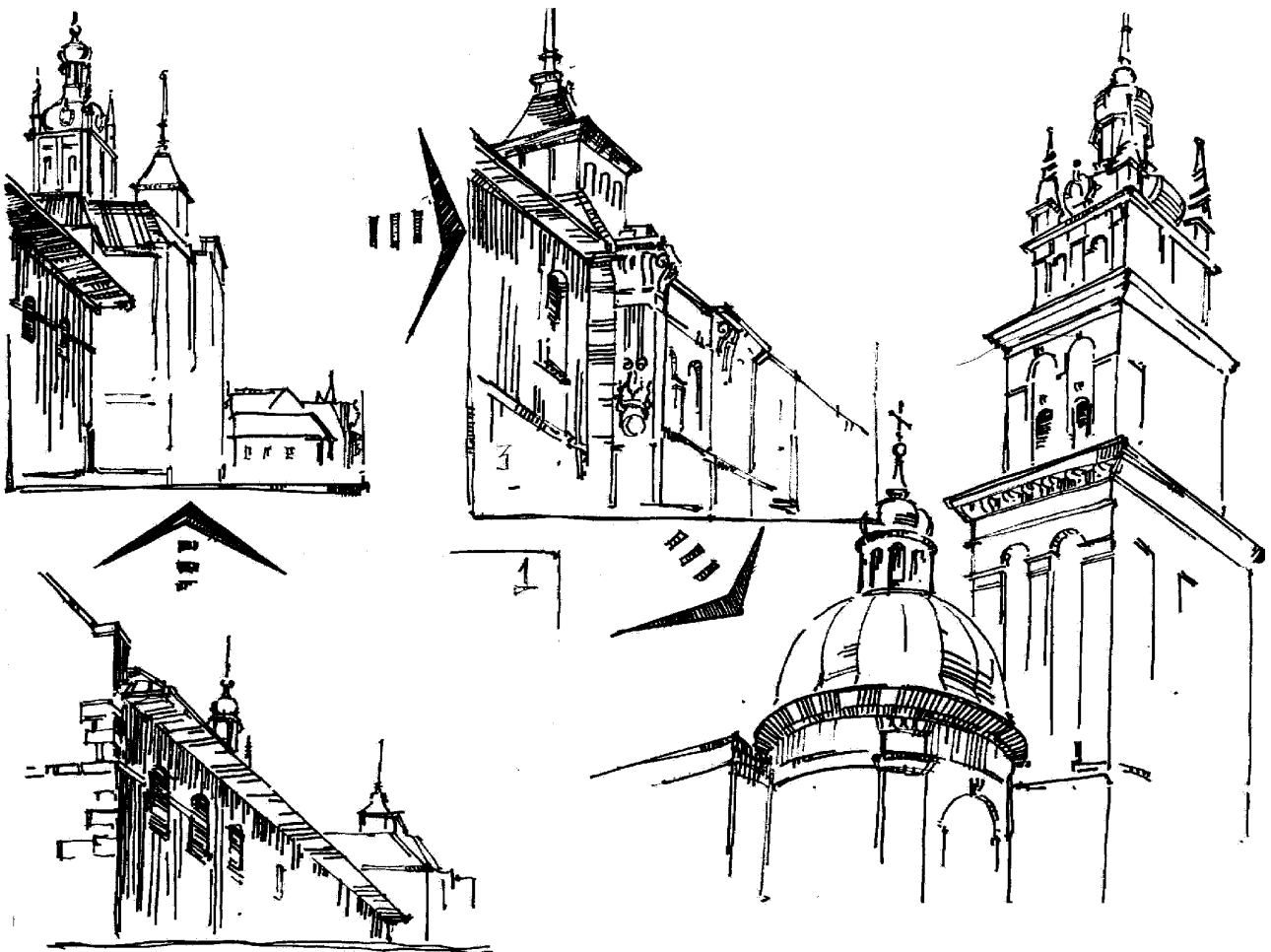
Так, до колишнього Домініканського костелу, найвеличнішій бароковій споруді XVIII ст. у Львові веде Ставропігійська вулиця від площі Ринок. З віддаленої точки зору видно силует величезного куполу. На початку вулиці костел майже схований масою навколишніх будинків, видно тільки його верхню частину. Під час руху спостерігача по вулиці головна споруда поступово з'являється і коли спостерігач потрапляє на рівень невеликої Музейної площі перед Домініканським костелом, настає кульмінація. Послідовність впливу на глядача елементів архітектури не випадкова, а домислена на зоровому сприйнятті.



*Львів, Домініканський костел. Рис. студ. О. Євтушенко*

Таким чином, у процесі містобудівного проектування необхідно передбачати просторово-часову послідовність видових кадрів, що сприймається з основних шляхів масового пішохідного і транспортного руху.

Рухаючись уздовж старовинних вулиць Львова від площі Ринок до домінуючих ансамблів міста, ми бачимо, що картина, яка розкривається перед нами, увесь час міняється, відбувається постійна зміна просторових форм. Львів не має однаковості, стомлюючої для ока. Крім розмаїтості архітектури і кольору будинків, перед багатьма будинками в історичній частині міста знаходяться площі й сквери, як то: перед Домініканським костелом, Катедральним собором Успення Пречистої Матері Божої, Вірменською церквою, Ратушею або ансамблем Бернардинського монастиря.



*Львів, просторово-часовий хід уздовж вул. Руської до церкви Успення Пресвятої Богородиці.  
Рис. студ. Д. Столярова*



*Львів, панорама гори Високий Замок. Рис. студ. М. Майстренка*

Крім сприйняття характеру забудови, ми, рухаючись по старовинним вулицям Львова, відчуваємо в кожний момент загальний вплив того просторового елемента, у якому знаходимося. Вийшовши, наприклад, з вузьких середньовічних вулиць на площу Ринок, людина випробує певний вплив киплячого руху великого простору, що розкривається далі. Потрапляючи з цього простору в русло Руської вулиці, ми відразу відчуваємо домінуючий вплив вежі Корнякта під відкритим небом – найвищої споруди ансамблю Успенського братства, що направляє погляд у долину. Біля церкви Успення Пресвятої Богородиці подорожанина знову очікує нове відчуття – ліворуч включається великий простір гори Високий Замок, що здіймається над Львовом. На ній розташовувалось основне ядро міста – дитинець, а нижче, біля підніжжя гори, півколом тяглися місто з передмістями.

Таким чином, спостерігаючи зміну картин під час прямування вулицями Львова, ми можемо установити певну закономірність у композиційному розвитку усього історичного ансамблю. Особливо ясно ця закономірність простежується під час руху в напрямку площі Ринок, а відтоді до Високого Замку. Значимість кадрів, що змінюються, увесь час зростає і досягає кульмінаційного пункту на площі перед Успенським собором. Далі забудова приймає більш скромний характер, але значно зростає роль кінцевої домінанти. Отже, кожен останній кадр є новим не тільки в тому змісті, що він відрізняється від попереднього, але й у тому, що він несе в собі елементи подальшого розвитку ансамблю.

Говорячи про послідовність в зміні кадрів, що відбиває закономірність змісту вулиці, необхідно ще раз підкреслити, що мова йде про композиційний розвиток картини, про те, що кожний новий кадр немов виростає з попереднього й у той же час містить у собі елементи наступного. Таким чином, у композиційному розвитку міста (ансамблю) можна установити певну закономірність. Ця закономірність особливо ясно простежується під час руху від одного пункту до іншого (від периферії до центру), при цьому спостерігається зміна кадрів, значимість яких увесь час зростає і досягає кульмінаційного пункту під час досягнення мети.

### **3.5. «ПОРОГОВІСТЬ» У СПРИЙНЯТТІ МІСЬКОГО ДОВКІЛЛЯ**

Розвиток сучасного наукового знання припускає розробку психологічних аспектів архітектурно-просторової композиції. Для емоційно-естетичного сприйняття міського середовища у зв'язку з цим є важливим ефект подолання специфічних «порогових просторів», пов'язаних з процесом руху.

У створенні образу міста, зумовленому шляхами руху, виділяють так звані «фіксовані точки зору». Вони мають яскравий пластичний і світловий вираз. Послідовність фіксованих точок зору формує драматургію вражень, непередбачуваність зорових відчуттів, створює драматичний аспект просторово-часових і просторово-світлових переживань. При русі – від початку шляху до кульмінаційного вузла важливим є послідовне наростання емоційних вражень з виділенням особливих компонентів середовища, що вимагають зупинки або уповільнення руху перед кульмінаційним розкриттям. Категорія руху безпосередньо зв'язує архітектурні форми зі «світом життєвих значень і відчуттів» і додає цьому зв'язку емоційне значення, що виводить архітектуру на символічний рівень. Важливим емоційним засобом є ритм, який характеризується взаємним розташуванням активних і пасивних елементів. Просторово-світлова модуляція ритмічного ряду (перехід від стиснення і затемнень до просторового розкриття і світла) є важливою складовою архітектурної мови, що розкриває архітектурний «текст». Поняття архітектурної мови приводить до розуміння художніх якостей архітектури, можливості аналізувати її метафоричне значення. Структура ритму будується на протистоянні протилежних засад – напруження й розрядки, а також багатократному повторі цього протистояння. Ритм, що має «утруднення» - «збиття» і не дотримується геометрії до кінця, названо «художнім ритмом». Ритм в мистецтві визначено як засіб формування афектних станів, найважливішим серед яких є конфлікт, афект подолання, що викликає катарсис. До характерних ритмічних принципів відноситься контрапост, «утруднення», зупинка руху. З образом шляху і подолань перешкод на шляху безпосередньо зв'язаний архетип «порогового простору». Будова просторової межі є архітектурним вираженням ситуації зіткнення якісно різнорідних просторів у вигляді бінарних опозицій. Таким чином, феномен «порогового простору» є важливою складовою композиції шляху руху, що моделює ситуацію зіткнення семантично неоднорідних просторів. Неоднорідність «порогового простору» складаються в стійкий образний інваріант та формує метафору «вічного конфлікту» (добра і зла, тьми і світла, смерті і життя) і «вічної перемоги» світлого героя над силами тьми.

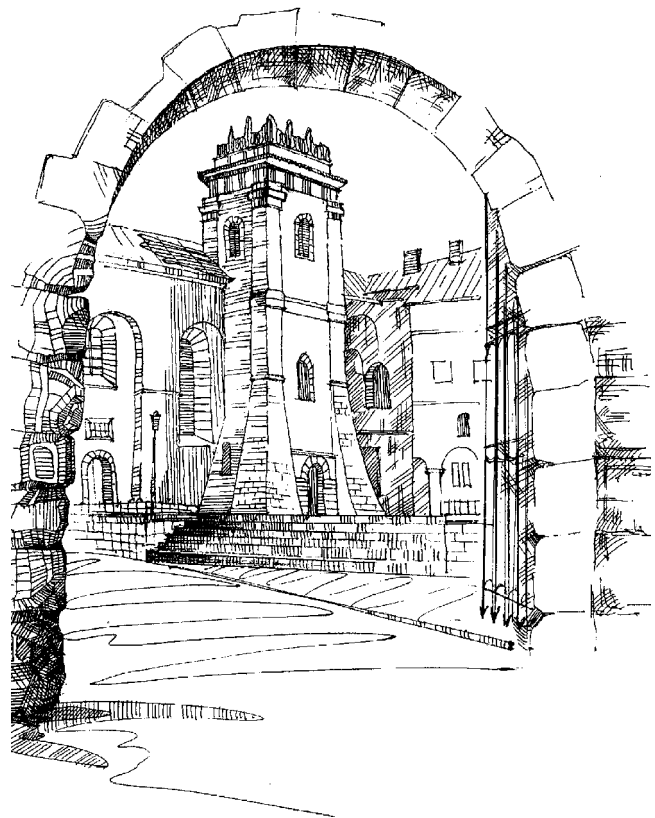
У зв'язку з увагою, що приділяється гуманізації міського середовища, великого значення набуває вивчення всього, що розкриває сутність людини-особистості. Перш за все, це архетипічна основа в свідомості людини, що накладає відбиток на її сприйняття світу. Потреба фіксації просторових меж, початку і кінця закладено в людині ще на рівні архаїчної свідомості. Архетипічний аспект сприйняття обумовлював естетику міста ще з античності. Місто-Космос як міфопоетична модель світу містило архетипічні елементи: сакральну середину, профану периферію і шлях, що їх зв'язував. Для емоційно-естетичного сприйняття міського середовища в процесі руху важливим є ефект подолання цього шляху. У зв'язку з цим, у факторі руху найцікавішим для студентів-архітекторів може стати вивчення так званих «порогових просторів» – деяких композиційних вузлів, які виникають під час руху за певним маршрутом від одного пункту до другого (образно – від периферії до центру). «Поріг», що стикує тьму і світло, вузькість і широчінь, є важливою складовою образної мови архітектури, як метафора драматичного зіткнення життя і смерті.



*Львів, в'їзна вежа та оборонні мури монастиря бернардинців. Рис. студ. М. Майстренка*



Львів, ансамбль споруд Вірменського монастиря. Рис. студ. А. Дроздової



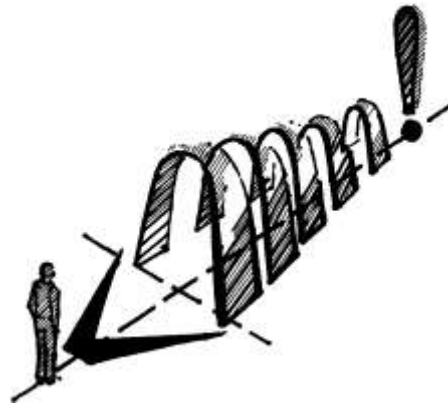
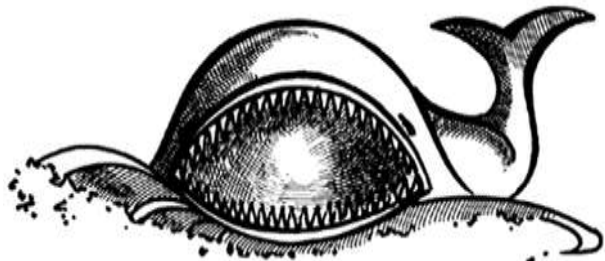
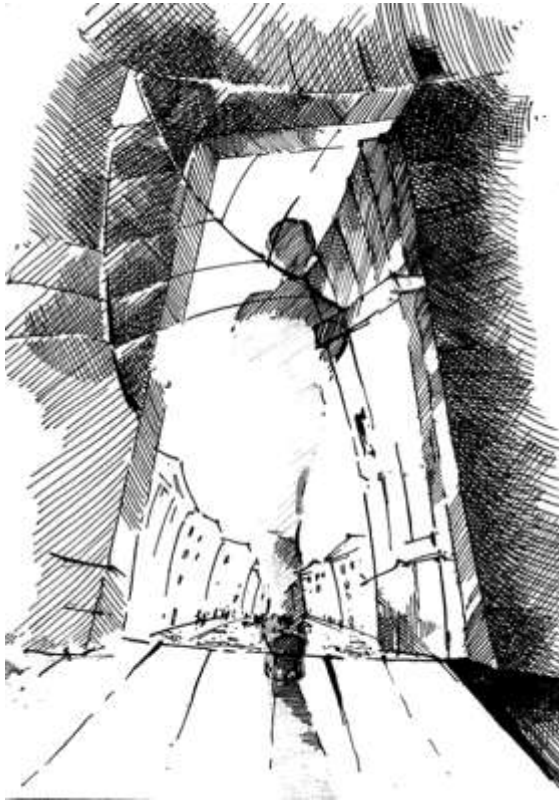
Львів, ансамбль давнього монастиря Бенедиктинок. Рис. студ. М. Зіновкіної



Львів, оборонні мури Бернардинського монастиря. Рис. студ. А. Дубенцової



Важливими для розуміння проблеми руху в архітектурній композиції є дослідження у галузі семіотики, науки про знакову сутність об'єкта. Спеціаліст з цієї науки лінгвіст В. М. Топоров, аналізуючи універсальні схеми міфу, підіймає низку проблем міфологічного, символічного, архетипічного як вищого класу універсальних модусів буття в знаку.



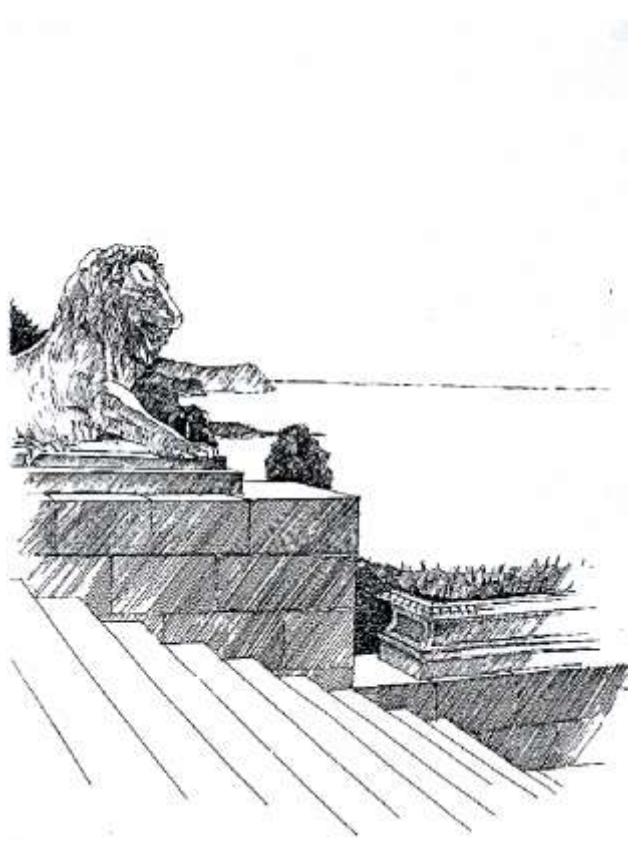
*«Пороговий простір» – носій метафори драматичного зіткнення життя і смерті (інобуття). Рис. Г. Коптєвої*

На думку В. М. Топорова, архетипи лежать в основі того образного розуміння світу, що звичайно називається міфопоетичним. Серед низки просторових архетипів В. М. Топоров виділяє архетип «граничного простору». Цей архетип виявляється у міфологічних або казкових сюжетах про «складний шлях» героя до мети прямування. Шлях героя будується як подолання низки перешкод між двома відміченими точками простору, як правило, від периферії до середини світу, або навпаки. Початок шляху – це комфортний простір у центрі – дім, святилище храму, вершина світової гори тощо, а його кінець – мета шляху – у сповненому небезпек місці, де знаходяться сакральні цінності або міститься світова загроза. Шлях героя будується за принципом зростання труднощів і поступового їх подолання у фіксованих – граничних точках шляху. При цьому в граничних точках відбувається подолання опозицій (свій – чужий, внутрішній – зовнішній, близький – далекий та ін.), їх нейтралізація, і як кульмінація змінюється статус героя, що досяг кінця шляху.

Цей психологічно прийнятий людиною принцип ритмічної організації є суттєвою основою побудови художніх творів. Так, архетипічний шар у романах Ф. М. Достоевського задається насамперед структурою описуваного простору і семантизацією його окремих частин. Вони вибудовуються у вигляді певного ланцюжка, впливаючи один за одним. Так, простору, що звужується і чітко членується, протистоїть хаотичний простір, що розширюється, поза будинком. «Простору, що звужується, та чітко членується, будинок – квартира – кут за ширмами – постіль – матрац – скриня з замком, – пише В. М. Топоров, – протистоїть хаотичний простір, що розширюється, поза будинком. Перший простір надійний, він будується за принципом послідовного вкладення, укривання (як у Кашея: «моя смерть далеко: на морі на океані є острів, на тім острові дуб стоїть. Під дубом скриня зарита, у скрині – заєць, у зайці – вутка, у вутці – яйце, а в яйці – моя смерть»). Передбачається, що усередині лежить саме коштовне – багатство. Але, як у випадку з Кашеєм, багатство обертається смертю, а максимально надійне укриття виявляється пасткою»<sup>26</sup>.



Харків. Рис. Г. Коптевої



Алупка. Палац Воронцова. Рис. студ. Р. Гончарова

<sup>26</sup> Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М. : Прогресс – Культура, 1995. – С. 150



Харків, Покровський монастир.  
Рис. студ. І. Гринченко



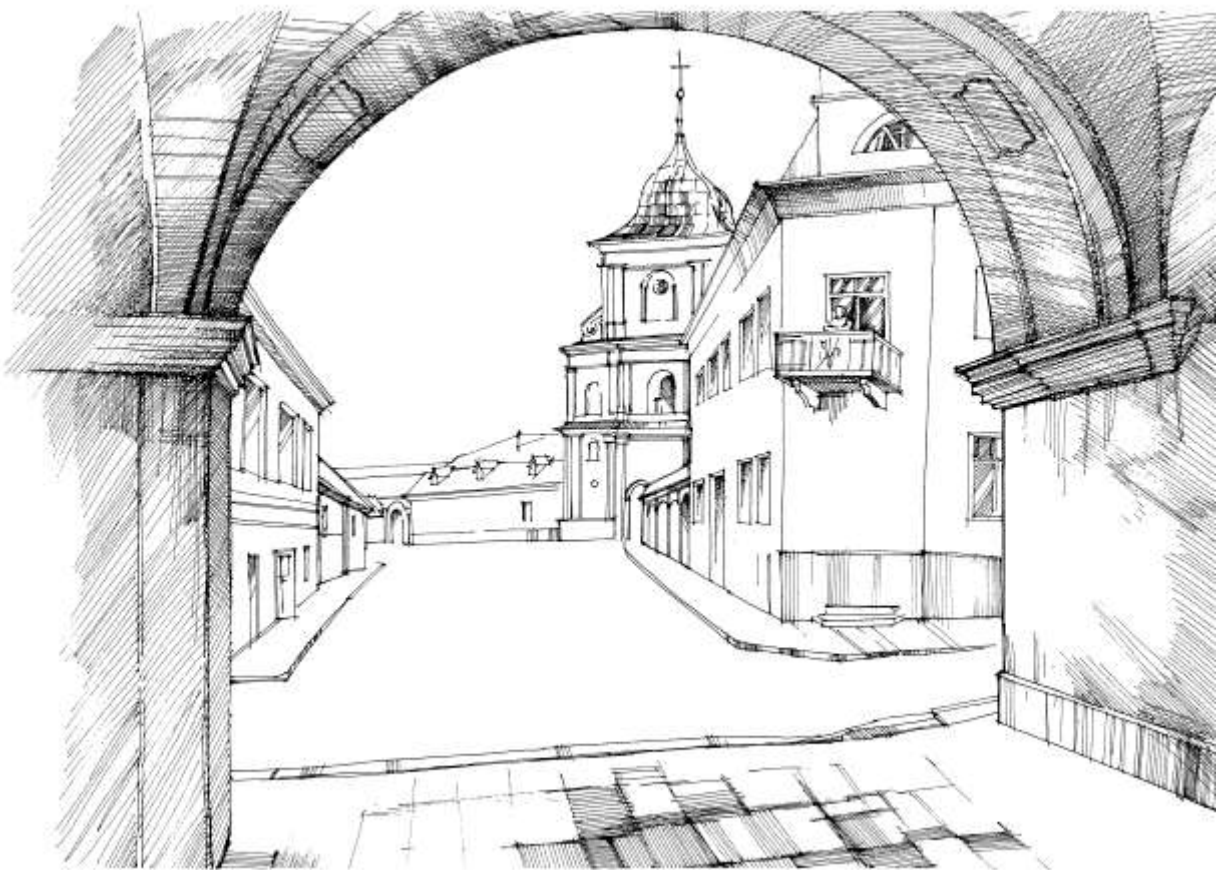
Жовква, Вічева площа. Рис. студ. А. Сергєєвої



Харків, міст через спуск Пасіонарії. Рис. студ. Р. Кравченка

За твердженням В. М. Топорова, «простір виявляє глибинну спорідненість з началом «художнього», із самою художньою творчістю»<sup>27</sup>. Це твердження автор розкриває на прикладі творчості Ф. М. Достоєвського. Серед просторово-часових елементів особливе місце у Достоєвського займають середина і периферія, з'єднані шляхом, що перетинає герой. Так, у романі «Злочин і покарання» шлях цей є суто семіотичним. Він побудований на цілій серії «граничних просторів»: двері – площадка – сходи (поверхи) – двір – ворота – провулок – вулиця – площа – Нева – острови.

В. М. Топоров аналізує просторове пересування героїв цього роману, відзначаючи, що з цим пересуванням із перетинанням «граничних просторів» звичайно зіставляються кульмінаційні сцени – зміни в моральному стані героя: моменти просвітління, надії, звільнення настають після виходу з будинку, страждання досягають своєї межі, як правило, при перебуванні усередині будинку.



*Жовква, оборонна башта по вул. Василянській. Рис. студ. А. Дубенцової*

<sup>27</sup> Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М. : Прогресс – Культура, 1995. – С. 4

Таким чином, композиційні побудови в творчості Ф. М. Достоєвського, досліджені В. М. Топоровим, становлять значний інтерес для архітектурного феномена як приклад оперування реальним простором, в якому діє архітектор.

Як характерну закономірність в містобудівних структурах можна виявити структуру ритмічно організованих просторових акцентів, які розташовані на головних шляхах руху. Для просторового акценту в такій структурі властивий ефект (враження) «подолання». Цей ефект співвідноситься із поняттям «порогового простору», що обумовлює емоційну ситуацію «або-або». «Порогові простори» ритмічно розчленовують різноаспектні простори і служать емоційним переходом між структурними рівнями. Шлях, на якому зосередилися «порогові простори» як ланцюг акцентів, є потужним художнім засобом вираження в архітектурній композиції. Завдання «порогового простору» – фіксація переходу з одного простору в простір іншої якості. Перехід може здійснюватися одним стрибком або через поетапне багаторазове подолання «порогових просторів». Останнє є чинником формування розгорнутих просторово-часових ансамблів і міста в цілому. «Порогові простори» на шляху руху сприймаються як зорові перешкоди і немов би зупиняють людину біля головного «порогу», подолання якого завершується максимальним полегшенням (наприклад, розкриттям на зовнішню домінанту). Уявне подолання цього «порогу» формує складну метафору духовного перетворення, переходу в іншу духовну якість.

### **Якісна характеристика «порогового простору» як категорії архітектурно-просторової композиції**

1. «Пороговий простір» – це граничний простір між двома просторами-опозиціями (внутрішнім і зовнішнім, крупно- і дрібномасштабним, просторами різних структурних рівнів й ін.).

У семантичному плані – «пороговий простір» – носій метафори драматичного зіткнення життя і смерті (інобуття).

2. «Пороговий простір» є частиною шляху (маршруту) руху, зафіксованого в архітектурно-просторовій структурі об'єкта.

3. «Порогові простори» поділяють шлях проходження на фрагменти, відділяючи їх як якісно різні.

4. Якісна відмінність відрізків шляху між «пороговими просторами» визначається їх відношенням до мети шляху (далі – ближче, мети не видно – мету видно та ін.).

5. «Пороговий простір» – це простір, обмежений і затінений, який сприймають як перешкоду.

6. Варіантами «порогового простору» можуть бути ситуації наявності обмеження з одного боку, натяк на обмеження певною об'ємною формою, зміна шляху руху по горизонталі або по вертикалі (поворот, підйом, спуск).

### **Структура «порогового простору». Амбівалентність «порогового простору»**

1. «Пороговий простір» характерний амбівалентними (подвійними) якостями – напругою і полегшенням (розрядкою), в семантичному плані – поглинанням тьмою, її подоланням і виходом до світла.

2. Як аспект напруги «пороговий простір» фіксує зупинку, що сприймається людиною як перехід в іншу семантичну якість – «розвітлення», «занурення», вихід в «інобуття».

3. Як аспект полегшення (розрядки) він стимулює подальший рух як семантичний «вихід» – «подолання», «синтез», «підйом», повернення у «свій світ».

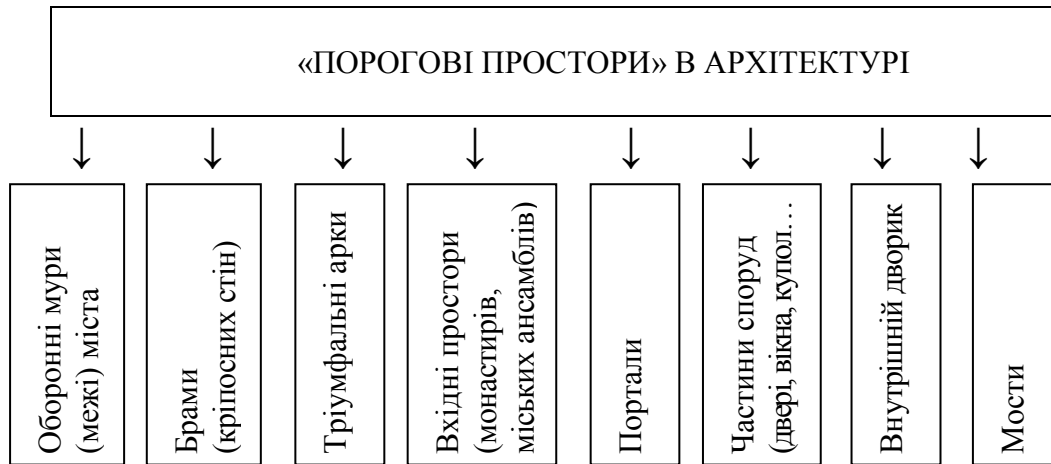
4. Пережитий перехід від однієї якості до іншої формує оптимістичний стан людини, радісне переживання відчуття перемоги над негативним еством; формує метафору упевненої стабільності світу.

### **Бінарна структура «порогового простору»**

1. У бінарній структурі шляху руху, що розглядається як ритмічний ряд (акцент – пауза), «пороговий простір» є акцентом, контрастно відмінним від «паузи». Акцент через семантичну неоднорідність має активну характеристику події, сюжету (боротьби і подолання, вмирання і воскресіння тощо). Пауза – нейтральна, вона формується рівнозначними тривалими ділянками шляху, у межах яких «нічого не відбувається» – не відбувається якісних композиційно-психологічних змін у сприйнятті людиною навколишнього простору.

2. Бінарна структура «порогового простору» складається з двох протилежних елементів, які можна представити як вхід і вихід. Вхід на семантичному рівні співвідноситься з поглинанням темрявою-хаосом («розвітленням» у темряві-хаосі). Вихід співвідноситься із звільненням, як перемогою над темрявою-хаосом.

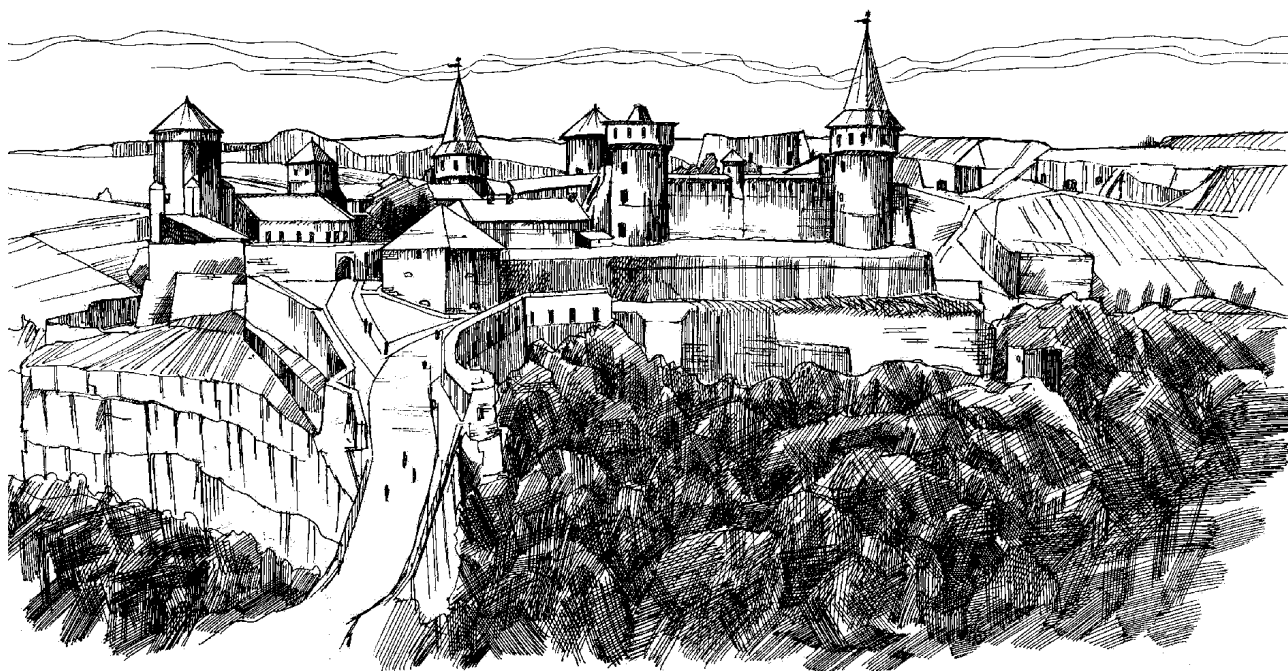
3. Між входом і виходом залишається певний простір, де відбувається перехід від «розвітлення» ества до його «нового синтезу». Цей простір можна охарактеризувати як простір народження героя (героїзації особистості).



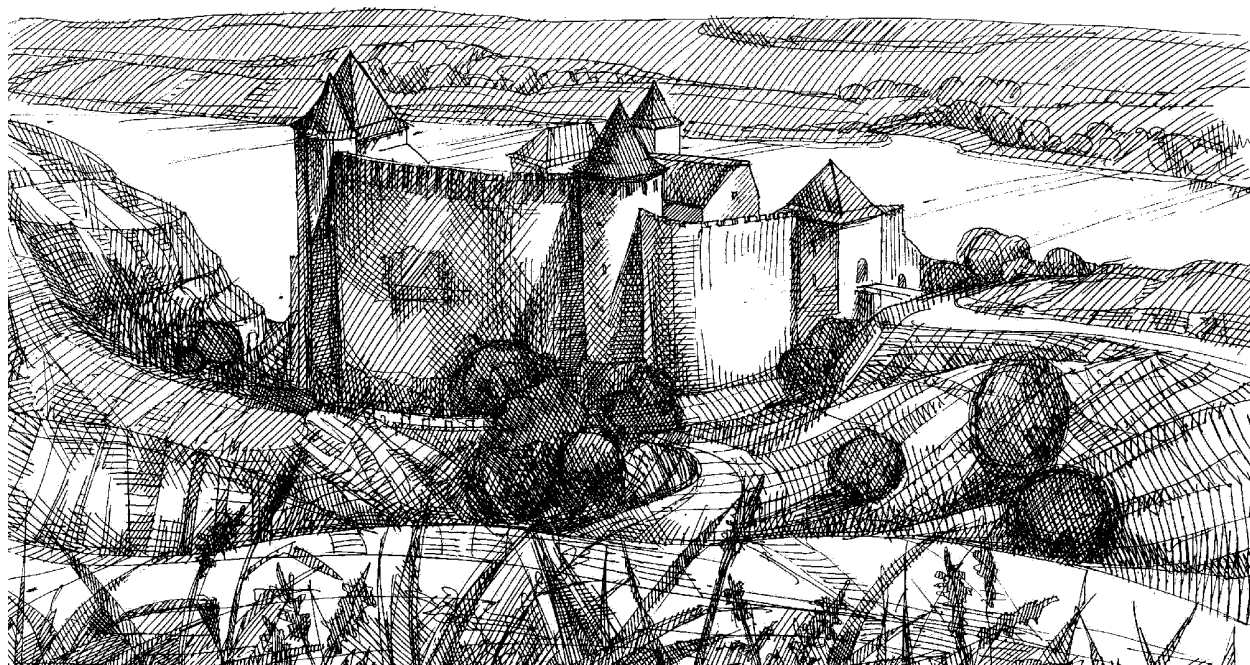
ОБОРОННІ МУРИ (МЕЖІ) МІСТА



Кам'янець-Подільський, оборонні споруди давньої фортеці. Рис. студ. А. Барішевської



*Кам'янець-Подільський, панорама фортеці. Рис. студ. Р. Блудова*

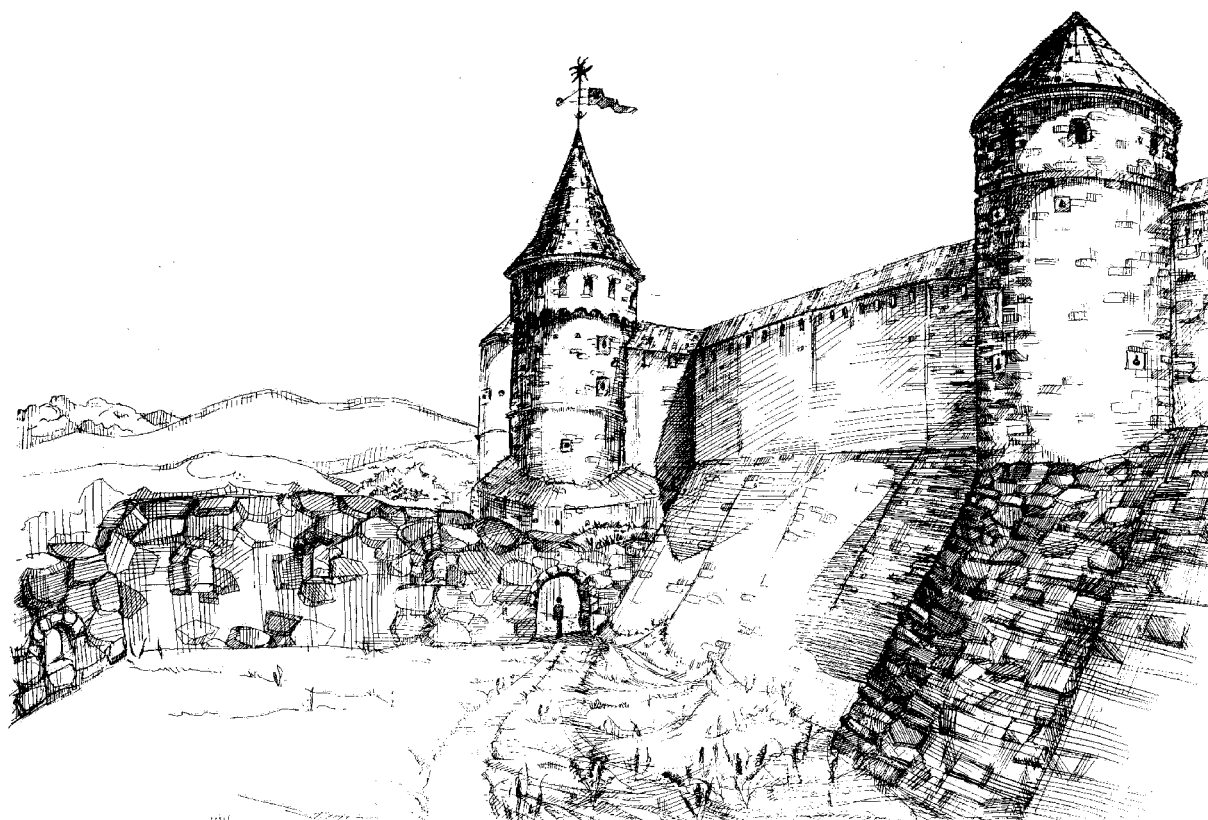


*Хотин, оборонні мури фортеці. Рис. студ. М. Єлісєвої*





*Кам'янець-Подільський. Рис. студ. В. Кулініча*



*Кам'янець-Подільський. Рис. студ. О. Татаркіної*

БРАМИ (КРІПОСНИХ СТІН). ТРИУМФАЛЬНІ АРКИ



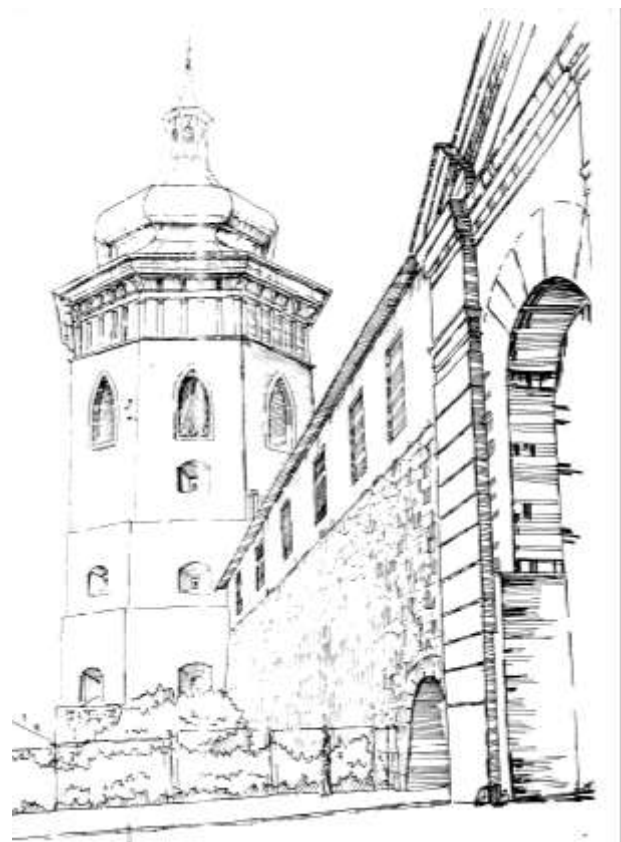
Жовква, Глинська брама.  
Рис. студ. С. Невмержицького



Львів, брама монастиря Бенедиктинок.  
Рис. студ. М. Майстренка



Хотинська фортеця. Рис. Г. Коптевої



Жовква, оборонні споруди. Рис. студ. С. Гросолова



*Жовква, Вічева площа. Рис. студ. А. Дубенцової*

ВХІДНІ ПРОСТОРИ (МОНАСТИРІВ, МІСЬКИХ АНСАМБЛІВ)



Ансамбль Крехівського монастиря. Рис. студ. С. Невмержицького

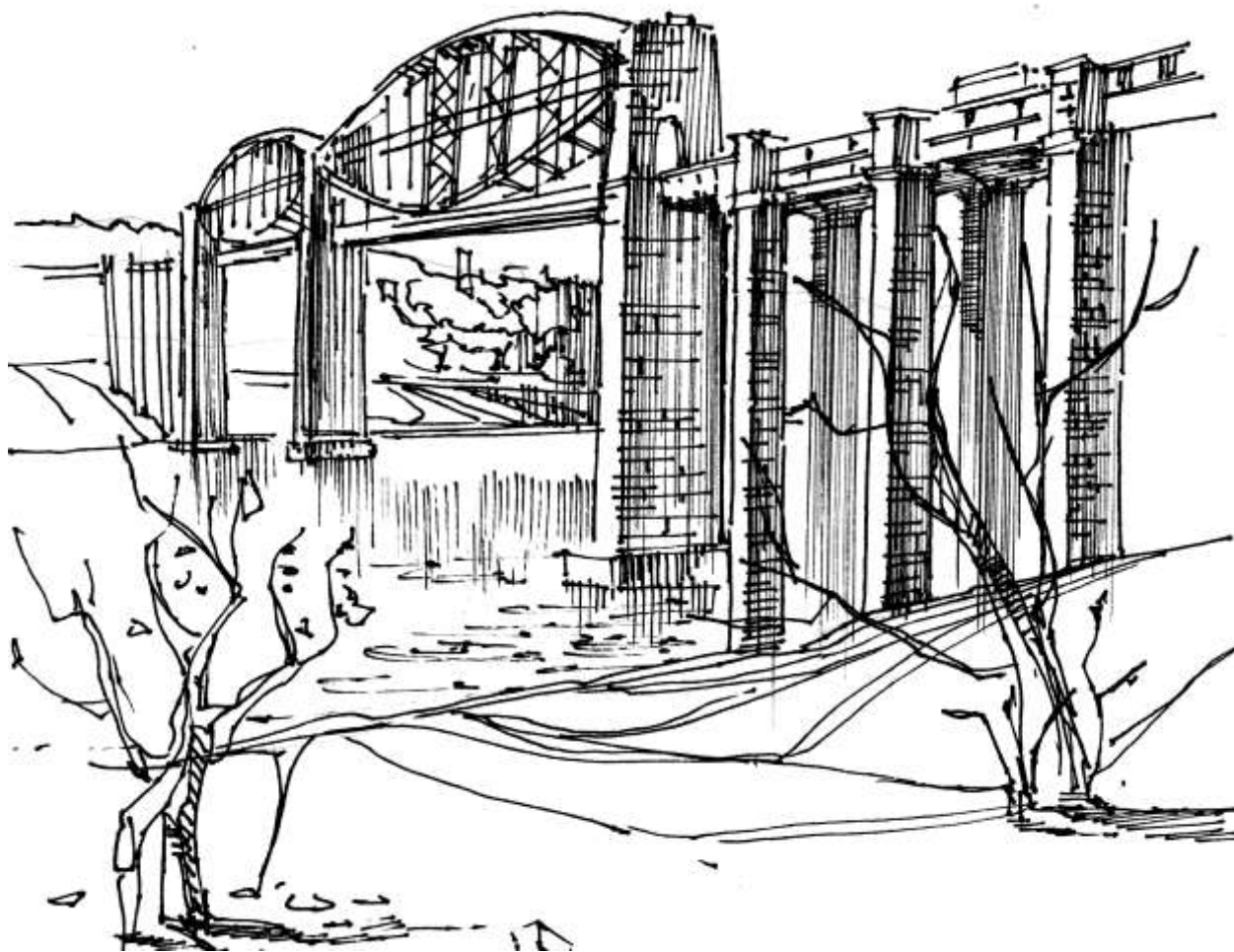


Жовква, ансамбль замку.  
Рис. студ. М. Пономаренка



Львів, вхідний простір ансамблю Вірменського монастиря. Рис. студ. В. Майстренко

МОСТИ



Англія, міст Альберта через р. Салташ. Рис. студ. Г. Дудченко



Санкт-Петербург. Охтенський міст. Рис. студ. А. Прокопенко

ПОРТАЛИ. ЧАСТИНИ СПОРУД (ДВЕРІ, ВІКНА, КУПОЛ...)



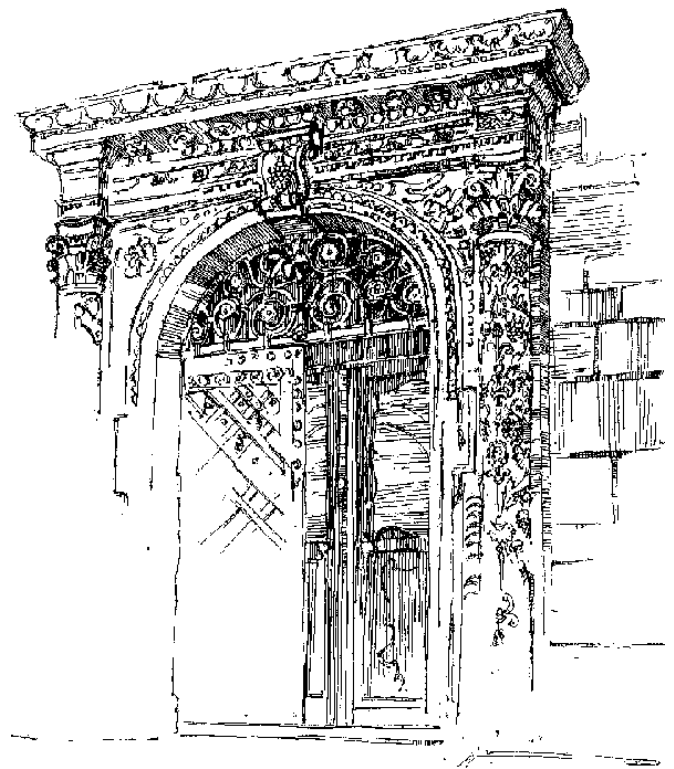
Жовква, портал Парафіяльного костелу.  
Рис. студ. А. Дубенцової



Львів, вікно храму Св. Ольги та Єлизавети  
Рис. студ. Колісник



Львів, купол Домініканського костелу.  
Рис. студ. В. Майстренко

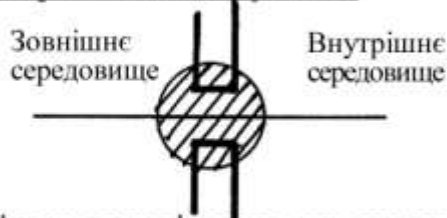


Львів, портал каплиці Трьох святих.  
Рис. студ. Д. Столярова

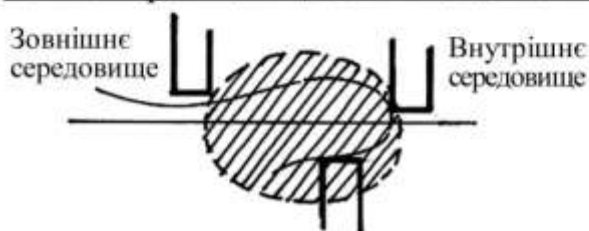
КЛАСИФІКАЦІЯ «Порогових просторів»

- За якістю відмежування простору:

жорстке відмежування



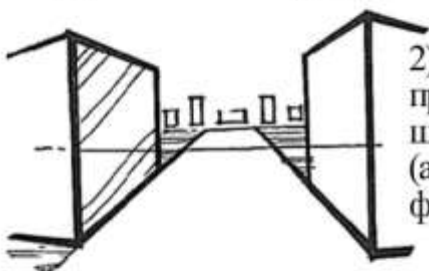
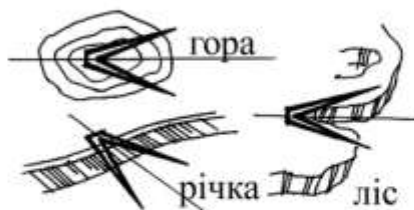
вільне перетікання, що вимагає наявності фіксованих елементів



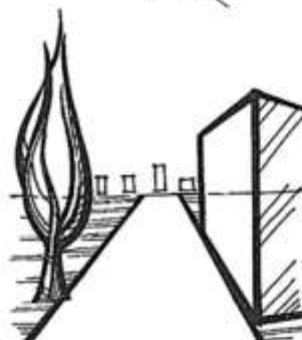
- За характером організації простору



1) «Пороговий простір» як природна якість ландшафту (природні фрагменти)



2) «Пороговий простір» як штучна якість (архітектурний фрагмент)

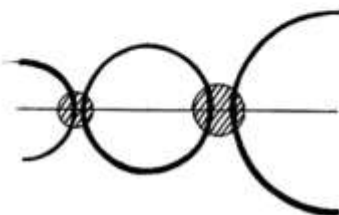


3) «Пороговий простір» змішаного типу, що складається з природного й архітектурного фрагмента

- За характером фіксації переходу з одного простору в простір іншої якості



«Порогові простори» однакового структурного рівня.



«Порогові простори» різних структурних рівней. Перехід від нижчих структурних рівнів до вищих.



*Львів, розкриття на давній костел Кларисок з-під брами Бернардинського монастиря.*

*Рис. студ. В. Чалого*



### **3.6. «ОСОБЛИВІ» ТОЧКИ ЗОРУ В СПРИЙНЯТТІ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА**

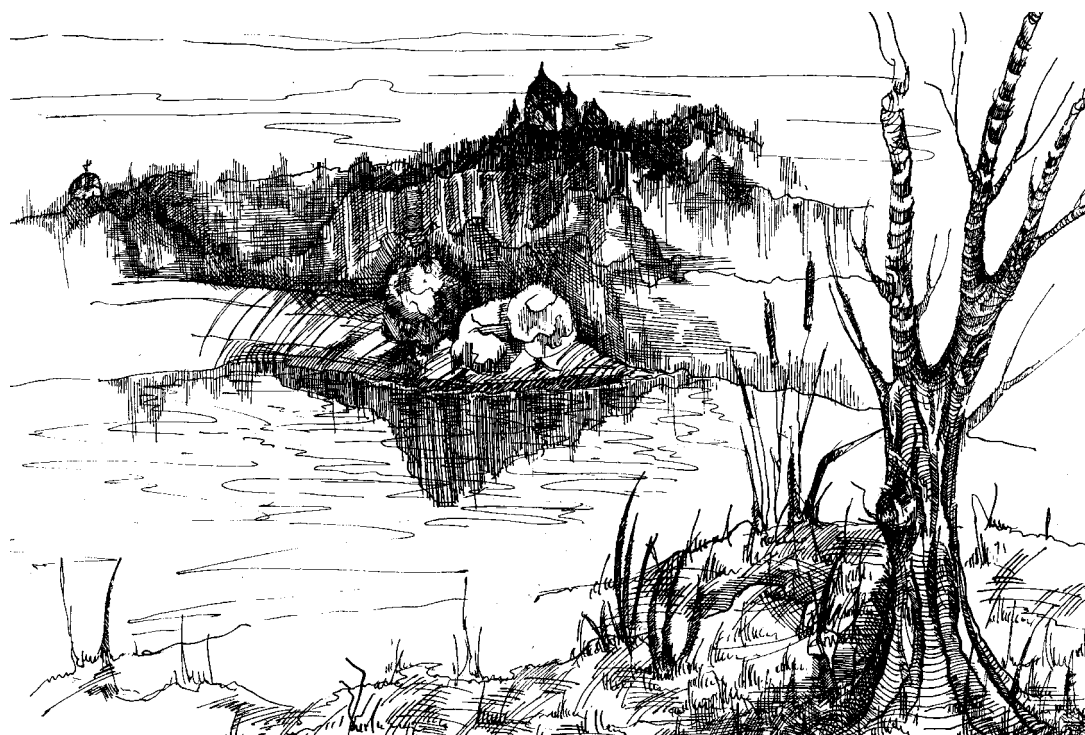
Натурний малюнок, як правило, є першою стадією для вивчення архітектурного середовища. Порівняно з малюнком фотографія має другорядний характер, хоча і дає, здавалося б, більш точне зображення, що передає всі деталі оточення. Малюнок в порівняно з фотографією має важливу якість відбору інформації. Той, хто малює, звертає увагу на компоненти середовища, що мають для нього найбільше смислове навантаження. При цьому можуть ігноруватися другорядні деталі для акцентування головних.

Важливим, у цьому випадку, є те, на що студент звертає увагу і що він хоче побачити – пам'ятник архітектури з його позачасовою цінністю або швидкоплинне життя міського середовища навкруги цього пам'ятника. Студентський малюнок, у зв'язку з цим, можна характеризувати через кілька важливих особливостей. По-перше, малюнок студента від малюнка досвідченого фахівця відрізняється свіжістю погляду; він відображає цікавість молодій людині до оточуючого його світу. По-друге, студент нерідко схоплює те, що не помічає звиклий до природи професіонал. Потрапивши в відоме, але незнайоме особисто йому місце, студент-архітектор починає з інтересом придивлятися до його різноманітності. При цьому його часто цікавлять картини мало пов'язані з отриманим завданням, але які чимось дивують або просто здаються «красивими». По-третє, сучасний студент з його часто іронічним ставленням до дійсності, звертає увагу на речі, здавалося б, зовсім не важливі для архітектурного малюнка: люк каналізації на дорозі, панель рекламного щита, автомобіль тощо. Іноді такий об'єкт у малюнку виглядає випадковим і свідчить про невміння відібрати головне. В інших же випадках подібне бачення відкриває погляду наче інший предметний світ, показуючи місто в його живому і мінливому стані.

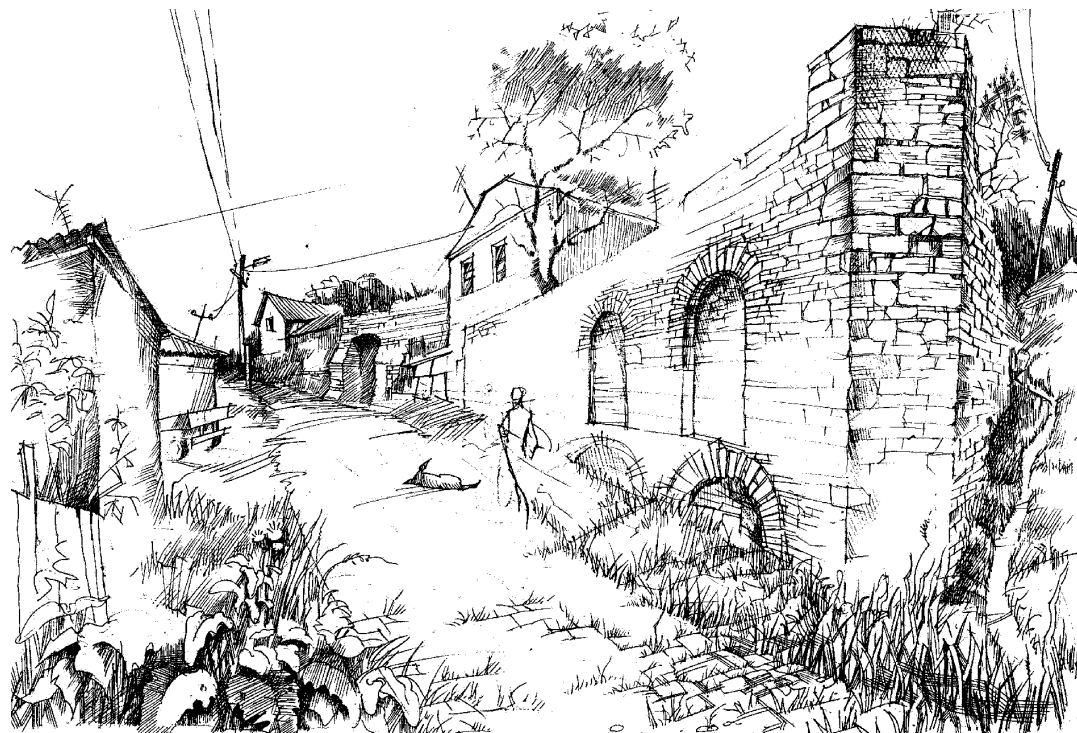
Представлені малюнки демонструють як замилювання авторами краєвидами міста так і іронію щодо нього.



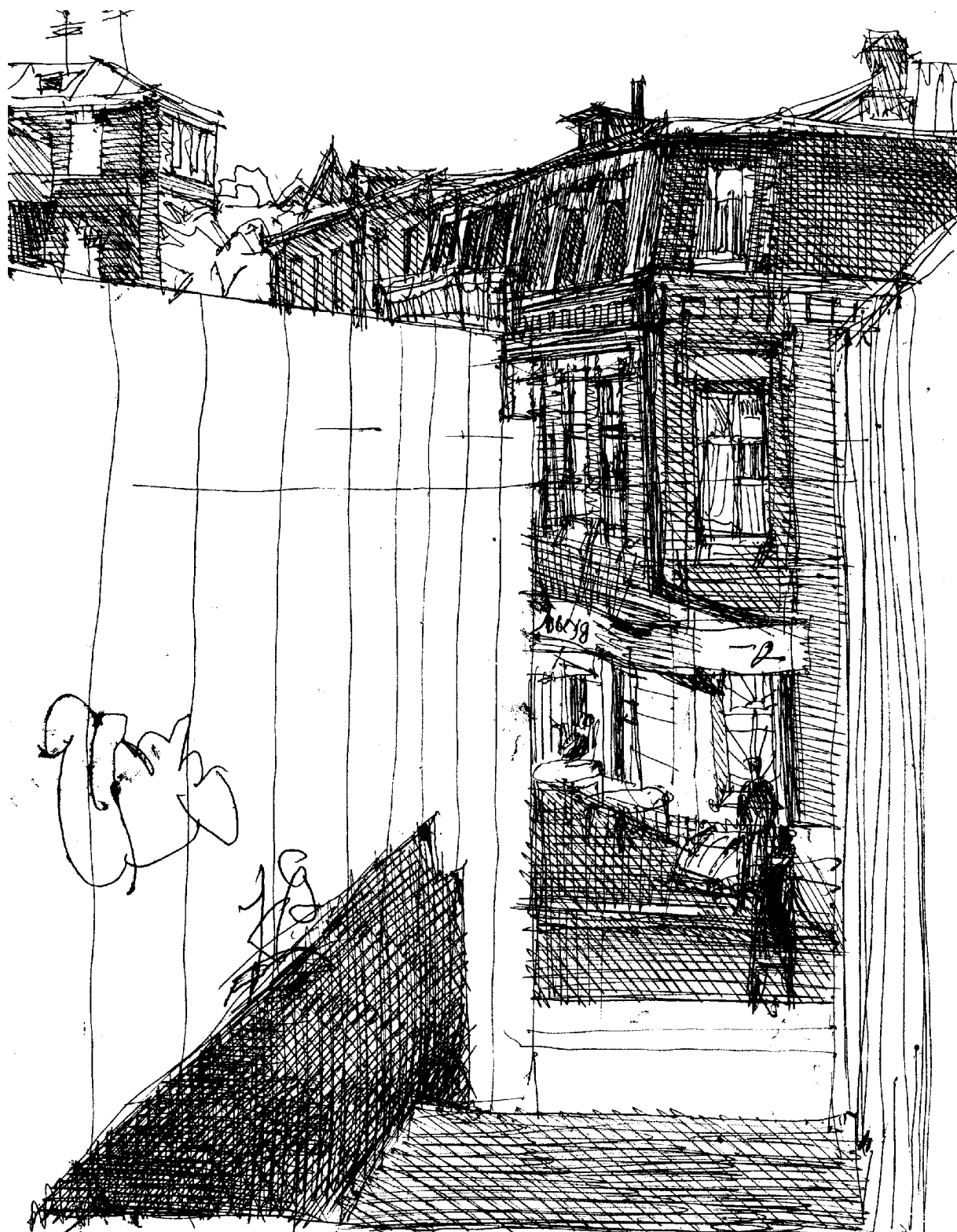
Київ, Георгіївський собор Видубицького монастиря. Рис. студ. Л. Кириченко  
Київ, фрагмент Нижнього ансамблю Києво-Печерської Лаври. Рис. студ. Л. Кириченко



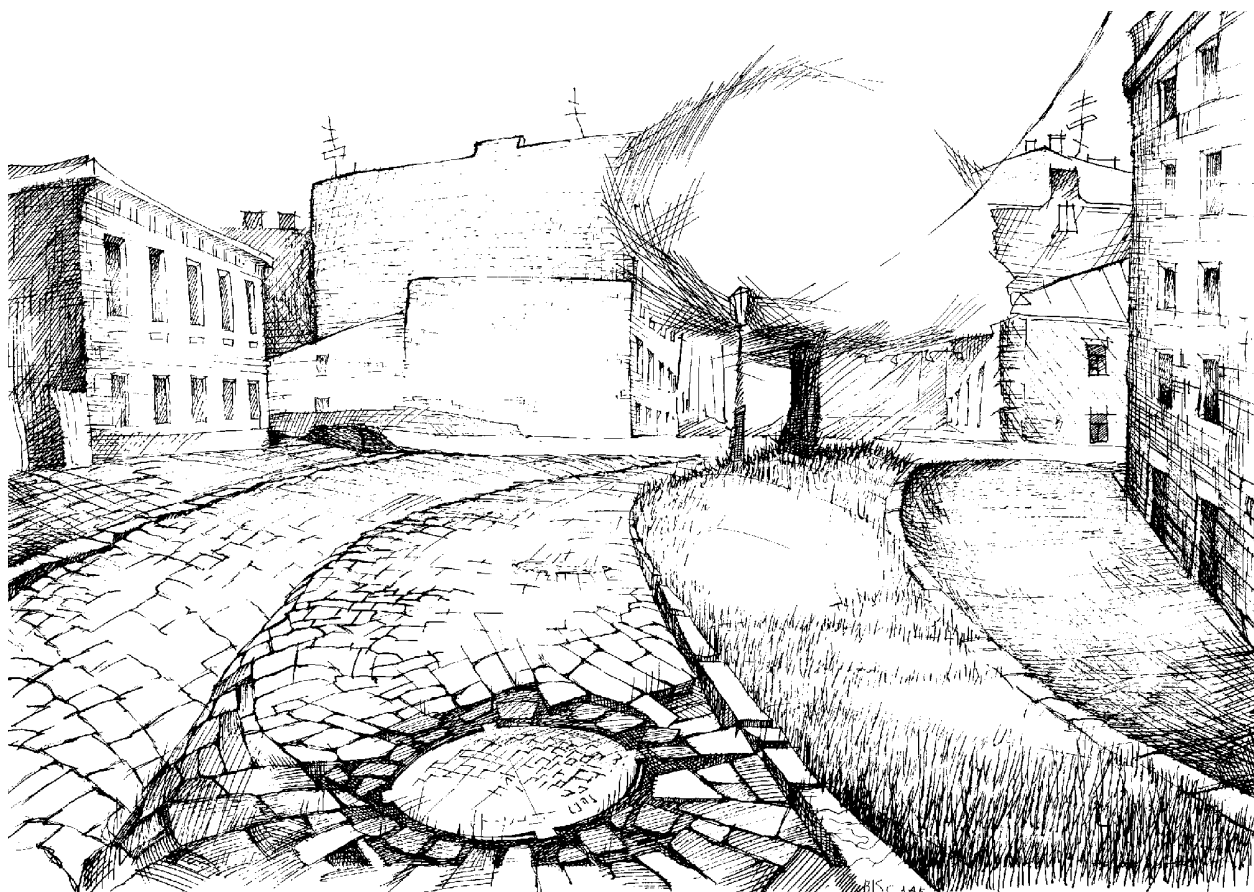
Новгород Сіверський. Ріка Десна. Рис. студ. М. Зиновкіної



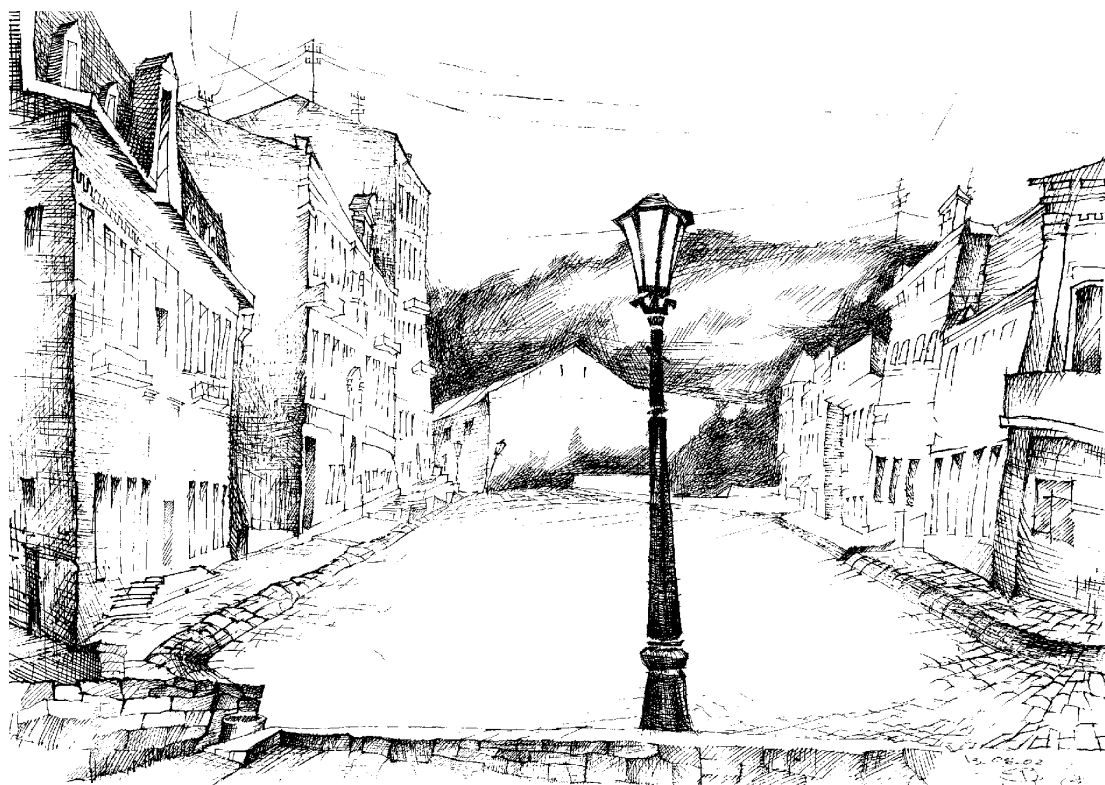
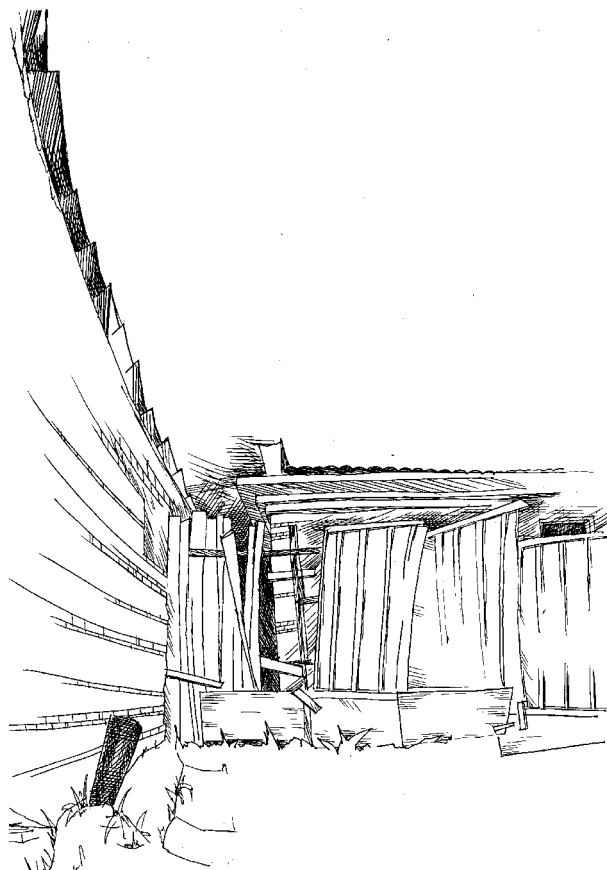
Кам'янець-Подільський, вулиці міста. Рис. студ. В. Козака



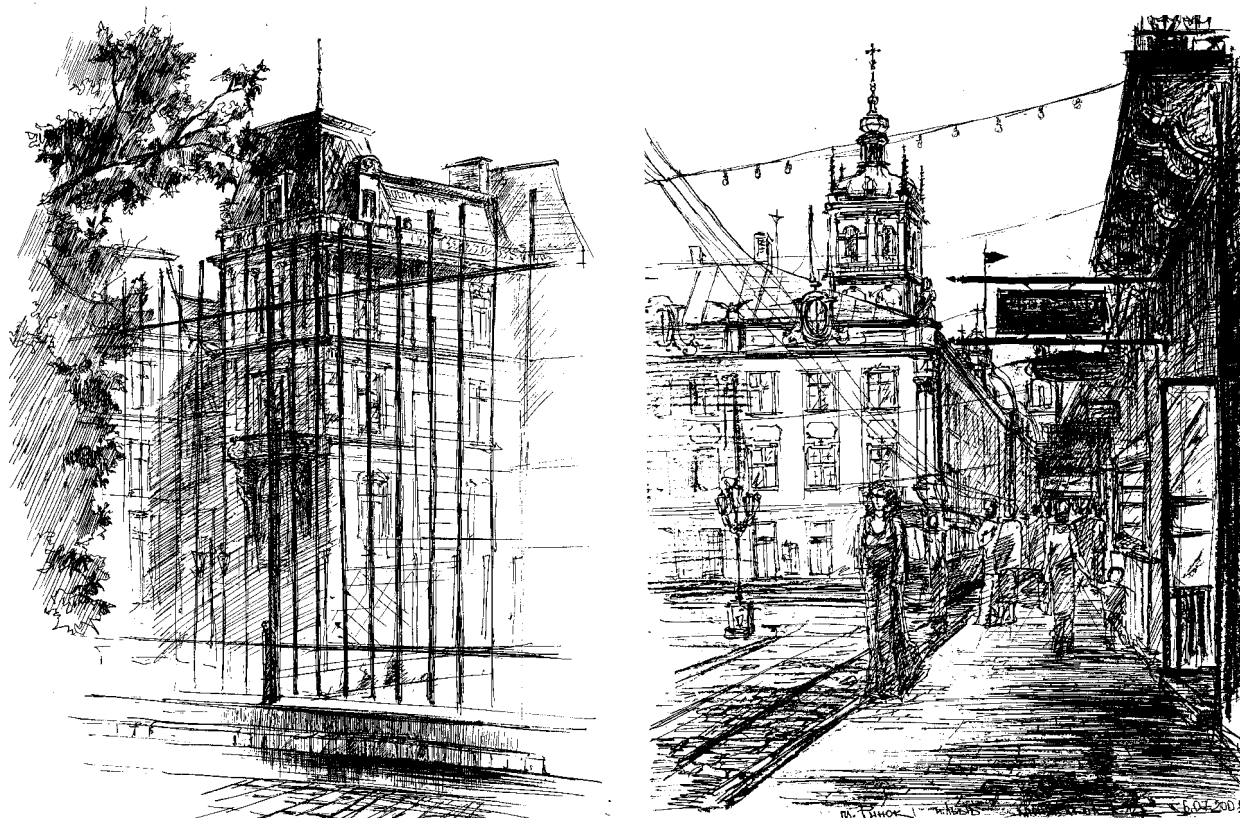
Харків, перехід на вул. Римарську. Рис. студ. Р. Кравченка



Київ, Андріївський узвіз. Рис. студ. В. Козака



Київ, Андріївський узвіз. Рис. студ. Д. Немцева і В. Козака

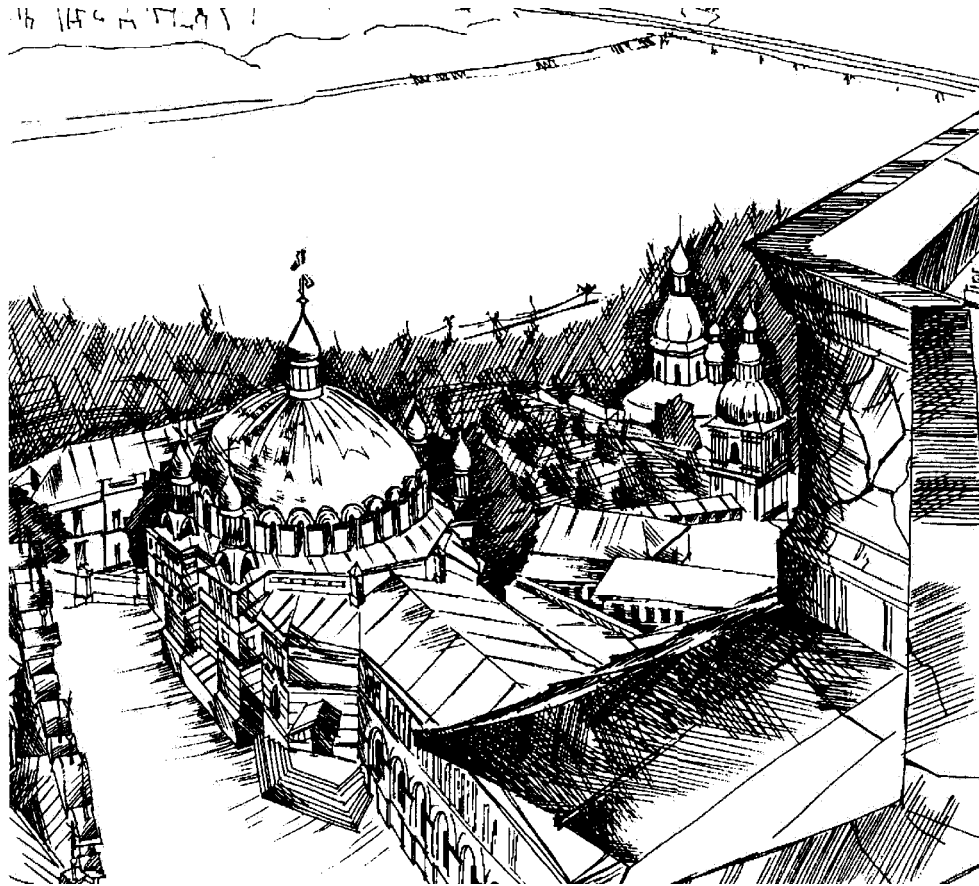


Львів, середовище історичного центру. Рис. студ. Л. Кириченка

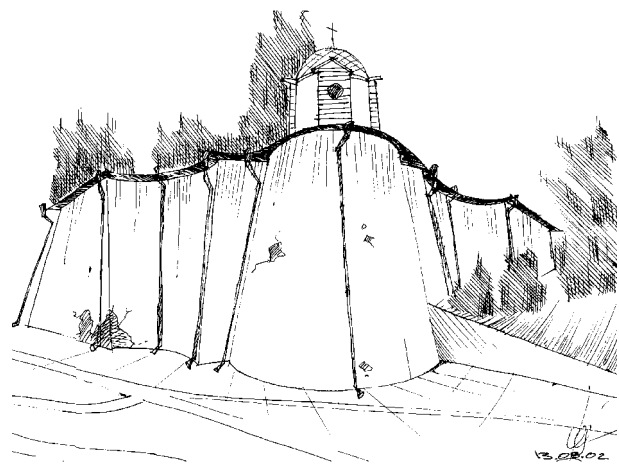
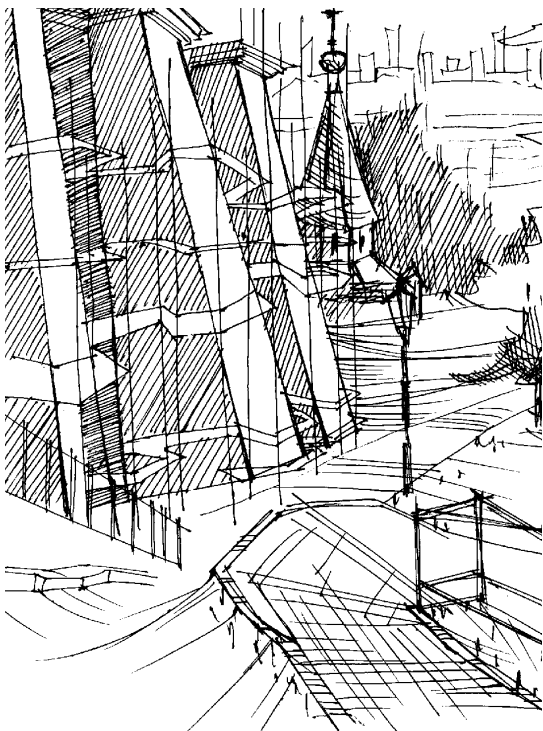


*Києво-Печерська Лавра. Фрагмент середовища верхнього ансамблю. Рис. студ. В. Козака*





Вигляд ансамблю Києво-Печерської Лаври з дзвіниці. Рис. студ. В. Козака



Києво-Печерська Лавра фрагменти Нижнього ансамблю. Рис. студ. Д. Немцева



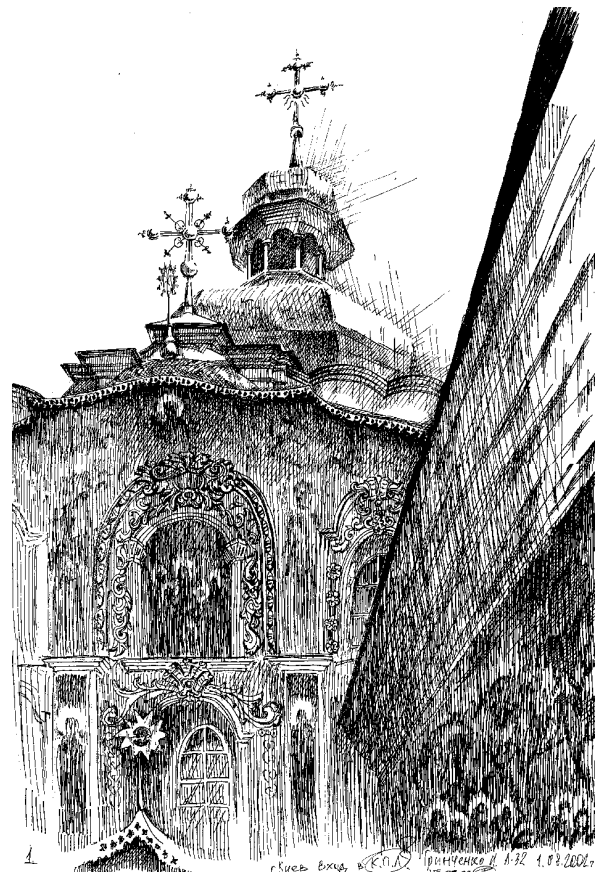
*Аннозачатівська церква Києво-Печерської Лаври. Рис. студ. Г. Шмакової*



Аркбутани корпусу типографії на поході до Нижньої Лаври.  
Рис. студ. Д. Немцева, Г. Бражник, А. Солнцева



Вхід до Лаври. Рис. студ. Г. Шмакової



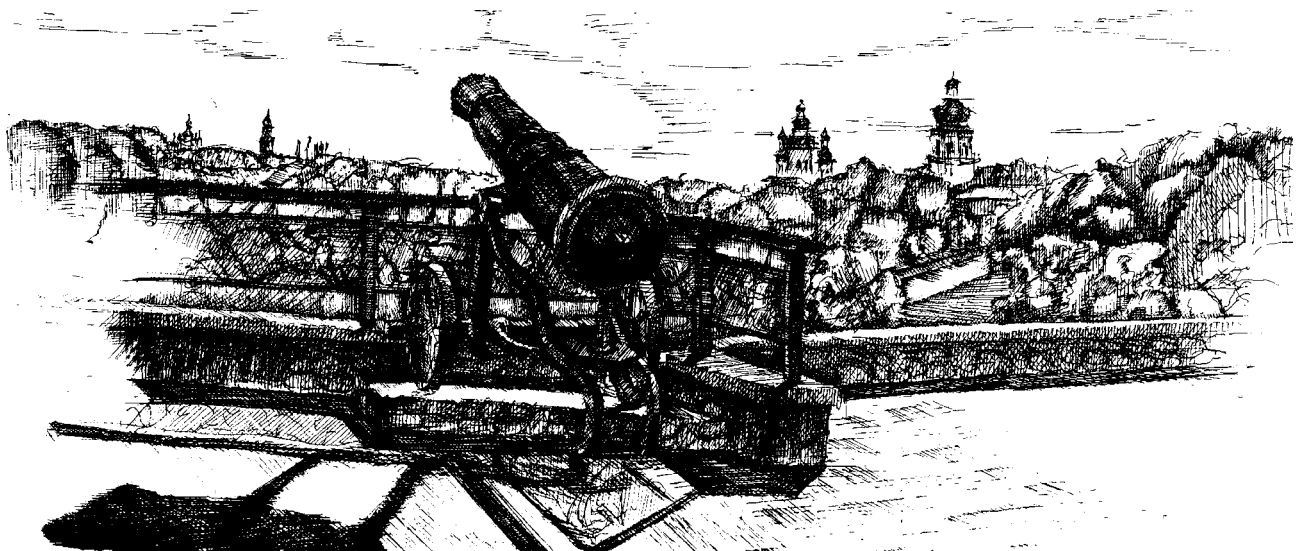
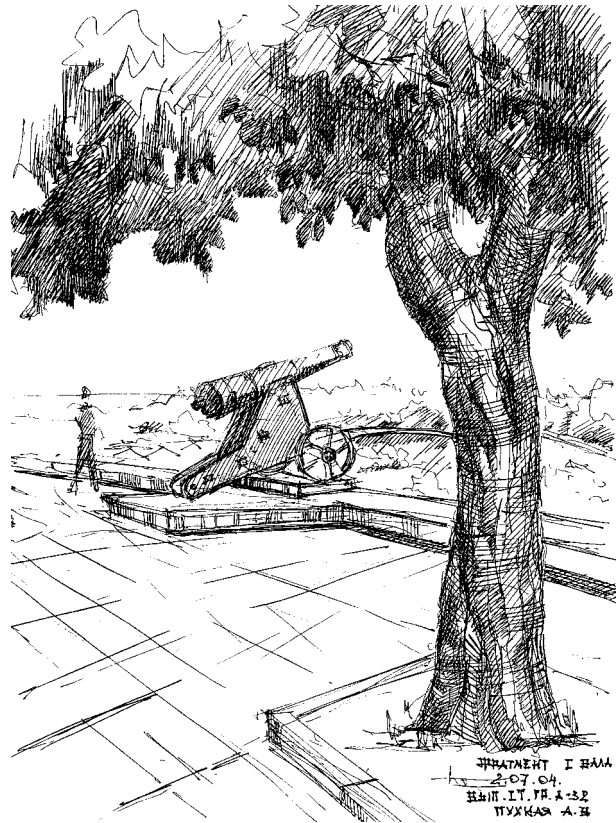
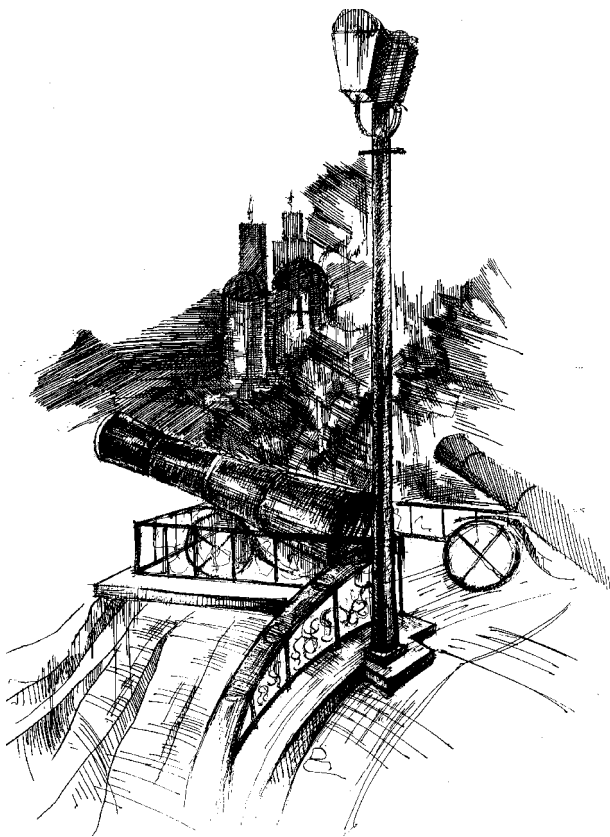
Надбрамна церква. Рис. студ. І. Грінченко



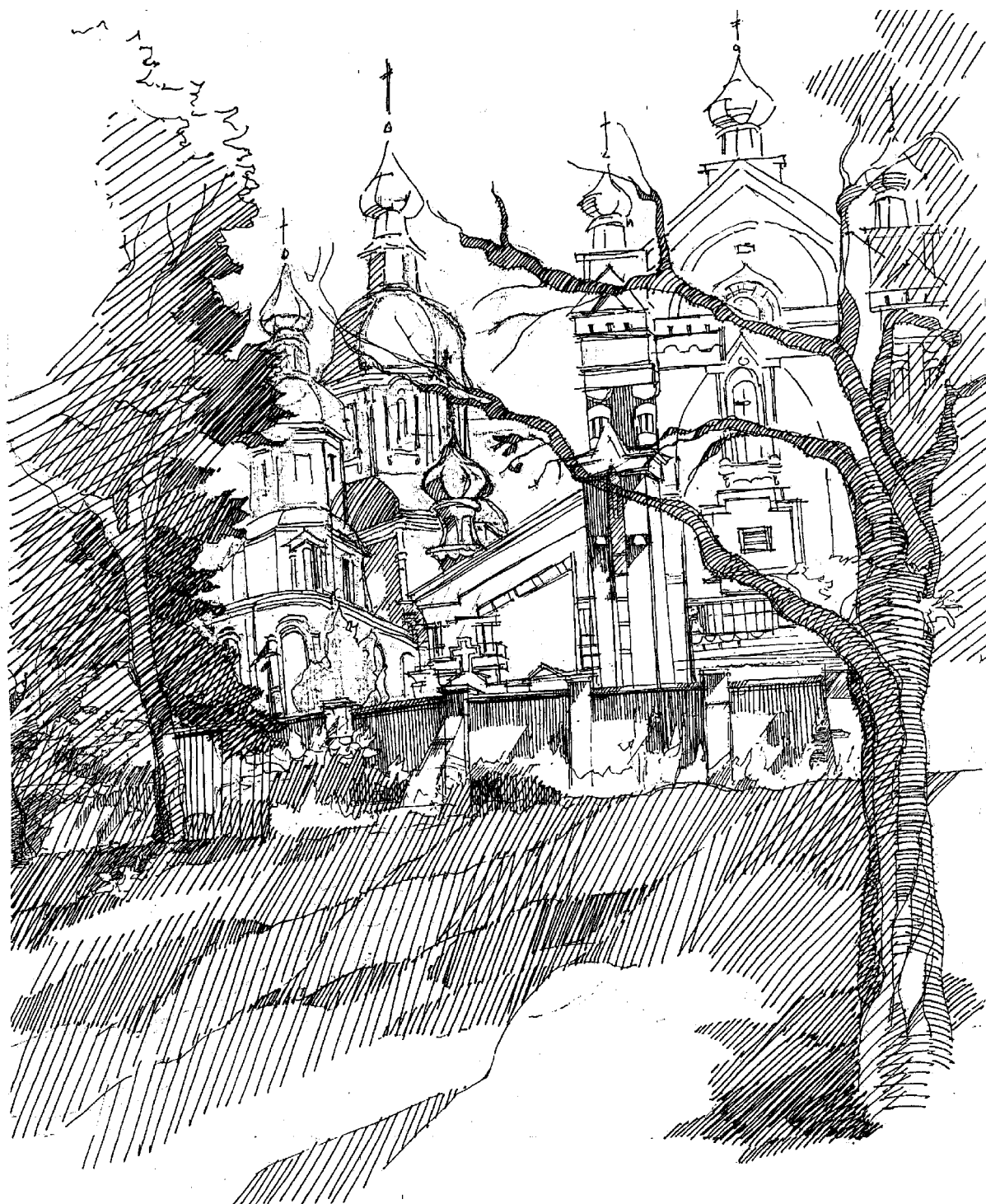
Києво-Печерська Лавра. Головна площа. Рис. студ. Г. Гамалєя



Трапезна церква Києво-Печерської Лаври. Рис. студ. Г. Гамалєя



Чернігів. Вал. Рис. студ. М. Зіновкіної, Г. Пухкої, В. Марченка



*Харків. Покровська церква. Рис. студ. Т. Сухіної*

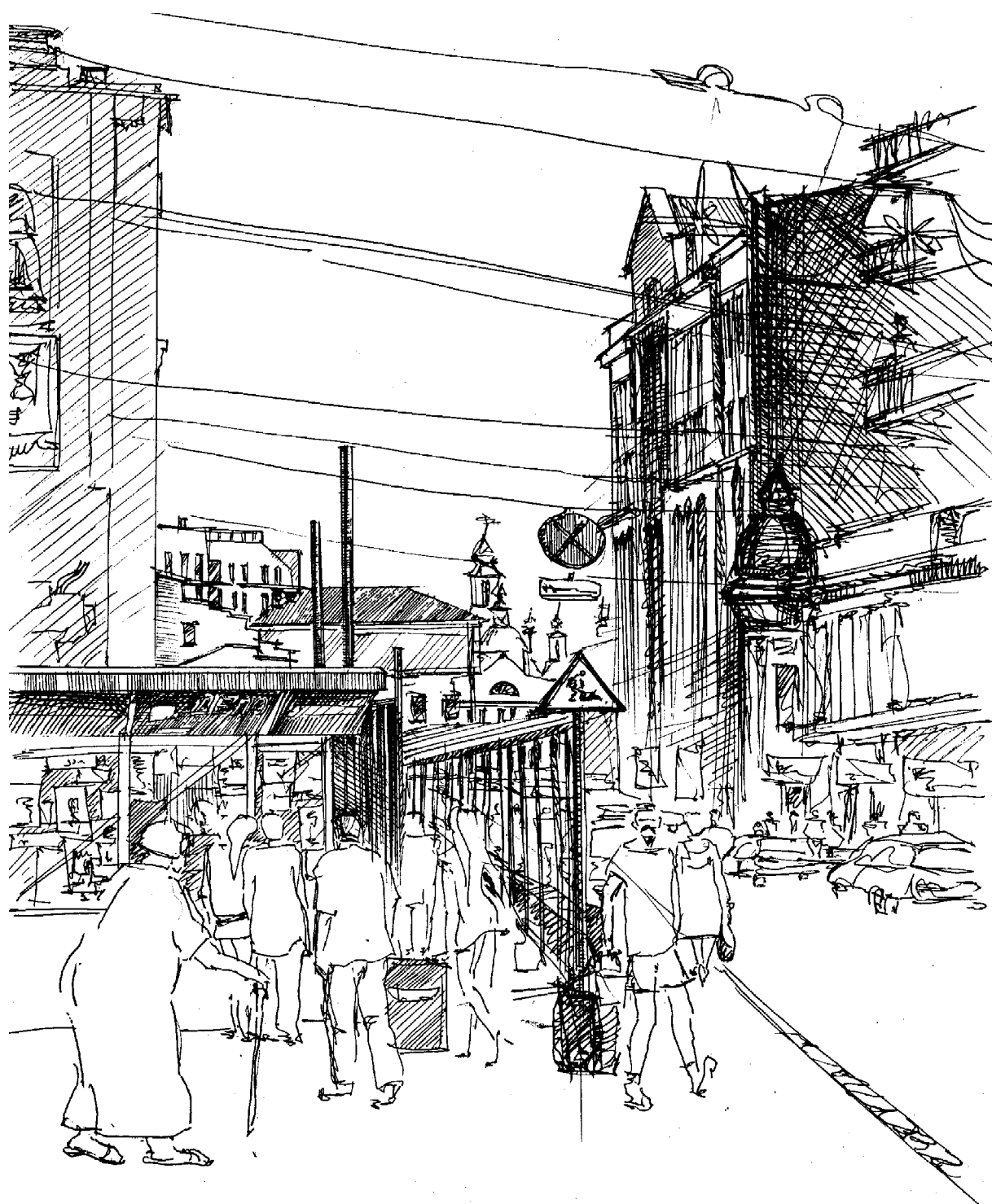


Харків, вулиця Мельникова. Всебічне дослідження середовища вулиці. Рис. студ. О. Лякун





Харків, замикання вулиць міста на дзвіниці Успенського собору – архітектурній домінівній історичного центру міста. Рис. студ. В. Марченка, В. Гілуна, О. Чернухи, О. Лякун, М. Змієвського



Харків, вул. Сумська. Рис. студ. Н. Турченко



Харків, вул. Сумська. Рис. студ. Н. Турченко



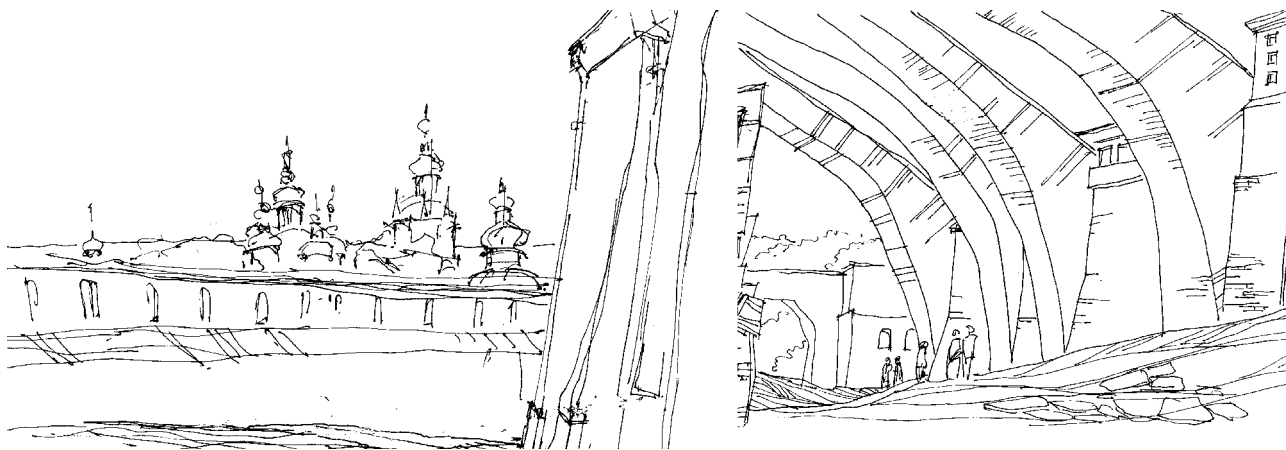
Харків, площа Конституції. Рис. студ. Н. Турченко



*Харків, пров. Самаровський. Портал зі старих дерев на вході в історичне довкілля.  
Рис. студ. С. Никонова*



Харків, пров. Класичний. Прохід до житлового середовища старовинного кварталу.  
Рис. студ. Н. Успенської



### 3.7. «ЗАГАДКОВІ» ПРОСТОРИ МІСТА

Архітектурний об'єкт, розглянутий як умова і форма буття людини в світі – є феноменом, що породжує значення. «Вторинна моделююча структура» його художньої складової призначена, за Ю. М. Лотманом, для вироблення все нових значень, створюючи властиву витвору мистецтва глибину.

Такі фрагменти архітектурного середовища міста, як правило, привертають увагу під час вибору теми для малювання. Але недомовленість, важлива в естетиці такого фрагмента, часто сприймається недоліком композиції. Студент хоче мати малюнок закінченого фрагмента середовища, в якому початок і кінець мають логічний зв'язок і не виходять із єдиного зорового кадру. Складні ж просторові фрагменти вимагають свого роду кінострічки, – серії кадрів, що послідовно зв'язують початок і кінець архітектурного сюжету. Студент, що освоює техніку малюнка, не завжди схоплює цю необхідність.

Розуміючи завдання, студент включається в гру просторів і об'ємів, і малюнки виходять особливо цікавими. Такі малюнки часто виконуються у вигляді швидких начерків, що вказують на швидкість і часовий характер сприйняття. Вони сприяють відстеженню головних якостей архітектурно-просторового сюжету, де важливим є драматургія переживання не одиничного, а багатокadroвого сюжету.

Переживати простір – значить мати відчуття дистанції і межі. У сприйнятті просторового ланцюга особливо виділеними є початок і кінець системи. Ці обмежувачі фіксують художній простір, який є протиставленим світу буденному. За Б. А. Успенським,

порушення межі дозволяє зближувати художній і буденний простір, але й веде до втрати художності<sup>28</sup>.

Дуже важливим комунікативним аспектом простору є його адекватне розуміння. «Відчуття порубіжності, кордону з просторового стає етичним, переходить усередину людини. Єдність полягає не в тому, щоб всі були однаковими. «Розуміння», до якого ми так прагнемо, – це один полюс; інший необхідний полюс – «нерозуміння», тому що *нерозуміння робить розуміння болісним і разом із тим має сенс і високу цінність*, у розумінні необхідності чужого: чужий, інакодумець, інакше влаштований для мене болісно необхідний і складає моє болісне щастя»<sup>29</sup>.

Отже, під час комунікації різниця між зрозумілими людиною і прийнятими як свої просторами й іншими, що не вписуються в таке поняття, є, по суті, визначальною. Інші – «дивні» простори, як правило, знаходяться в опозиції до просторів зрозумілих, таких що мають чітку логіку. Зрозумілими є пряма вулиця, широка площа, чітко окреслений двір та ін. Поворот або звуження простору, занурення в тінь або перепад по висоті відразу викидає простір в розряд незрозумілих – дивних, таких, що наділяються негативною семантикою.

В. М. Топоров відзначає семантику спрямованості і викривленості як характеристику «культури» (логічної ясності) і «природи» (аморфності, безструктурності, мороку, зв'язку з «низом» землі і води). Проте в цій аморфності та безвидності, за В. М. Топоровим, криються «елементи другого природного ряду», що виводять з депресії до визволення, символічного виходу в космічну безмежність<sup>30</sup>. Про парадокс просторового вигину (повороту) прекрасно сказав Б. Пастернак:

За поворотом, в глибине  
Лесного лога,  
Готово будущее мне  
Верней залага.

Его уже не втянешь в спор  
И не заластишь.  
Оно распахнуто, как бор,  
Все вглубь, все настезь

Про «дивні» простори зазвичай можна говорити тільки з погляду сучасного сприйняття. Дивними сприймаються простори міста (як екстер'єрні, так і інтер'єрні), які із тих або інших причин не вписуються в існуючу структуру; не є її логічним продовженням.

<sup>28</sup> Успенский Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. – М. : Школа. Языки русской культуры. 1995. – С. 175.

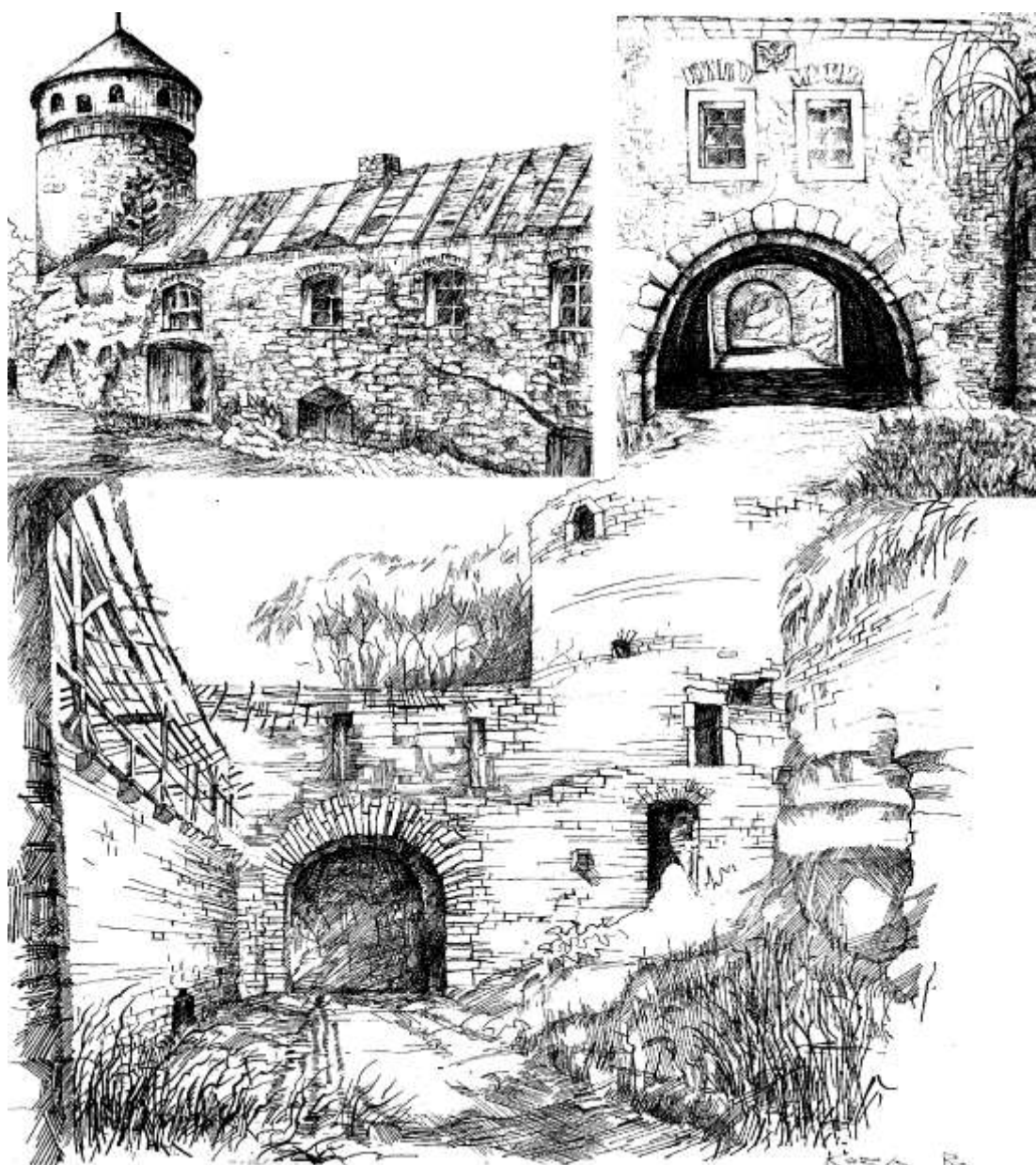
<sup>29</sup> Лотман Ю. М. Разговор о пространстве // Воспитание души / Ю. М. Лотман. – Спб. : Искусство-СПБ, 2005. – С. 121.

<sup>30</sup> Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М. : Прогресс – Культура, 1995. – С. 289.



Текст таких просторів формується на підставі іншого коду або, точніше, будується як заперечення текстового коду оточуючого простору. Це наче код із знаком мінус.

Найчастіше всього «дивні» простори зустрічаються в історичних частинах міста. Але не у всіх, а лише в тих, загальна структура яких прочитується досить чітко. Наприклад, у середньовічному середовищі Кам'янця-Подільського про виділення таких просторів говорити практично неможливо, зважаючи на «дивність» усієї структури міста. В історичному ядрі Кам'янця-Подільського «дивною» виглядає, наприклад, Вірменська площа, сформована в ХІХ ст. як крупний, упорядкований простір, охоплений будівлями з класицистичними фасадами.



*Кам'янець Подільський. Руська брама. Шлях під склепіннями брами.  
Рис. студ. О. Мальцева, В. Козака*

Логіка простору, який є зрозумілим через свою відкритість і класично-ордерну стрункість, контрастно протиставлена сплутаності старої міської структури. У цьому випадку саме середньовічна «сплутаність» (лабіринтоподібність) є системною, тобто єдиною реальною. Вказана площа – це наче не «існуючий» елемент мови міста, перевернена система. Її симетрична трансформація формується за принципом: неясний – ясний, заплутаний – чіткий, живописний – регулярний. Невипадково, кажучи про Кам'янець-Подільський, його історичний центр характеризують як «середньовічний» або «барочний» і з цих позицій оцінюють. Класицизм Вірменської, і в значній мірі, Ратушної площ в умовах Кам'янця-Подільського, так би мовити, не існує. Проте наша сучасна прагматична логіка легше знаходить впорядкованість в прямоті й відкритості і з цієї точки зору Вірменська площа навряд чи може бути зарахована до дивних структур. Порівняно з нею дивним виглядає міське ядро в цілому.

Прикладом «сплутаності» є і вулиці Старого міста, й фрагменти, такі як Руська брама. Руїни Руської брами – цікавий зразок «заплутаної» композиції, незважаючи на те, що брама дає достатньо чіткий наскрізний прохід. Але логіка руху не співвідноситься з логікою просторів (парадокс, пов'язаний з оборонною функцією воріт), що не показують подальшого виходу і швидше перегороджують шлях, ніж вказують на нього. Семантика брами, сформована загадковістю склепінчастих форм і кам'яних стін, будується символізацією безструктурності «низу». Але фінал несе світлу розгадку, формуючи смисловий парадокс: «низ» через подолання перешкод перетворюється на «верх». Фінал – вертикаль вежі, що читається світлим силуетом на фоні неба, сприймається антиподом темним отворах склепінчастих порталів, глибоко занурених в товщу каменю.

Протилежний приклад середовища з домінуванням логіки побудов дає Одеса з достатньо цільною містобудівною структурою її центрального ядра. Геометрія двох сіток – свого роду знак містобудівної специфіки, виходить на морський фасад міста прямою Приморського бульвару. Проте і тут спалахують «дивні» простори: Приморський бульвар не стикується з основною мережею вулиць, формуючи багатходові структурні фрагменти між Оперним театром і бульваром; між двома логічними вузлами виникає алогічна звивистість Воронцовського провулка; вхід у невелику, начебто випадкову арочку відкриває цікавий Музичний прохід; у класицистичній горизонтальній структурі палацу Потоцьких відвідувач несподівано знаходить глибину романтичного грота. Дивні «неструктурні» складнощі, на перший погляд не властиві логіці міста, випадаючи з його структури, додають міському середовищу нового значення, наповнюють його загадковістю, що вимагає додаткового зусилля для розгадки. А це вже досить гарний привід для малювання.



Кам'янець-Подільський. Фрагменти Старого міста.

Фрагменти міста зображені студентами як щось, певною мірою, не проявлене. У кожному фрагменті нема фіналу, він десь далі, «за рогом». Навіть Вірменська дзвіниця, що домінує в кадрі, не є фіналом сюжету вулиці, а лише попереджує про можливий фінал.

*Кушнірська башта. Вірменська вулиця. Рис. студ. В. Кулінича. Вірменська дзвіниця.*

*Рис. Студ. М. Козака. Г. Бражник. Фортечні вежі. Рис. студ. О. Лякун*



Ратушна площа, розчищена і реставрована, демонструє кожну будівлю окремо. Глядач може спокійно оглянути кожну з них, наче картини в музейній залі. Загадка відсутня, все відкрите. Те, врешті, у самій середині «заплутаного» міста загадка може бути розгаданою.

*Кам'янець-Подільській. Ратушна площа.*

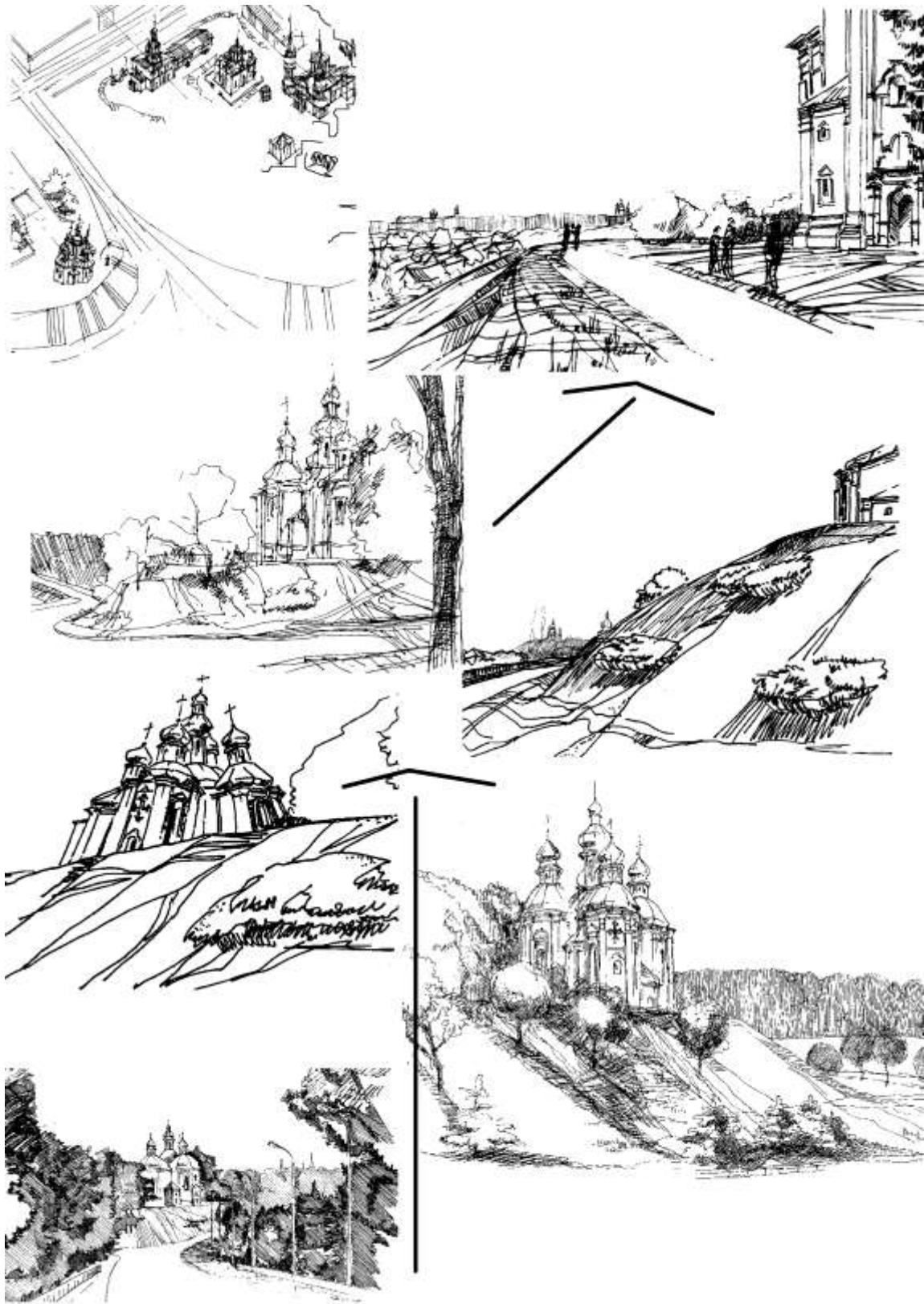
*Рис. студ. О. Лякун*



*Класицизм в забудові Старого міста в Кам'янці-Подільському. Рис. студ. О. Іванова*

Зворотний приклад дає реконструйоване середовище на Київському в'їзді до Чернігова. Для глядача, що прямує рівним Київським шосе, першою ознакою Чернігова стає барочна Катеринінська церква, надзвичайно красива в своїй гармонії з ландшафтом. Зараз вона є домінантою панорами міста, хоча в XVIII ст., до обвалення пагорба з дитинцем вона, звичайно, була лише частиною загальної композиції. Церква вбудовувалася в живу тканину міста і обростала нею. Вона виростала з невеликого пагорба і численних хатин, що обліпили цей пагорб. Таємничість її вигляду розкривалася поступово, у міру обходу (об'їзду) горба оточуючими балками<sup>31</sup>. Зараз увесь історичний контекст середовища прибраний. Церква відкрита погляду за кілька кілометрів. Причесаний пагорб і розкрита церква позбавилися таїнства, майже перестали бути «дивними». Але все-таки «майже», оскільки ландшафт Чернігова, все ж таки тримає стародавній образ, приховуючи і знов показуючи церкву в своїй динамічній структурі. Наведені малюнки «шляху вверх» стали наслідком тривалого спостереження і численних замальовок, які, врешті-решт, дали розуміння специфічного часового ряду, який відображає саме цю композицію, що сприймається тільки при специфічному русі.

<sup>31</sup> Шубович С. А. Мифопоэтика архитектурного ансамбля / С. А. Шубович. – Х. : Форт, 2009. – С. 113.



Чернівців. Єкатерининська церква у просторово-часовій структурі в'їзду до міста. Шлях «знизу вгору», з долини на плато. Рис. студ. Т. Дешко

Одним із прикладів історичного «резервату» у центрі Харкова є невеликий житловий квартал між вулицями Римарською і Клочківською. Головна специфіка середовища кварталу – різке протиставлення внутрішніх осередків зовнішнім просторам. Це особливо специфічно для такого великого міста як Харків, де домінують великі урбанізовані простори, досить агресивні по відношенню до людини. Тим актуальнішим стає розуміння архетипного коду історичного середовища, що дозволяє, кажучи словами Арсенія Тарковського: «И мягкой вечностью опять обволокнуться как утробой». Специфіка загадкової «дивності» цього середовища полягає в різкому зіставленні класицистичної архітектури фрагменту вулиці біля театру (колишній купецький клуб, потім театр, 1885, архіт. Б. Міхаловський) і «щілини» між будівлею театру і будинком. Пішохід із здивуванням знаходить себе у вузькому і кривому динамічному просторі, стислому південною стороною будівлі театру і значно більш високою стіною колишнього прибуткового будинку (архіт. А. Ржепішевський). Простір виглядає випадковим розривом між забудовою і ніяк не зв'язується з імпазантною аркою, що запрошувала пройти крізь неї.

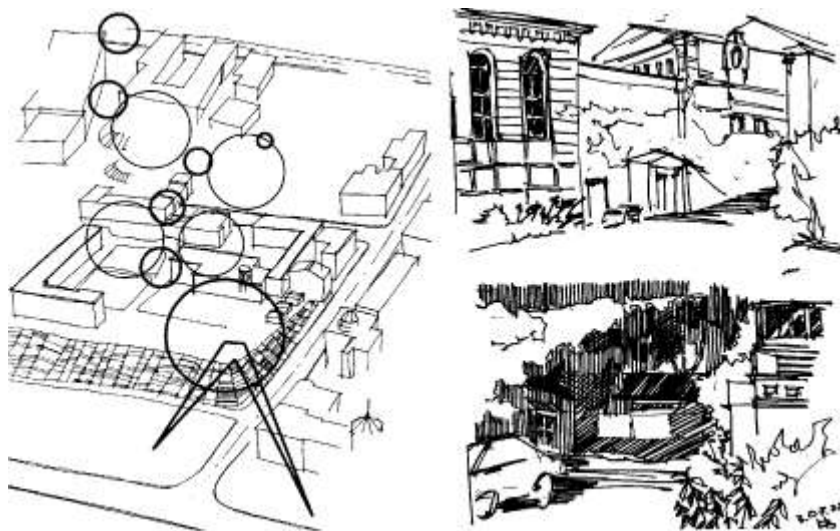
Рух далі занурює пішохода в дрібну структуру житлового середовища з її двориками і перепадами рельєфу, що наче йде з-під ніг, через його опускання від тераси до тераси, від верху плато до його крайки. Плутанина просторів несподівано виводить до старовинної будівлі з баштою, що стоїть майже на кромці Нагорного плато.



*Харків. Історичний центр. Рис. студ. Н. Успенської, Р. Кравченка, О. Вербій*

Від цієї башти розкривається велика панорама центру міста, що лежить внизу, і вертикалі міських доміант. Несподіванка картини, що розкрилася, співвідноситься з початком руху – класикою арки, що впустила чужу людину в цей внутрішній спутаний світ. Вихід із тіней внутрішніх просторів до зовнішнього світла і простору справляє очисне враження, яке можна потрактувати як архетипний новий синтез певної космічної сутності після пережитого нею занурення в хаос-інобуття.

Просування крізь дивність просторів і кінцевий вихід у логічний світ формує метафору розгадування, аналогічно розгадуванню загадки. С. Я. Сендерович, визначаючи принцип загадки, відзначає її аномальний характер, проблему «напружених відносин загадки з логікою»<sup>32</sup>. Логіка загадки, за С. Я. Сендеровичем, – поєднання того, що не може бути поєднаним, існування на краю раціональності. Між питанням і відповіддю знаходиться глибокий розрив або, за думкою автора, «сміслові з'яння». Саме наявність такого «з'яння» робить питання і відповідь вже не просто питанням і відповіддю. У кожному разі, це вже не «логічна відповідь на логічно поставлене питання»<sup>33</sup>. І через це логіка класичної арки на вул. Римарській обертається новою логікою відкритої панорами, далекої від суворої класичної ясності, але, у той же час такою, що читається як продовження перерваного таємним «з'янням» єдиного логічного тексту міста. Їх спорідненість сприймається через загальне контрастне відношення зрозумілого й світлого до тіней і хаосу. Відповідно, без наявності



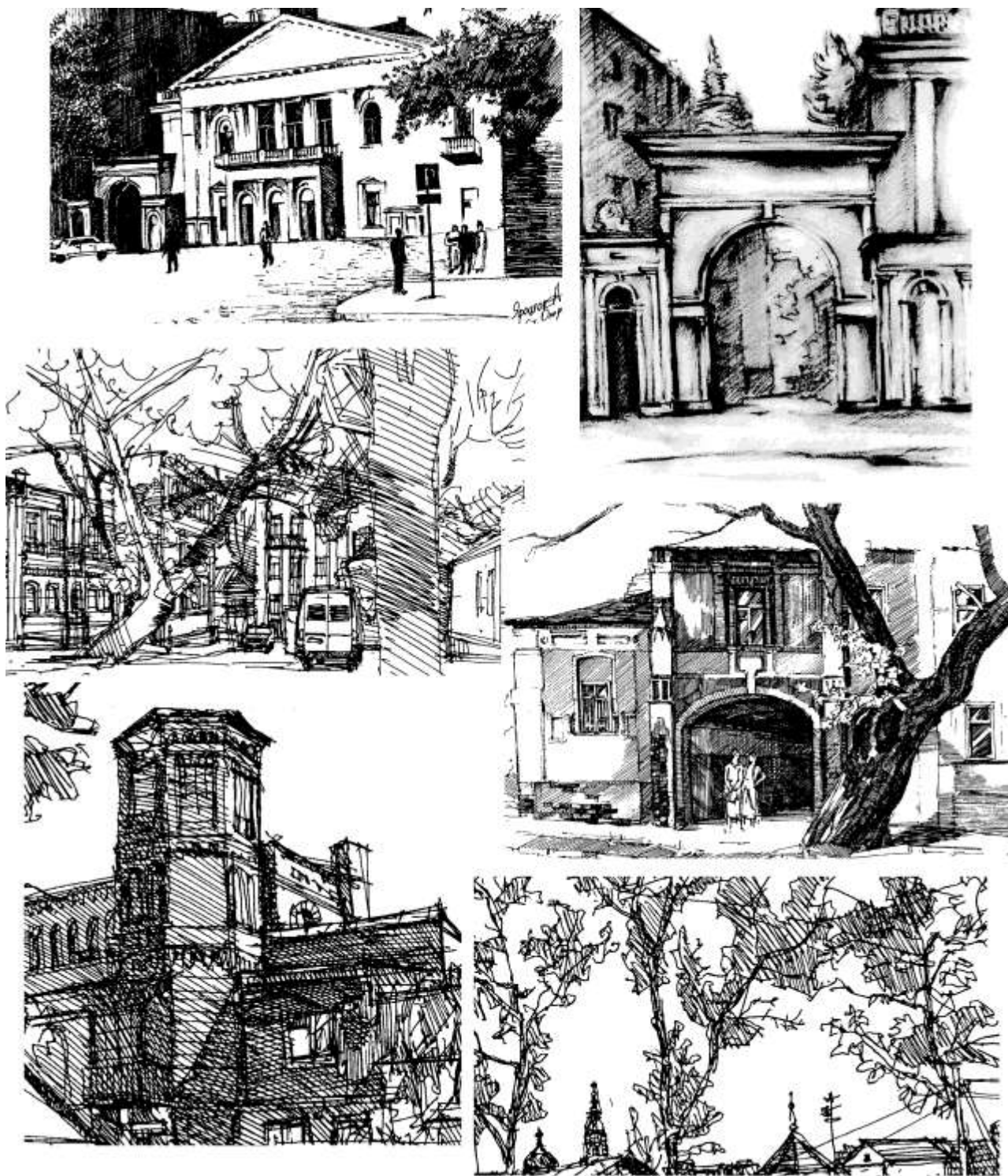
дивного затіненого прикордонного світу логічне значення міських просторів не отримало б необхідної гостроти і ризикувало би опуститися до профанної повсякденності.

*Харків. Квартал по вул. Римарській.  
Схема просторової композиції. Натюрні замальовки.  
Рис. студ. Н. Успенської*

<sup>32</sup> Сендерович С. Я. Морфология загадки / Сендерович С. Я – М. : Языки славянской культуры, 2008. – С. 36.

<sup>33</sup> Там саме, с. 38.





*Харків. Просторово-часова структура кварталу по вул. Римарській.  
Рис. студ. Р. Кравченка, Г. Ярошок, Н. Успенської*

Ще один приклад «дивного» простору дає харківська вул. Дарвіна<sup>34</sup>. Ця вулиця традиційно описується як сузір'я творів видатних харківських архітекторів: В. В. Величка, А. І. Ржепішевського, М. І. Дашкевича, О. М. Бекетова, І. І. Тенне та ін. Рідше

<sup>34</sup> В аналізі композиції вул. Дарвіна брала участь студ. В. Сисосва.

характеризується композиція вулиці, і, зокрема, її складна ритмічна організація. У ритмічній структурі вулиці перший шар акцентів складають декілька особняків з особливо яскравою пластикою (№ 9, 11, 21, 29, 35-37), які контрастують з більш нейтральними, «фоновими» фасадами. У цьому плані характерною є група особняків № 9,11,13, як би вихоплена своєю різноспрямованою історико-етнічною орієнтацією із загального фону, і поєднання будинків № 35 і 37, пластичний і колірний контраст яких створює специфічний образ. Структуру ритму вулиці складають її чітко визначені фрагменти, які відрізняються своєю образністю. У послідовності пластики будинків можна виділити ритм класичних фасадів, ритм фасадів у модерні, конструктивізм. Нашарування цих ритмів створює додаткове ускладнення образу вулиці, посилює її естетичну дію, стимулює загадку. Наступний шар ритмічних акцентів створюють крупні деталі будівель – портали, еркери, щипці, башточки тощо. У просторову структуру вписуються і розриви між будівлями, крізь які спочатку було видно зелень садів. Система акцентів ускладнюється специфічними вставками – гладкими торцями верхніх частин особняків, які добре читаються в перспективі вулиці і є контрастними опозиціями розкрепованим пластичним фасадам. Важливим чинником композиції є і колірна гамма вулиці, що суміщає червоний колір відкритої цегляної кладки, сірий колір конструктивізму, жовтий колір штукатурки «історичних» фасадів.

Вулиця розташована на центральному Нагірному плато. Вона прокладена в напрямі від вододілу плато у бік його східних (Журавльовських) схилів, що спускаються в долину річки Харків. Пониження рельєфу у бік брівки плато проходить у вигляді послідовних переломів поверхні землі. Ці переломи посилюються при наближенні до брівки, що добре видно в перспективі вулиці. Крім того, вулиця в її середній частині має легкий поворот. Цей поворот, не значний на плані, добре помітний під час прямування вулицею. Він дозволяє раптом побачити забудову лівого боку вулиці розгорненою більш звичайного. Це відбувається на короткій ділянці й емоційно фіксується як специфічний просторовий акцент. Такими ж зсувами, але направленими по вертикалі, є перепади рівнів рельєфу. Вони так само фіксуються глядачем як емоційно забарвлені спуском вниз просторові акценти. Паузи між цими трьома акцентами коротшають у напрямку до брівки. У тому ж темпі стають все яскравіше архітектурні образи будівель. Їх стилістика звільняється від офіційної імпазантності центру і переходить у свободу і безконтрольність периферії. Виключенням з цього принципу є лише власний будинок архітектора О. М. Бекетова (№ 37), вирішений в крупних класичних формах. За своїм масштабом він є зв'язуючою ланкою між периферійним кінцем вулиці та її близьким до центру початком.

Замикає вулицю двоповерховий будинок у модерні, що стоїть упоперек основного напрямку. Він архітектурно поступається своїм яскравим сусідам. На поч. ХХ ст. вулиця тут закінчувалася тупиком. Відповідно до ролі глибинного замикання перспективи вул. Дарвіна, будинок має крупний домінуючий елемент фасаду – вертикаль заскленого об'єму сходової клітки.



*Харків. Вул. Дарвіна. Сюжетні протилежності архітектурного середовища.  
Рис. студ. В. Сисоєвої*

Крупний масштаб сходового вітража, який видно на фоні червоної цегли стін, логічно замикає перспективу вулиці, зупиняючи рух. Як правило, зупинка припускає щось нове. І саме тут, у тупику, біля непоказного будинку глядача чекає несподіванка, що викликає емоційний сплеск. Тут закінчується композиційно-морфологічна логіка вулиці Дарвіна. Ми потрапляємо у світ екзистенцій «дивних» просторів<sup>35</sup>, просторів – локалітетів<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Шубович С. А. «Странные» пространства в структуре города. К семиотике городской структуры / С. А. Шубович // Реставрация, реконструкция, урбоекология. Щорічник південноукраїнського відділення національного комітету ICOMOS. – Одеса : «Optimum», 2010. – С. 97 – 109

<sup>36</sup> Раппапорт А. Г. Пять проблем теории архитектуры XXI века [Электронный ресурс] / А. Г. Раппапорт. – Режим доступу: [www.artpages.org.ua](http://www.artpages.org.ua).

Асоціативні структури свідомості пробуджують стародавні образи проходження крізь щось темне і вузьке (напр. проходження казкового героя через вухо коня). Міф трактує такі образи як шлях до переродження, підвищення статусу через подолання темряви, розвітлення та ін.<sup>37</sup>. Тут виявляється архетипна схема подолання темряви-вузькості як Хаосу. Другою частиною цієї схеми є вихід у широчінь-світло. При цьому шлях, як правило, ускладнений загадковою складністю, що не дає прямої відповіді. Таким чином, ми маємо справу не з прямим тунелем, у кінці якого блищить світло, а з лабіринтом, плутанина шляху в якому не дає побачити світло в його кінці.

Арочний фокус, що завершує вулицю Дарвіна, подібний до лабіринту. Звичайно, це не класичний лабіринт. Тут ми маємо справу лише з одним коротким вигином. Але цього вигину цілком достатньо, щоб викликати у глядача стрибок почуттів, що провокують народження метафор. Метафоричним є саме подвоєння отвору. Дві прохідні арки створюють просторовий ефект, що привертає увагу. Причому, розташована ліворуч стрілчаста арка, продовжуючи тему історичної стилістики вулиці, більш розташовує до себе. Проте зблизька вона стає нецікавою. Її глибинна дистанція коротка і зовнішнє світло протилежної сторони виявляється майже поряд, загадка пропадає. Просторовий малюнок правої арки інший. Шлях через похмуру порожнину арки, продовжуючи динаміку вулиці, спочатку упирається в затінену стіну, і лише потім повертає до світла. Темний, стислий цегляними стінами зігнутий шлях, хай і дуже короткий, залишається в пам'яті. Емоцій додає й колорит. Цегляна стіна в тіні має темно-червоний колір. Червона порожнина, що поглинула подорожнього, подібна до багрової темряви Низу світу, що описана в міфах Греції. З Одиссеї відома червона тканина, накинута на ткацькі верстати в печері німф на Ітаці, прокоментована Фереکیدом як плоть, в яку вдягаються душі, проходячи крізь печеру з Космосу в земне буття. Цю плоть вони залишають, вертаючись в Космос. Через таку ж «печеру» може пройти сучасна людина, подорожуючи вулицею Дарвіна. І, що цікаво, прохід через сучасну «печеру» так само веде в щось інше. Це інше, звичайно, не грецький Космос. Але те, що відкривається глядачу, що подолав темну порожнину будинку (по суті, буденний прохід на задній двір), гідно розмови про Космос. Після п'яти проходу-лабіринту глядач раптом бачить величезний мир: величезне небо і місто, що лежить далеко внизу. Камерна вузькість й інтер'єрна закритість міської вулиці стикається тут з відкритістю природного ландшафту – високо піднятою над долиною річки рельєфною брівкою Журавльовських схилів, дикою травою і деревами. Земля перестає бути по-міському рівною. Інтер'єр міста розчиняється зовні. Це прикордонний світ

---

<sup>37</sup> Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М.: Прогресс – Культура, 1995. – 624 с.

між культурою міста і природою зовнішнього світу. Угорі – небо з хмарами, внизу – річка в щільній міській забудові, а далеко на горизонті, у мареві, – пологі Салтівські пагорби. Десь внизу між річкою і схилами плато приховано джерело – старовинна Білгородська криниця, пов'язана з історією Харкова, що йде в історію Дикого поля.



*Бельведер, що завершує композицію й історична забудова вул., Дарвіна в Харкові.  
Рис. студ. В. Сисоєвої*

Уздовж підніжжя Журавльовських схилів проходить вулиця Шевченка – зараз транспортна магістраль міського значення, а колись – зовнішня дорога на Білгород. Уздовж неї схили Нагірного плато круто підіймаються могутньою пластичною масою землі. Хтонічні образи «Низу» яскраво просвічують в цій пластиці, такі дивні в центрі мегаполіса. Але вдалині, у перспективі вулиці встає висока світла домінанта – 80-ти метрова дзвіниця Успенського собору – із XVIII ст. центрального собору міста. На її силует орієнтована стара дорога, що стала міською комунікацією. Світла вертикаль міської домінанти є космічним символом. Її архетипна модель – Світова вісь, що зв'язує Низ і Верх Світу в ціле.

Знизу, у різкому ракурсі, за брівкою плато невисокої історичної забудови вулиці Дарвіна не видно. Силует формують багатоповерхові будинки, збудовані в 30 – 50-х рр. XX ст. Серед них і будинки правої сторони вул. Дарвіна. У досить сірій панорамі несподіваним акцентом з'являється класичний бельведер, що увінчує один із будинків. Його форма ротонди теж несе міфопоетичну символіку. Ротонда, круг – це образ неба і небесної впорядкованості. Це і покажчик на вертикаль Світової осі – певна Вісь «місцевого значення». Бельведер – це, мабуть, остання загадка вулиці Дарвіна. Адже ця ротонда на даху будівлі НДІ металів, що посилає до класичних форм, найбільш ефектно відкривається погляду від

тієї самої темної арки. Символічні опозиції «низ-верх і «темрява-світло тут реалізовані наочно, як екзистенційні структури архітектурного ландшафту.

Таким чином, вулиця Дарвіна крім живописної забудови отримала ефектне завершення, яке пов'язало її камерне середовище із зовнішнім середовищем міста та його найбільш ефектними формами природного ландшафту – річкою і кручами Журавльовських схилів. Вулиця становить яскравий приклад архітектурного ландшафту, який постає перед глядачем шляхом покадрової розгортки у просторі та часі. Своєрідна кінострічка вулиці розвивається згідно з сюжетом, в якому кожний фрагмент викликає емоційно-естетичне задоволення від споглядання й інтерпретації. Кожний новий кадр наче загадує загадку досвідченому в архітектурній стилістиці глядачу, примушуючи вправлятися в рішенні стилістичного кросворда. Емоційність наростає до фіналу, де останній кадр з аркою переводить сюжет, що закінчився, у новий. Тут народжуються найбільш яскраві метафори й загадується найбільш складна загадка. Ціна розгадки в ній, згідно з міфологічною традицією, – життя як вихід із лабіринту. Можливості інтерпретації тут особливо великі, оскільки в процес інтенсивно включається архетипна складова. Поглинання й народження, Хаос і Космос, світло й темрява – ці архетипні моделі примушують залишити логіку гри в стилі і зануритися в природу алогічного. Архітектурний ландшафт вулиці досягає кульмінації, пов'язуючи вигляд (картину) з його емоційно-художнім значенням. Інтерпретація тут виступає шляхом від морфології вигляду до значення – емоції.

Подібні елементи, логічно відмінні від легких для розуміння основних структур, надають цим структурам більш глибокого значення завдяки стимулюванню напруженого розгадування їх неоднозначного ества. Неоднозначність же є шляхом у художнє.

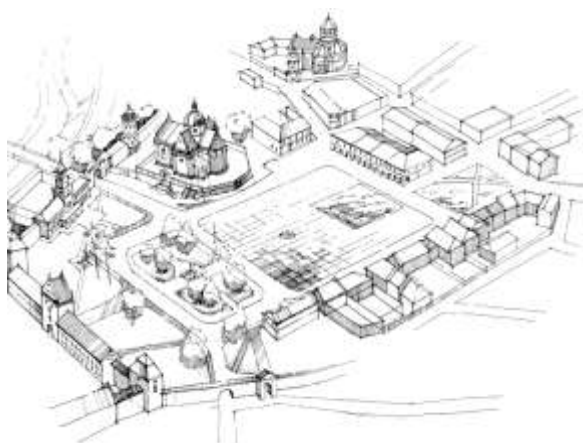
«Периферійні» якості «дивних» просторів дозволяють на смисловому рівні співвіднести їх із «неораним полем» греків, із небезпечним зовнішнім світом, впущеним в упорядкованість міста для парадоксального оберігання цієї впорядкованості.

Просторово-світлова пульсація, яку відчуває людина, рухаючись в алогічному просторі та долаючи ланцюг напруг, викликає на рівні архетипу прогнозування завершальної кульмінації – світлого (космічного) виходу. Чим вільніша і ширша картина, що відкрилася, чим ясніший «портал», що її відкрив, тим емоційніше фінал і глибше враження. Очікування, що відбулося, як пізнавання міфопоетичного коду, дає відчуття задоволення, середовище сприймається як архітектурний ансамбль-космос. Відсутність очікуваного завершення залишає середовище «середовищем» і робить людину байдужою до неї.

Можливо, найважливішою естетичною якістю позаструктурних елементів міського середовища є їх очисна властивість. Прикордонний стан позаструктурного елемента несе амбівалентні якості входу і виходу, розпаду і синтезу, загадування і розгадування. Розгадана, тобто пережита через напругу сутність, завжди буде сприйматися як щось більш значуще, більш високе, ніж буденно ця очевидність.



*Львів. Вигляд собору монастиря домініканців як непевне завершення вулиці. Фіналом стане вигляд собору в стрімкому ракурсі після повороту за ріг. Рис. студ. А. Дубенцової*



*Місто Жовква.*

*Рис. студ. С. Стародубцева,  
В. Гришиної, А. Дубенцової*

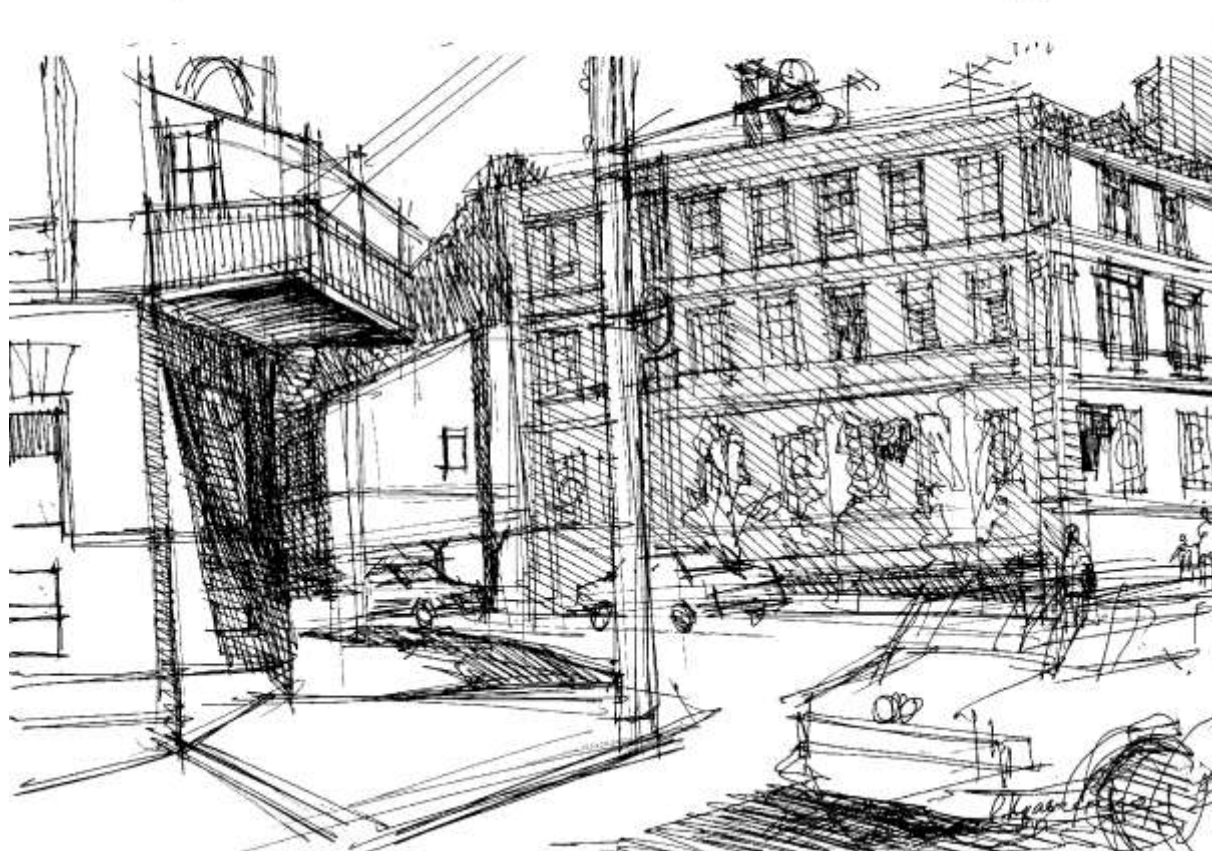
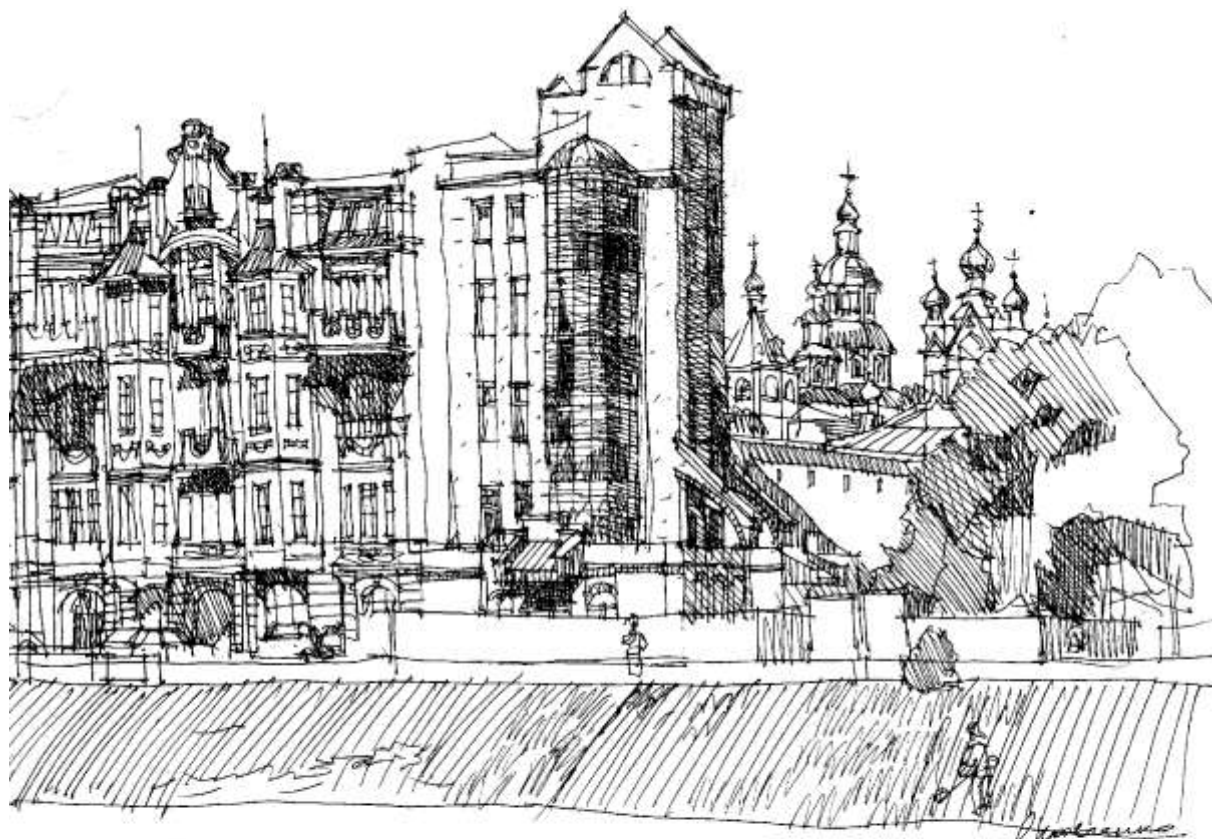


Місто, розплановане за логікою Відродження, у внутрішній структурі має не структурні алогічності, які, власне, і надають йому таємничої привабливості.

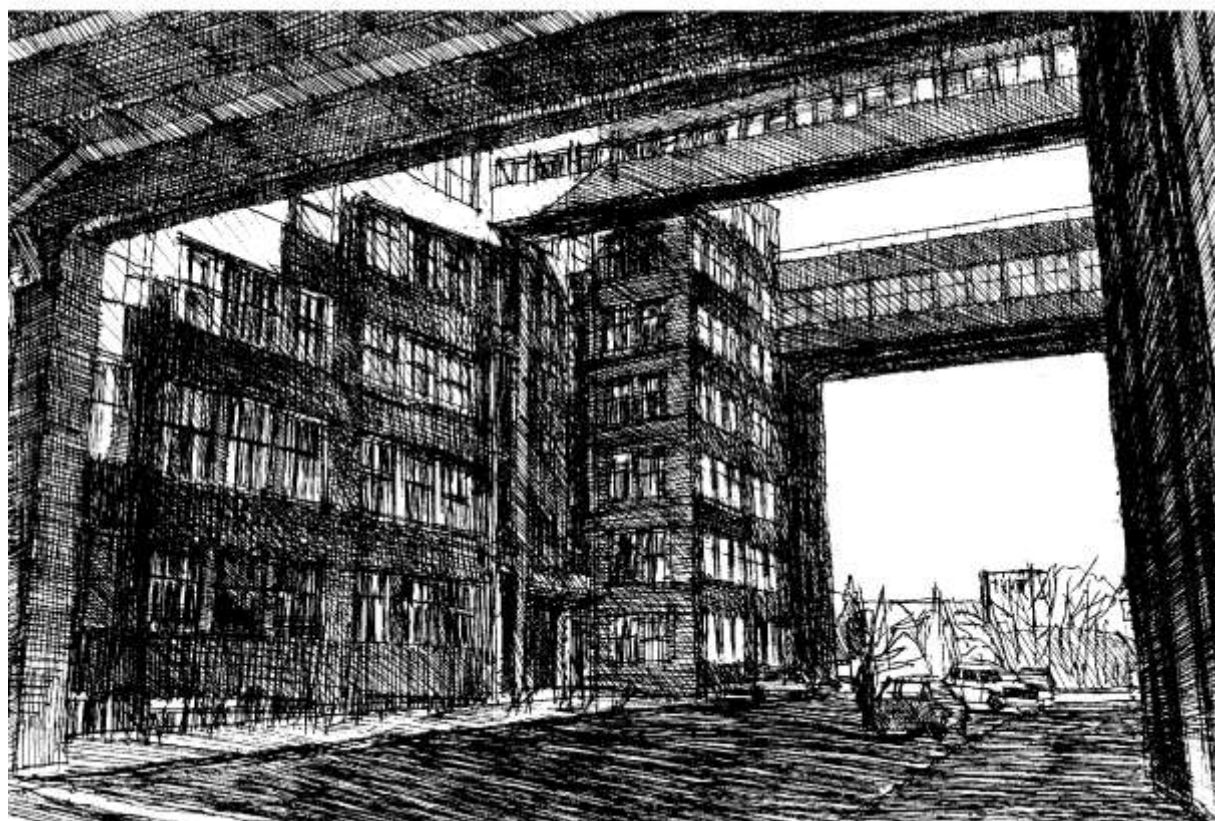
Затінені аркади, вулиця, у кінці якої лише маленька арка веде до величного собору, є «загадковими».

Дистанція між загадковим і логічним складає один із естетичних принципів Жовкви

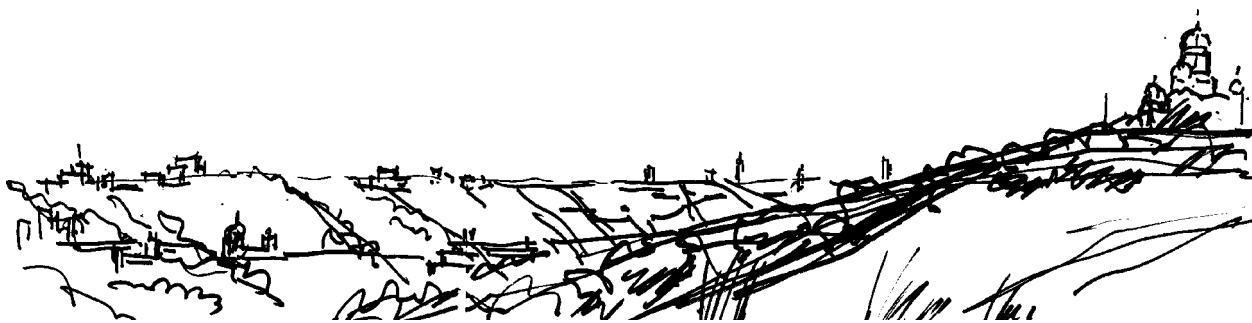




Таємничі «куліси» Харкова. Рис. студ. Р. Кравченка



*Харків. Контрасти історичного центру. Рис. студ. Р. Кравченка*



### 3.8. ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ У ЗОБРАЖЕННЯХ МІСТА

Художній образ – це загальна категорія художньої творчості, форма тлумачення й освоєння світу з позиції визначеного естетичного ідеалу шляхом створення об'єктів, що естетично впливають.

У науці під «образом» розуміють будь-яке чуттєве відображення дійсності, а також зміст цього відображення, тобто закладена в ньому інформація. На відміну від образу як поняття гносеології і низки наук (психологія, фізіологія та ін.), що вивчають різні аспекти пізнавальної діяльності людської свідомості, художній образ – це специфічний спосіб освоєння дійсності, який, з одного боку, дозволяє говорити про мистецтво як особливій формі пізнання, а з іншою – різко відрізняє цю форму пізнання від всякої іншої.

Художній образ діалектично об'єднує живе споглядання, його суб'єктивну інтерпретацію й оцінку автором (а також виконавцем, слухачем, читачем, глядачем). У «Поетиці» Аристотеля образ-троп виникає як неточне перебільшене, применшене або змінене, переломлене віддзеркалення справжньої природи.

О. Ф. Лосєв у «Філософії імені» пише: «Щоб мати образ чого-небудь, необхідно вже свідомо відділяти себе від іншого, бо образ є свідомо спрямованість на інше і свідомо стриманість від цього іншого, коли суб'єкт, скориставшись матеріалом іншого, вже намагається обійтися в подальшому без цього іншого...»<sup>38</sup>.

**Художній образ – форма художнього мислення – метафоричність, парадоксальність, асоціативність.** Ю. Борєв надає систему визначень художнього образу як форми мислення в мистецтві:

Художній образ – це метафорична думка, що розкриває одне явище через інше.

<sup>38</sup> Лосєв А. Ф. Філософія імені / А. Ф. Лосєв. – М. : МГУ, 1990. – С. 81.

Образ завжди сполучає таке, що на перший погляд не сполучається і завдяки цьому розкриває якісь досі невідомі сторони і відносини реальних явищ.

Художній образ – індивідуалізоване узагальнення, що розкривається в індивідуальному і через індивідуальне, в конкретно-чуттєвій формі істотно для низки явищ.

Художній образ – єдність думки і відчуття, раціонального й емоційного. Там, де зникає хоча б одне з цих начал, розпадається сама художня думка, гасне мистецтво.

Художній образ – єдність об'єктивного і суб'єктивного.

Образ неповторюваний, принципово оригінальний. Навіть освоюючи один і той же життєвий матеріал, розкриваючи одну й ту ж тему на основі загальних ідейних позицій, різні творці створюють різні твори. На них накладає свій відбиток творча індивідуальність художника. Автора шедевра можна впізнати за його почерком, за особливостями творчої манери. «Хай копіювання пройде крізь наше серце, перш ніж за нього приймуться руки, і тоді незалежно від самих себе ми будемо оригінальними».

А. П. Мардер звертає увагу на відмінність понять «архітектурний образ» і «образ в архітектурі». На його думку поняття «образ в архітектурі» має гносеологічну спрямованість як форма абстрактного мислення; він позначає систему описів архітектури й архітектурної форми, що виражає їх природу та єство. Зміст поняття «архітектурний образ» обмежується чуттєво-емоційною областю сприйняття і пізнання об'єктивного світу. Архітектурний образ виникає як образ певної опозиційної людині даності, що робить архітектурний образ образом об'єктивного миру. Будучи штучною, тобто створеною або організованою людиною і, отже, відмінною від природних форм, архітектурна форма закріплює естетичні уявлення людини і тим самим несе на собі відбиток його суб'єктивного світосприймання і соціальних (індивідуальних) особливостей. Архітектурний образ грає для споживача архітектурного середовища роль сигналу корисності (або даремності) архітектурної форми, її здатності задовольнити ті або інші матеріальні або духовні потреби. Тим самим архітектурний образ стає засобом соціальної орієнтації людини в предметно-просторовому середовищі, тобто засобом вироблення способу поведінки, способу продуктивної діяльності або задоволення певних інтересів<sup>39</sup>.

О. Барабанов розглядає художній образ архітектурного твору через його знаково-інформаційну функцію. Як зазначає О. Барабанов, на формування художнього образу і на емоційний лад того або іншого архітектурного твору впливають не тільки емоційно-

---

<sup>39</sup> Мардер А. П. Эстетика архитектуры: Теоретические проблемы архитектурного творчества / А. П. Мардер. — М. : Стройиздат, 1988. — 210 с.

естетичні знаки – лінії-вектори з їх абстрактним емоційним виразом, але й цілісні зорові образи (антропоморфні й анімалістичні, переважно). Вони є своєрідними оперативними одиницями сприйняття на етапі повторного (уявного) віддзеркалення дійсності, що накладається на зоровий образ, одержуваний на сітківці ока (копійно-наочне віддзеркалення дійсності), бо будь-який процес сприйняття «...протікає як взаємодія двох стрічних потоків: один від об'єкту, інший – з глибини пам'яті суб'єкта як результат віддзеркалення його минулого чуттєвого досвіду» (Коротковський)<sup>40</sup>.

Ч. Дженкс, аналізуючи образи оперного театру Й. Уотсона у Сідней та капели в Роншані Ле Корбюзьє, пише про велику кількість асоціацій і «натякаючих» метафор.

Отже, можна відзначити основні якості художнього образу – подвійну діалектичну структуру й асоціативну природу.

### **Опозиційна структура образу**

Опозиційна дуальність образу розкрита ще Гераклітом в його фразі про гармонію, яка направлена в протилежні боки «як у лука й ліри». За М. Ломоносовим, «поезія – сполучення далеченьких ідей». Образ народжується через з'єднання, далеких за значенням картин, слів, понять, які незвичайно поєднуються. Подібна образність породила так званий «поетичний кінематограф». Асоціативність реалізується в ньому вільним рухом «суб'єктивної» камери, монтажними метафорами, колірними експериментами, символікою.

В. Л. Антонов переносить кінематографічний метод на образну структуру архітектури міста, яка розкривається шляхом стиковки різноаспектних вражень, що виникають у глядача в процесі цілеспрямованого руху містом. Різні, не зв'язані між собою зорові кадри, «вмонтовуючись» у свідомості людини в певне ціле, створюють образ міського середовища. Причому головними кадрами виявляються ті, що викликали найбільш яскраве враження. Як правило, ці враження пов'язані зі стикуванням світлих і темних, стислих і вільних просторів<sup>41</sup>.

Прикладом специфічної образності є історичне середовище великого міста, що зіштовхує крупні міські ансамблі з дрібномасштабним середовищем історичних фрагментів. Вільні світлі відкриті простори контрастуючи з сіттю дрібної затіненої структури історичних вулиць, двориків і майданчиків створюють образ міста, що запам'ятовується. Крупний ритм світлих фрагментів створює епічно могутній масштаб, що відповідає крупності міста в

---

<sup>40</sup>Барабанов А. Человек и архитектура : Семантика отношений [Электронный ресурс] / А. Барабанов. – Режим доступа: <http://gnozis.info/?q=node/3748>.

<sup>41</sup>Антонов В. Л. Градостроительное развитие крупнейших городов / В. Л. Антонов. – К.: – Харьков-Симферополь, 2005. – 644 с.

цілому. Дрібні, занурені в тінь включення створюють образ ліричний, м'який, загадковий, дрібний настільки, наскільки вимагає цього людська особистість.

### **Асоціативність образу**

Художній образ асоціативний за своєю природою. У міському історичному середовищі ця властивість виділяється, посилюється і концентрується. Це призводить до вільної асоціативності образів міста. Вільне, природне стикування різних, часто безпосередньо не зв'язаних фрагментів міського середовища веде до знаходження нового істотного значення. У кінематографі таке стикування називають монтажем. Під час монтажу проміжні ланки навмисно пропускаються. Вони можуть бути відтворені свідомістю читача або глядача, яка є здатною уловити ті асоціативні зв'язки, які лежать в основі зчеплення епізодів. Асоціативний характер художнього мислення призводить до того, що художник, почавши з початкової точки, вчиняє певний асоціативний круг: як би відходить убік, захоплюючи дорогою інші «теми і варіації», – і незмінно повертається до початкової точки, з якої слухач, читач, глядач вже зійшов, збився<sup>42</sup>. В архітектурі послідовність вражень обумовлена рухом певним маршрутом, обумовленим метою (функцією). При цьому характерні вузли й точки сприйняття постають у різній послідовності, обумовленій тим або іншим маршрутом. Асоціативний «монтаж» відбувається як пам'ятна реакція людини внаслідок багаторазового руху різними маршрутами, коли той або інший об'єкт сприйняття з'являється в різний час, у різних ракурсах і видових кадрах.

Образ іноді уявляють як структуру, що складається з логічної складової (розсудливим образом) і емоційно-асоціативної складової. За О. Басиним для того, щоб між розсудливими образами встановився асоціативний зв'язок, необхідно їх відносно одночасний вияв у свідомості. Відносність цієї одночасності полягає в тому, що образи не з'являються синхронно, а можуть лише трохи перетинатися<sup>43</sup>. Їх складні асоціації спостерігаються в різних метафорах, які часто нашаровуються одна на одну, народжуючи неоднозначність їх прочитання.

### **Метафоричність образу**

О. І. Глазунова називає метафору мініатюрною театральньо-художньою композицією. Метафора ситуативно розкриває ідейний зміст, який ніяким іншим способом не може бути переданим. Метафора як асоціативний аналог виникає в свідомості у вигляді прообразу

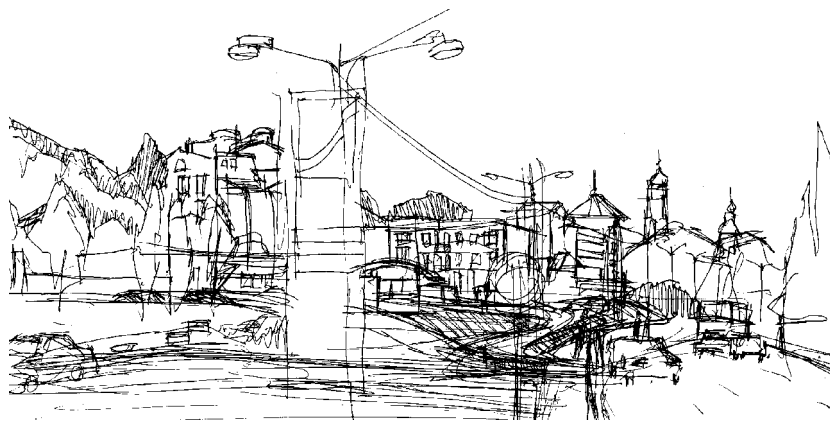
---

<sup>42</sup> Ассоциативный способ творчества [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://kulturoznanie.ru/?work=dop\\_assoc\\_sposob\\_tvorch](http://kulturoznanie.ru/?work=dop_assoc_sposob_tvorch)

<sup>43</sup> Басин О. Структура, функции и процессы сознания [Электронный ресурс] / О. Басин. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/avtor/olegbasin>

певної розумової конструкції. Вона є інтуїтивно знайденою, первинним і часто єдино можливим способом виразу цієї конструкції. Як неможливо одним словом виразити значення художнього твору, так неможливо однозначно інтерпретувати значення метафоричного перенесення<sup>44</sup>. О. І. Глазунова вказує на важливість традиційних метафор, укорінених в свідомості людини, представника певної культури. Вона відзначає стійкість виникаючих асоціацій, що зберігалася завдяки процесу ототожнення ознаки певної діяльності або стану, що повторюється та їх образного носія в свідомості глядача. Принцип однозначності при декодуванні міг бути більшою мірою збережений при традиційному загальноприйнятому зіставленні, ніж при вживанні авторських перенесень. При різномірному характері потенційних образів – носіїв певної ознаки – завжди вибираються ті, які будуть зрозумілі не тільки тому, хто говорить, але й тому, хто слухає. Звідси висока частота в мові образних зіставлень, що апелюють до традиційної свідомості тих, хто одержує мовну інформацію<sup>45</sup>. Про важливість традиційних мовних кодів для сприйняття твору мистецтва пише У. Еко: «В естетичному повідомленні повинне раптово виявитися щось таке, чого публіка не чекає, але для того, щоб це виявлення відбулося, воно повинне спиратися на щось добре знайоме – відсилати до знайомих кодів. Перетворення (первинного матеріалу) відбувається в мить пізнання і залучення його в новий проект»<sup>46</sup>.

Малюючи в архітектурному середовищі, студенти інтуїтивно вибирають найбільш яскраві фрагменти, що відображають специфіку цього середовища. Чим довше відбувається спілкування студента з конкретним архітектурним оточенням, тим складнішими стають асоціації й цікавіші образи, і тим свідомішим є вибір картини, яка показує об'єкт малювання. У цій вибірковості виявляється прагнення показати те, що є основою образу цього середовища – його фрагменти, що асоціативно стикаються.



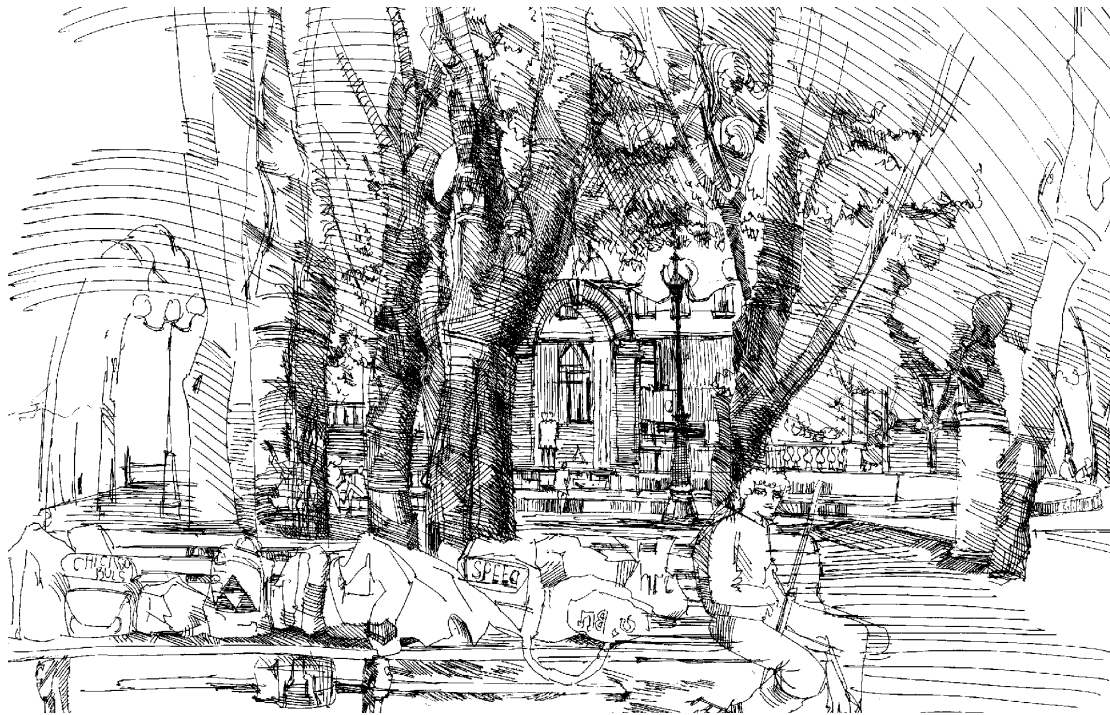
*Харків, вул. Клочківська.  
Рис. студ. Р. Кравченка  
ОБРАЗ МІСТА ЯК  
ПОСДНАННЯ*

<sup>44</sup> Глазунова О. И. Логика метафорических преобразований [Электронный ресурс] / О. И. Глазунова. – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Linguist/Glaz/](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Glaz/) 13.php

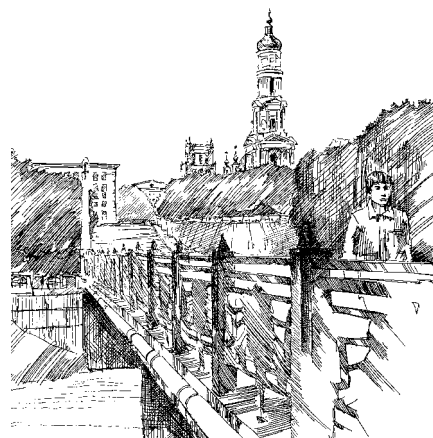
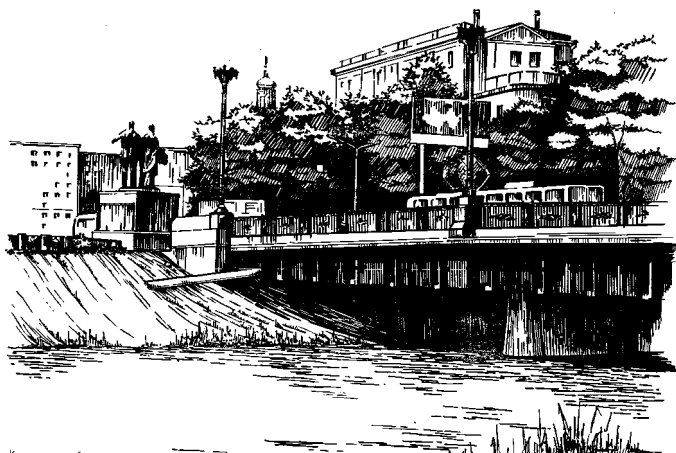
<sup>45</sup> Там саме.

<sup>46</sup> Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – ТОО ТК «Петрополис», 1998. – С. 245.

РІЗНОАСПЕКТНИХ ВІЗУАЛЬНИХ КАРТИН



*Харків, сквер у центрі міста. Рис. студ. Є. Никонова*



*Харків, Харківський міст. Рис. студ. С. Герасимової.  
Харків, Лопанський міст. Рис. студ. С. Єндовицького*



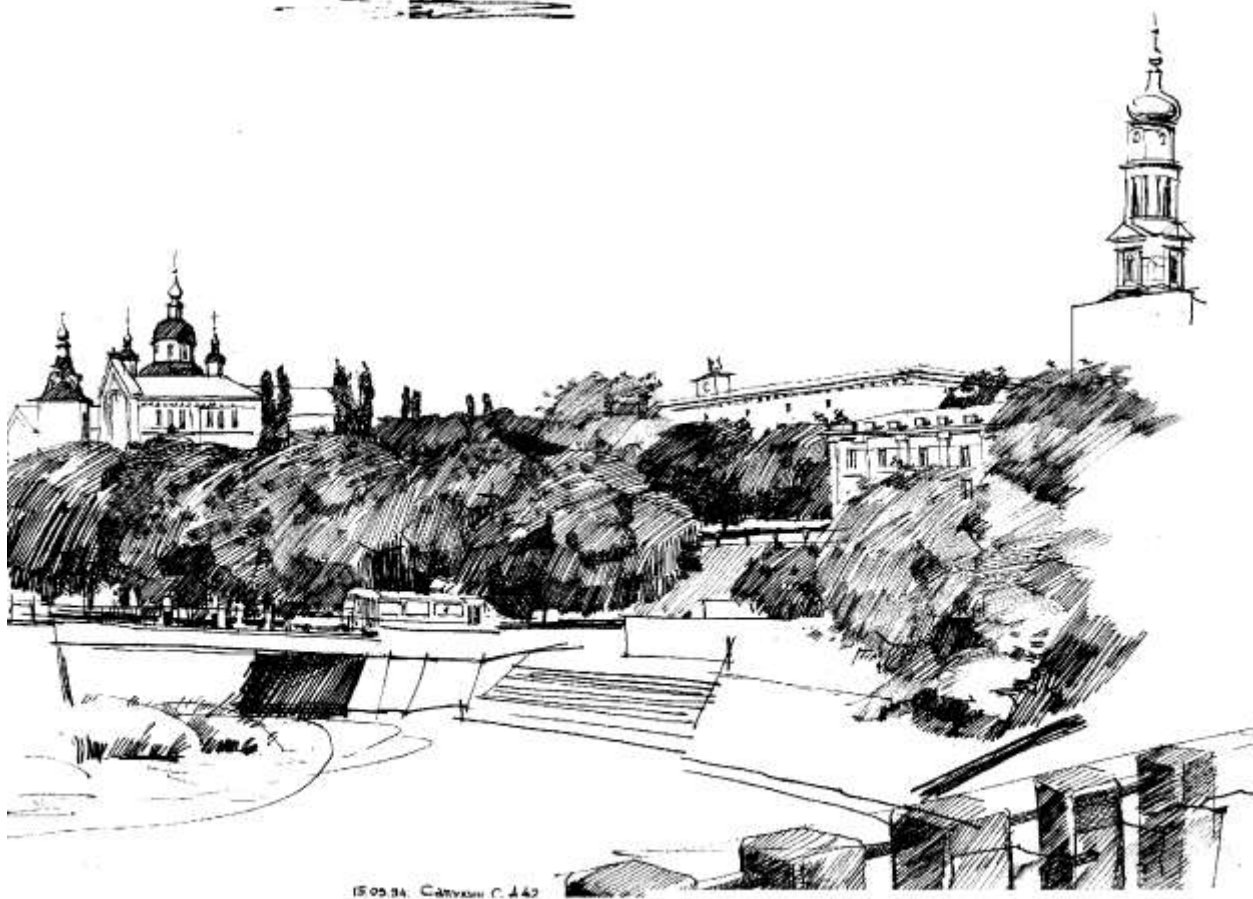
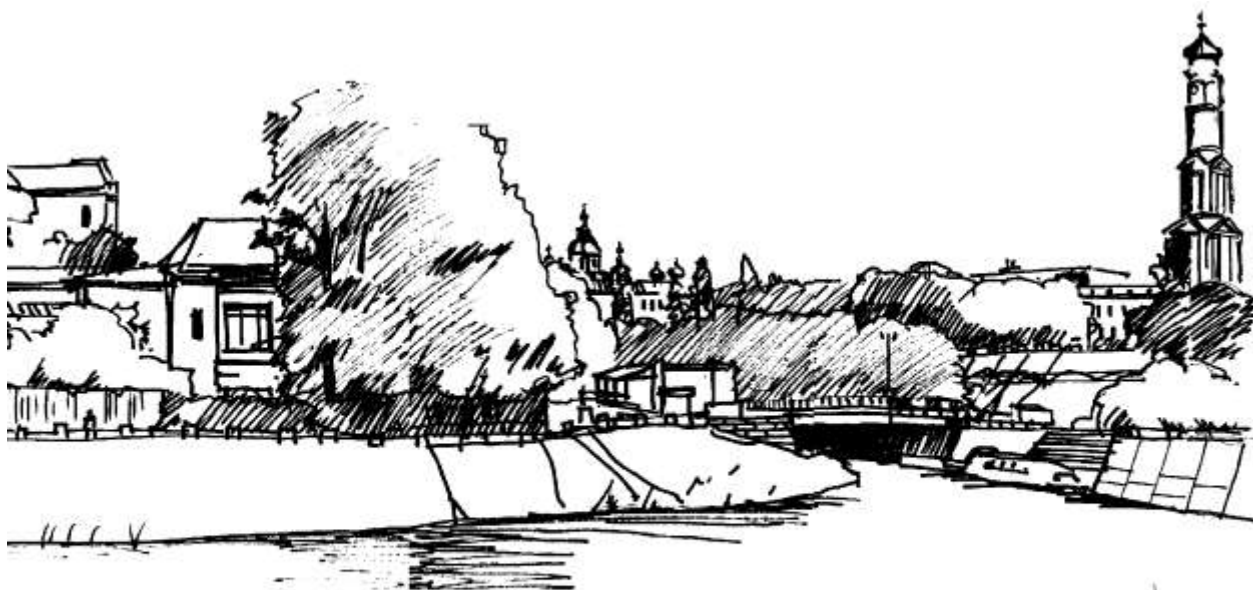
ЛАНДШАФТ ЯК ПРОВІДНА ОБРАЗНА КАТЕГОРІЯ  
АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА МІСТА



*Харків. Історичне середовище міського центру. Видягд історичного ансамблю з Червоношкільної набережної річки Харків. Головна образна опозиція – горизонталь річки і вертикаль дзвіниці Успенського собору. Рис. студ. Є. Никонова й Л. Кузнецової*



*Провідний історичний ансамбль Харкова: Покровська церква й дзвіниця Успенського собору.  
Вигляд від річки Лопань. Рис. студ. С. Сапухіна*



*Історичний центр Харкова. Живописні звиви річки Харків контрастують з урочистими вертикалями соборів, утворюючи багатопланові картини, що повільно змінюються для глядача, що прямує набережною. Рис. студ. О. Євдокимова і С. Сапухіна*



*Вигляд домінуючої дзвіниці Успенського собору з різних частин історичного центру Харкова у поєднанні з річкою формує метафоричність образу самої дзвіниці і усього історичного середовища.  
Рис. студ. О. Євдокимова і Л. Кузнецової*



*Ансамбль Покровського монастиря; Покровська церква, 1689 р., реконструкція архіт. В. І.Корнієвої;  
Озерянська церква, архіт. В. Х.Немкін, кінець ХІХ ст.  
Рис. студ. О. Подорожної, Г. Гамалея*



*Вигляд комплексу Покровського монастиря з вул. Клочківської. Вертикалі церков і дзвіниці, домінуючі у видовому кадрі з долини річки Лопань, зіймаються на верхівці Клочківських схилів Нагірного плато  
Рис. студ. О. Калекіної*

ОБРАЗ МІСТА ЯК ЗІТКНЕННЯ ПРОСТОРІВ



*Арка будинку по Харківській набережній, архіт. В. С. Донської. Рис. студ. В. Кулібаби*



1.



2.



3.

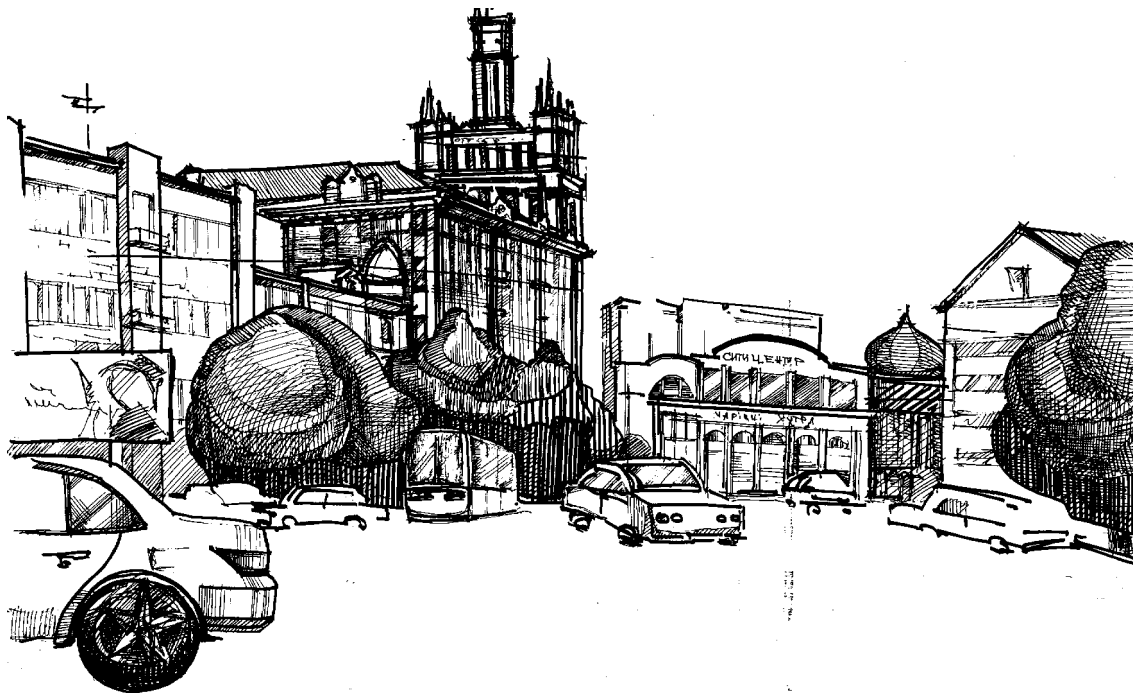
Аркові розподіли міських просторів: 1 – вул. Громадянська; 2 – простір між корпусами Держпрому;  
3 – арка в ансамблі купецького клубу в минулому по вул. Римарській.  
Рис. студ. В. Кулібаби, У. Костенко, Н. Успенської



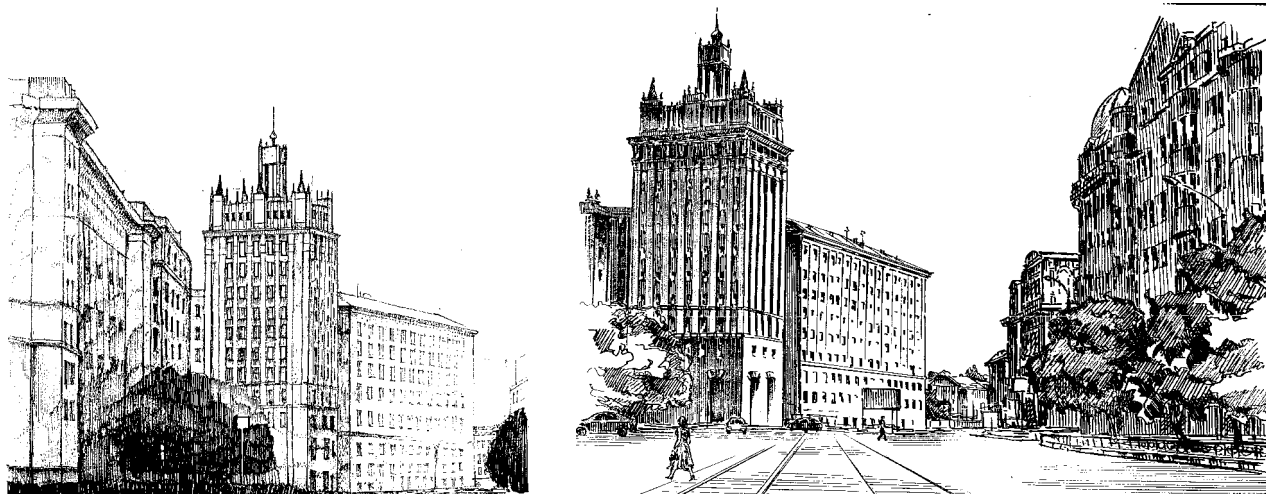
ЦЕНТРАЛЬНІ ПРОСТОРИ МІСТА



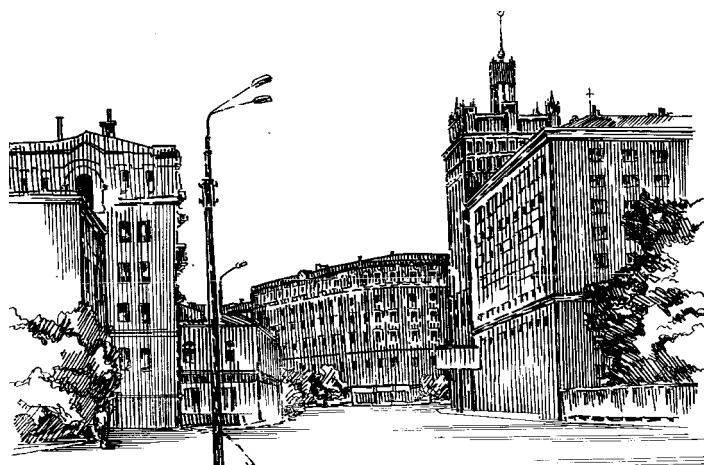
*Харків. Площа Конституції. Будинок міськвиконкому, архіт. Б. Г. Михаловський, реконструкція архіт. В. К. Троценка, В. І. Пушкарьова, В. М. Петі (1931 – 32 рр., відбудова архіт. В. П. Костенка, Ю. М. Чеботарьова, інж. В. М. Харламова. Рис. студ. С. Аккужина*



*Харків. Площа Конституції, південна частина. Рис. студ. Н. Турченко*



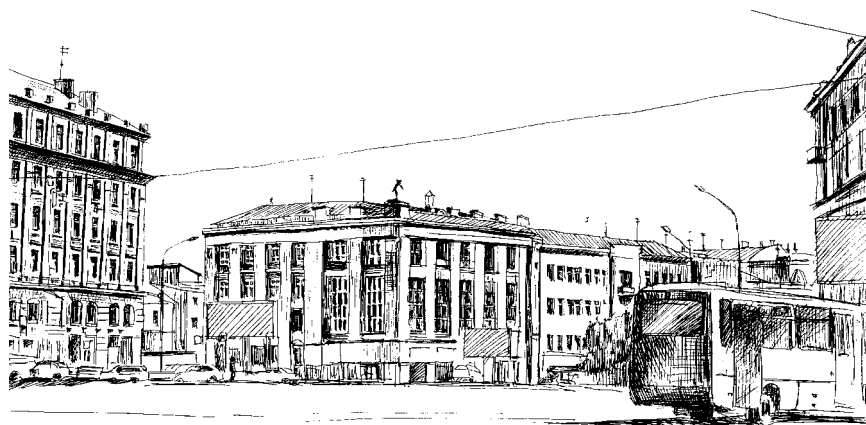
Площа Рози Люксембург. Рис. студ. М. Змієвського



Пл. Конституції. Рис. студ. М. Змієвського

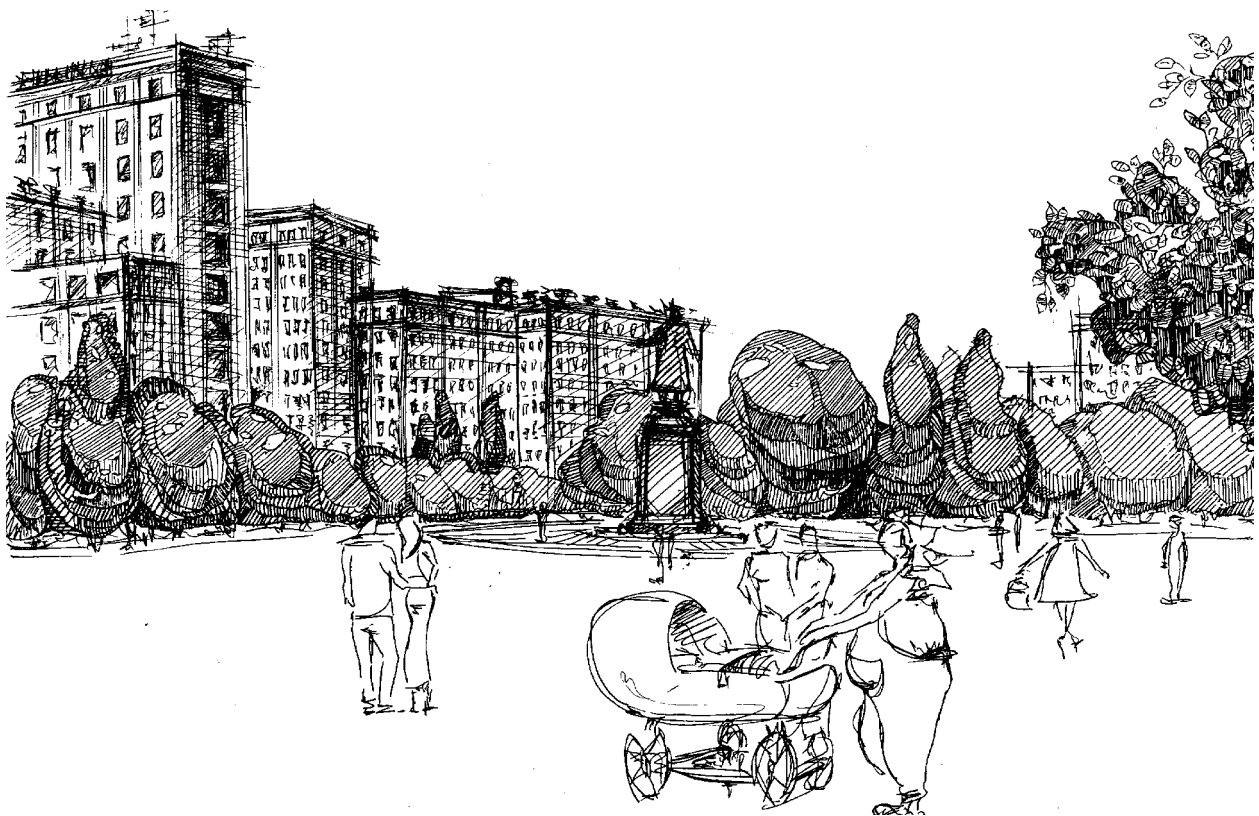
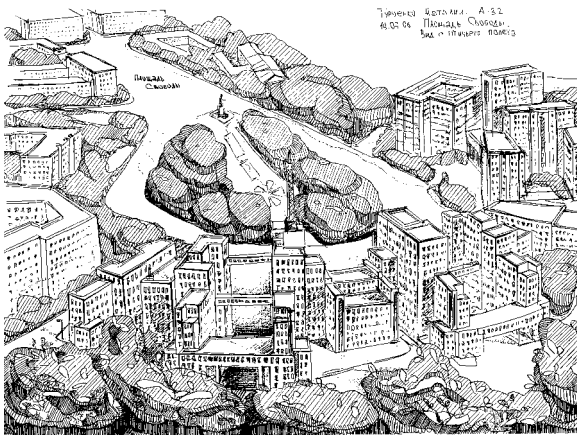


Вул. Пушкінська. Рис. студ. О. Лякун



Пл. Конституції. Фрагменти. Рис. студ. С. Матіжевої і О. Черножука

АСОЦІАТИВНІСТЬ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА



*Площа Свободи. Велична площа справляє різні враження – від загрозливого місця для парадів до виділеного з буденної прози, святкового довілля для людей.*

*Рис. студ. Н. Турченко*



Середовище вулиці і провулка Воробійова в Харкові

Рис. студ. Р. Кравченка, О. Вербій

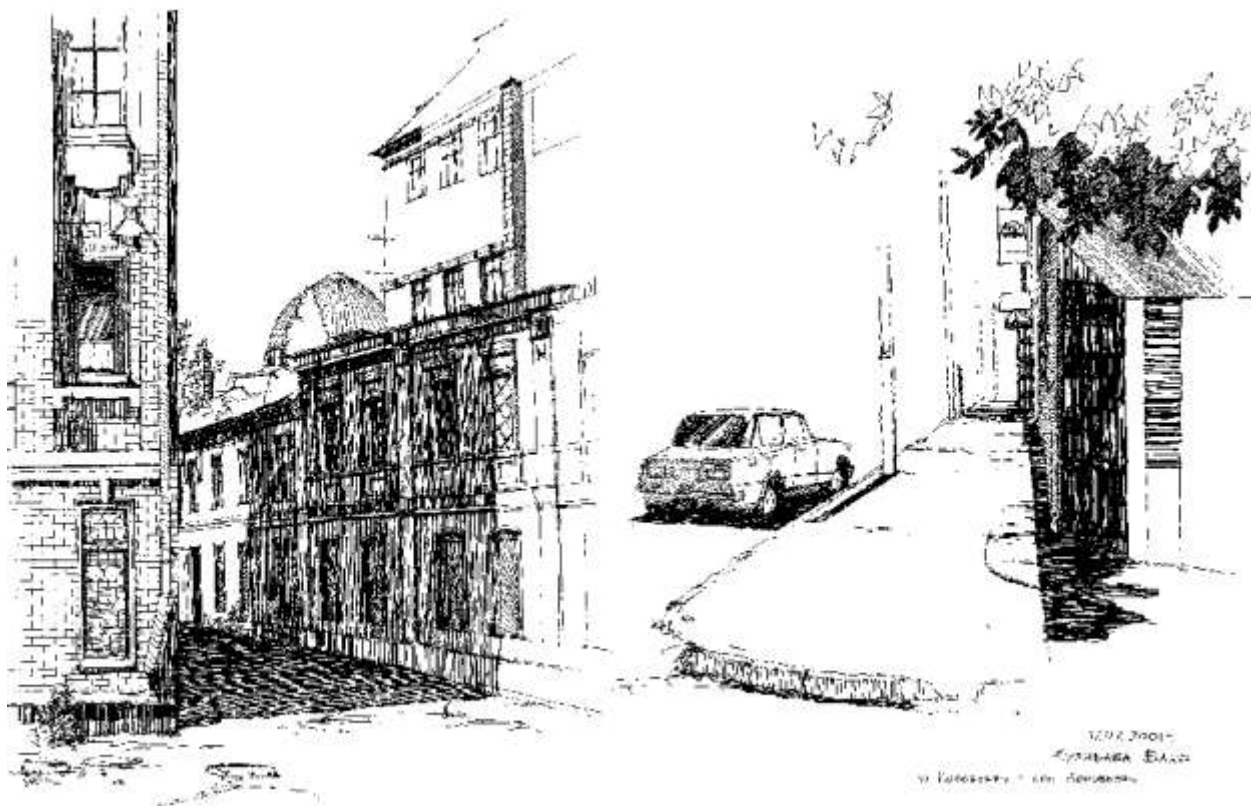
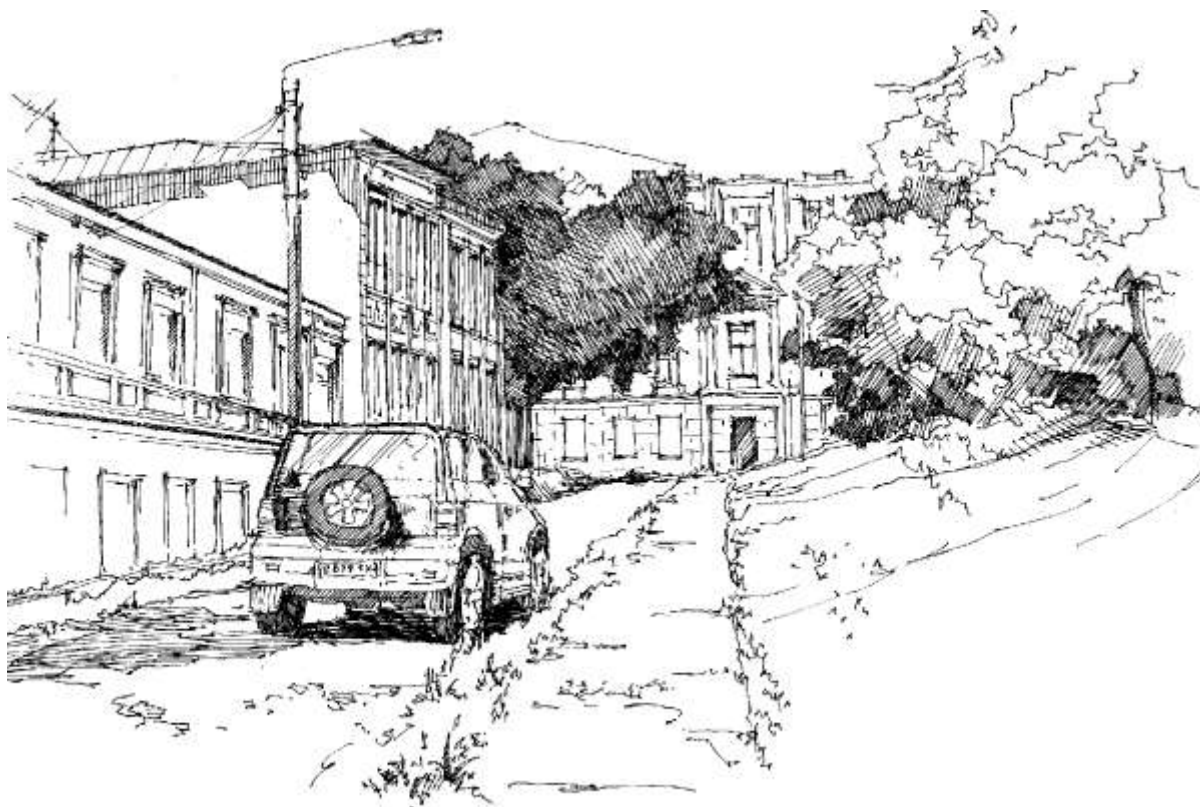
Асоціативна структура образу будується на стабільності традиційних асоціацій і уведення нових, які додають структурі динамічності. Вертикальні форми, що поєднують внутрішнє з зовнішнім, закритість внутрішнього простору, певна «сплутаність» профанного довкілля відносяться до традиційних асоціацій і легко упізнаються людиною в будь якому осередку. Без них середовище сприймається «безликим».

Середовище вул. Воробійова в історичному центрі Харкова вивчалось студентами с точки зору знаходження саме таких емоційних ознак.



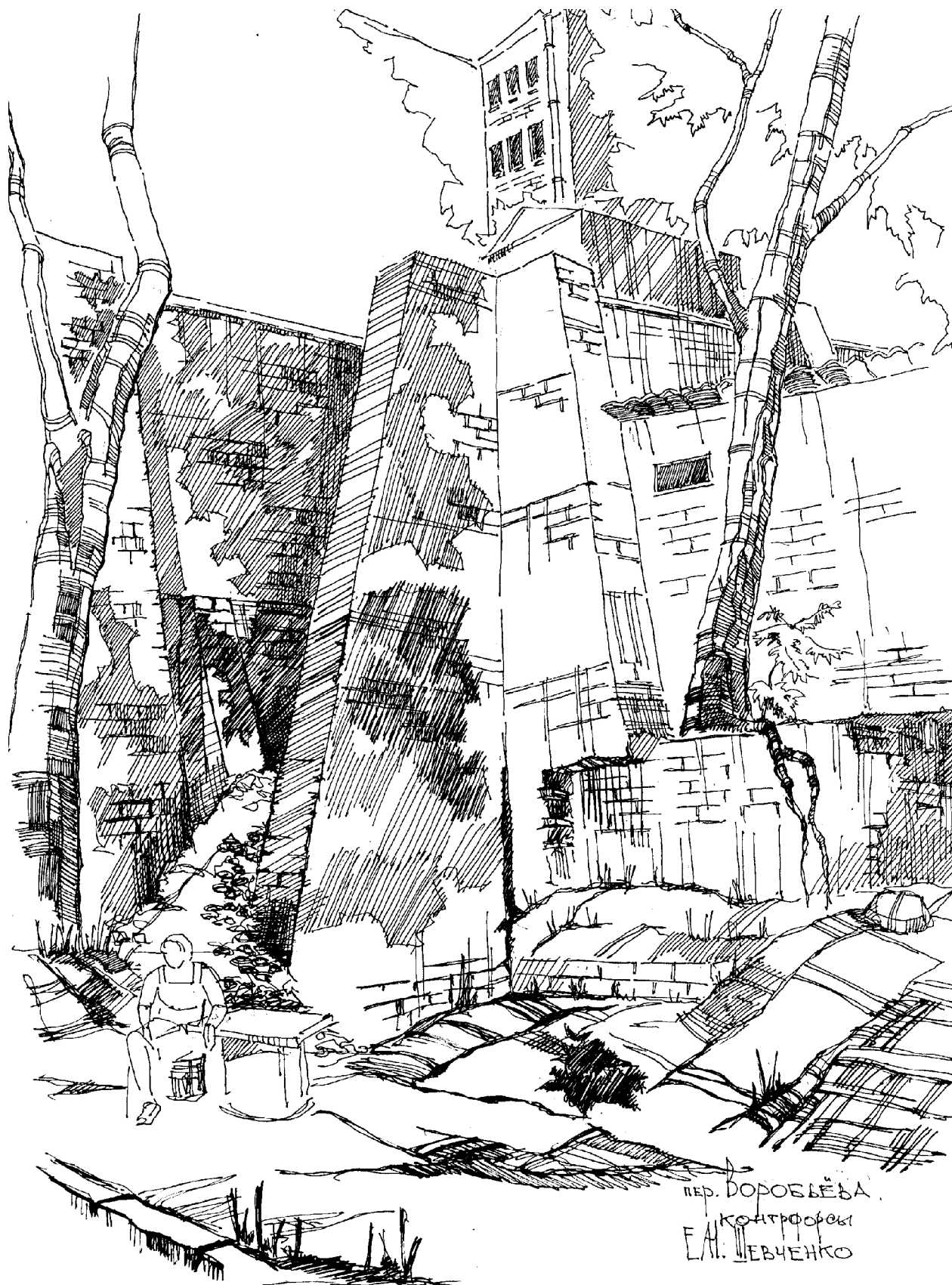
*Архітектурне середовище вул. Воробйова. Рис. студ. В. Кулібаби*

Завершення глибинного простору куполом синагоги. Вертикаль споруди контрастує з горизонтальним напрямом шляху. Освітлений купол, що сприймається на фоні неба, контрастує з темрявою, яку створюють старі дерева. Ця асоціативна основа так чи інакше варіюється в загальній композиції цього цікавого фрагменту історичного центру Харкова.



*Архітектурне середовище вул. Воробійова. Рис. студ. В. Кулібаби*

Заплутаність звивів вулиць, замкненість просторів, насиченість землею і рослинами уводить відвідувача в багатий світ асоціацій, що йдуть до первісних архетипних уявлень. Новітні уведення сучасних ліхтарів, автомобілів тощо надають середовищу гостроти і динаміки.



пер. ДОРОЖЬЄВА  
КОНТРОФОРСИ  
Е.А. ШЕВЧЕНКО

*Архітектурне середовище вул. Воробйова. Рис. студ. О. Шевченко*

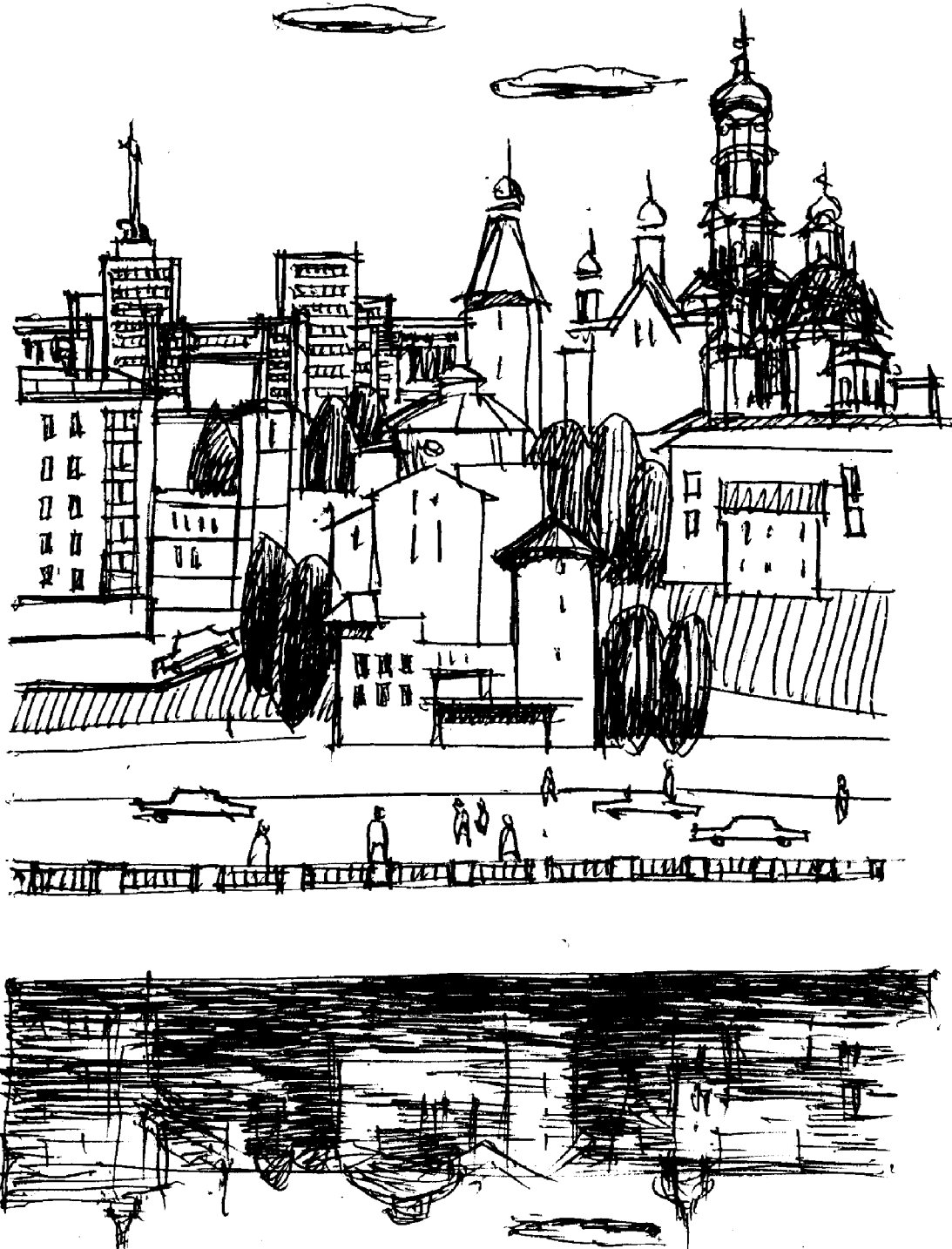
Довкілля, де домінує рельєф, наче поглинає людину. Кам'яні контрфорси лише підкреслюють щільність земної маси.



*Архітектурне середовище вул. Воробійова. Рис. студ. О. Шевченко*

Мозаїчність камерних фрагментів, перепади за висотою, занурення у тінь просторів поєднуються з розкриттям зовні. «Монтує» цю мозаїку в ціле величний купол, що інколи з'являється в кадрах.





ПОД НЕБОМ ГОЛУБЫМ  
ЕСТЬ ГОРОД, ЗОЛОТОЙ  
С ПРОЗРАЧНЫМИ ВОРОТАМИ  
И ЯРКОЙ ЗВЕЗДОЙ

Асоціативна основа образу. Графічне виявлення асоціації від сприйнятого архітектурного середовища міста. Рис. студ. Р. Кравченка

## 4. ОБРАЗИ АРХІТЕКТУРНО-ПАРКОВИХ АНСАМБЛІВ

### 4.1. ПАРК СОФІЙКА

Парки – це специфічна форма, яка поєднує природне й штучне середовище в єдиний художній простір. Малювання в парках вимагає іншого розуміння завдання, ніж малювання сталих штучних форм. Тут, на відміну від архітектурної статичності, особливо важливою є передача мінливості і рухливості рослинних мас, живої роботи світла й тіні. Цим підкреслюється специфіка парку – контраст живих природних форм і форм архітектурних.



*Парк Софіївка. Рис. студ. В. Сисоевої*

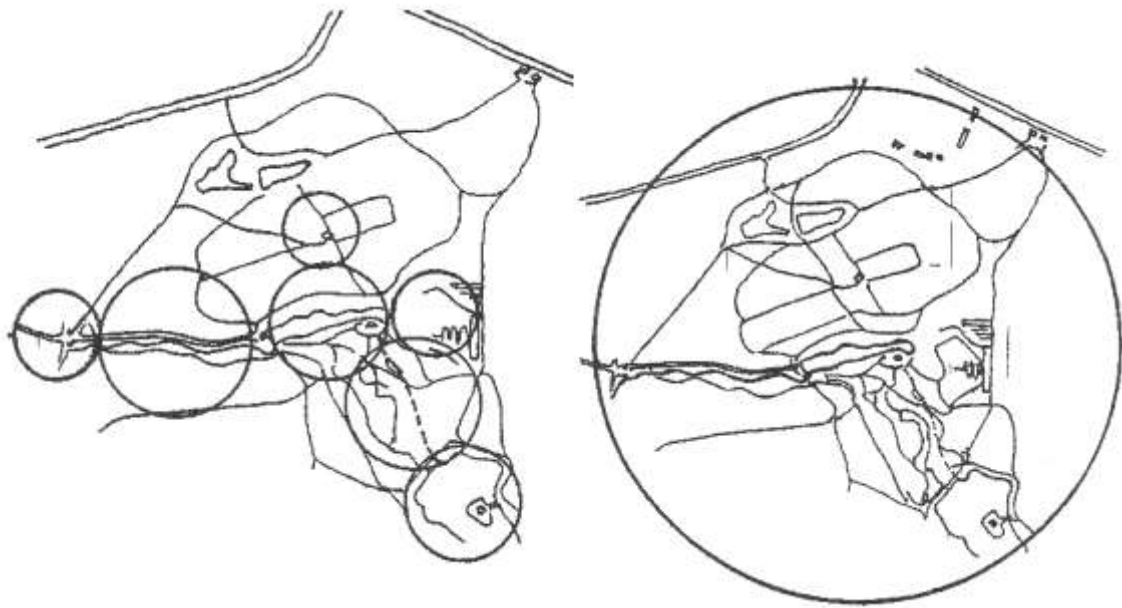
Прекрасним прикладом синтезу штучно створених і природних форм є уманський парк Софіївка, створений в стилістиці раннього європейського романтизму.

Софіївський парк становить складну масштабно-просторову образну структуру, основою якої стала долина річки Кам'янки, а витончені схили її берегів – основою об'ємно-просторових співвідношень й архітектурного сюжету парку. У композиції парку задіяні всі масштаби ландшафтних форм: від великих (долина річки, яри, пагорби, ущелини, вододіли) до дрібних (кам'яні гроти, групи каменів і окремі кам'яні брили). Унікальною рисою території парку є значний перепад рельєфу. Як відомо, парк був створений на території, на якій не було значних зелених насаджень, і тому відкриті простори створювалися в ньому штучно із задуманою композиційною метою. Саме масштабні побудови парку створюють цікавий і неповторний його образ. Основу масштабної побудови становить поняття доквілля як багаторівневої просторової структури, в якій першим (вищим) просторовим рівнем вважається об'єкт у цілому або зовнішнє доквілля, залежно від мети дослідження. При цьому враховуються умови реального і неоднозначного сприйняття людиною цих просторів.

Перш за все, потрібно відзначити, що парк протиставлено навколишньому степу з пагорбами. У цій якості його (парк) можна представити першим структурним рівнем. Ця територія має яскраво виражений рельєф. Виділяється долина – простір вздовж річки Кам'янки. Круті і пологі схили чергуються один із одним; звивисте русло, завдяки різким

перепадам рельєфу, утворює вируючі водоспади, на поверхню землі виходять валуни різних обрисів і розмірів.

Осі річки сполучаються в двох напрямках: з північного сходу на південний захід і з півночі на південь. У північно-східній частині (на початку першої осі) була організована загата і Верхній став. На південь від перетину осей долини організували Нижній став. Між Верхнім і Нижнім ставками була прокладена ріка Стікс, паралельно річці Кам'янці. Це місце названо Долиною Гігантів.



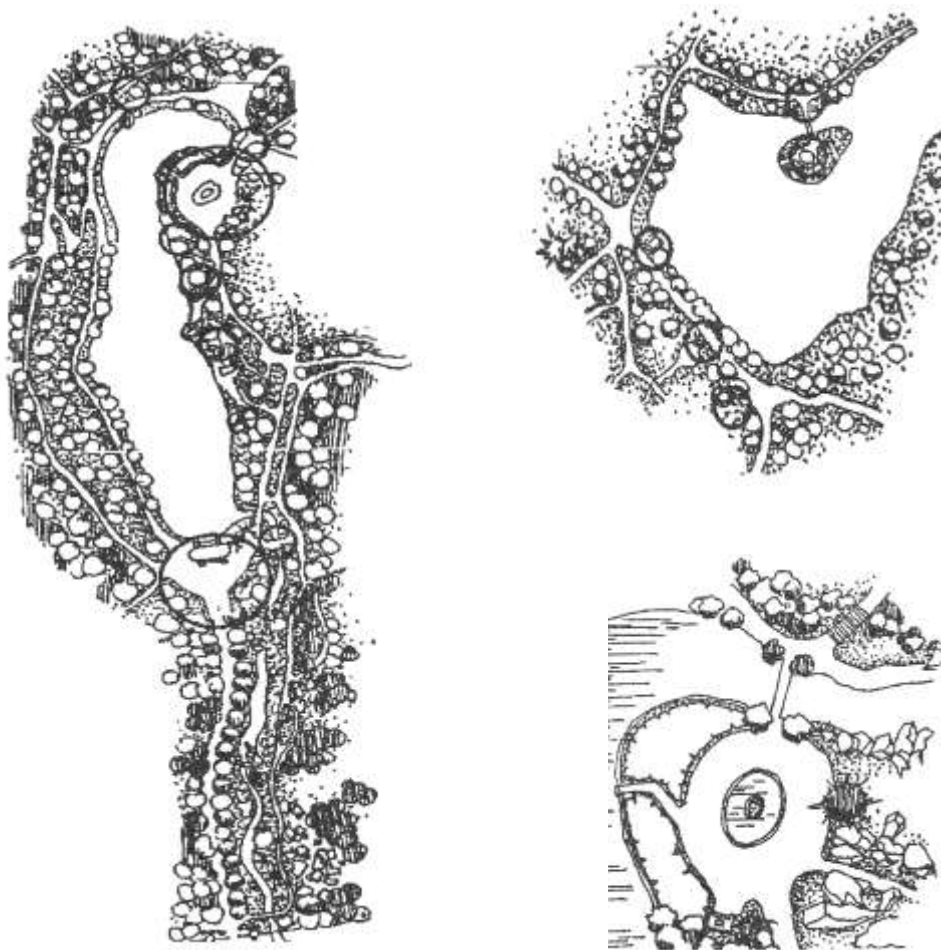
*Парк Софіївка, ієрархічні структурні рівні*

На південь від Нижнього ставку, по східному березі річки Кам'янки, прокладена Каштанова алея – від входу до ставка. Вона має звивисту форму, повторюючи вигини річки Кам'янки. Таким чином, основна композиційна вісь поділяється на чотири відрізки, а додатковим відрізком можна вважати під'їзну дорогу. Першим відрізком є Каштанова алея уздовж Кам'янки до Нижнього ставку. Другий відрізок – це Нижній ставок з алеями уздовж нього. Третій відрізок пролягає від Нижнього ставку до Верхнього ставку, між річкою Кам'янкою і підземним Стіксом і включає Долину Гігантів. Четвертий відрізок – від дамби до північно-східної частини Верхнього ставку.

На зламі двох осей (північ-південь і північний схід – південний захід) знаходиться композиційний центр парку – площа Зібрань. На північ від площі піднімається яскраво виражений пагорб з оранжереєю. Згідно з композиційною структурою парку, він замикає меридіональну вісь долини, на нього виходить алея, що йде до дамби Верхнього ставку. Алея

змикається з дамбою в місці витоку Стікса, де споруджено Амстердамський шлюз. Ансамбль, що створено біля площі Зібрань, поширюється на північний захід від неї, до статуї Еврипіда й обеліска на протилежному боці ставка. Аналогічно структуруються і зазначені вище відрізки. Каштанова алея відділена від Нижнього ставка павільйоном Флори. Нижній став відділений від Долини Гігантів площею Зборів із водоймою і статуєю Аполлона, металевим мостом, колоною і гротом Горішок. Долина Гігантів відділена від Верхнього ставка дамбою. Ці завершення на стиках ділянок роблять переходи між ними виразними і емоційно напруженими. Делікатно структурований простір Верхнього ставка островом із високими деревами і Рожевим павільйоном.

Таким чином, формується система глибинних перспектив порівняно невеликої довжини, і можна виділити в структурі парку такі простори: Верхній став, простір на вершині пагорба, біля оранжереї, галявину біля Китайської альтанки і дві галявини по обидві боки річки Кам'янки біля головного входу. Ці простори можна зарахувати до другого структурного рівня.



*Простори Верхнього та Нижнього ставка. Рис. О. С. Соловйової*

Отже, образ архітектурно-паркового ансамблю Софіївка створено на засадах ієрархічних просторових побудов, основою яких є неповторні природні чинники – цілісна структура, що є передумовою яскравого образу цього шедевра архітектури.

Структурний каркас парку сформований як функція особливостей природного ландшафту і гідротехнічної системи, створеної інженером Л. Метцелем і садівниками Ферре і Зарембою. У його основі лежить напрямок русла річки Кам'янки, що звивається між двома горбами. Примхливий звив річки вихвачує з ландшафту близький до овалу скелястий напівострів. Він сполучає композиційні фрагменти парку – і перш за все, його водні компоненти: Верхній і Нижній ставки.

Верхній ставок – це захищений греблею накопичувач, звідки вода Кам'янки крізь «грот Фетіди» виливається струменями й водоспадами, пронизуючи парк і живлячи головний – Великий водоспад. Від Верхнього ставка починається підземна дорога «річкою забуття», що виходить врешті до величезного 15-метрового водоспаду, витонченого завитка Кам'янки

навкруги «площі Зібрань» та довгого Нижнього ставка, названого «Іонійським морем», який закінчується вибухом потужного вертикального струменя «фонтану Змії».

З темою води пов'язані світлотіньові характеристики парку. Найбільший світлотіньовий контраст існує між підземною річкою і партерним амфітеатром. Обидва просторові елементи композиції доволі великі, мають значну часову протяжність і сильну емоційну дію. Один елемент є хтонічним: він символізує Низ (абсолютний низ, Хаос як аналог води), несе тему смерті (Ахерон – одна з річок у царстві мертвих).



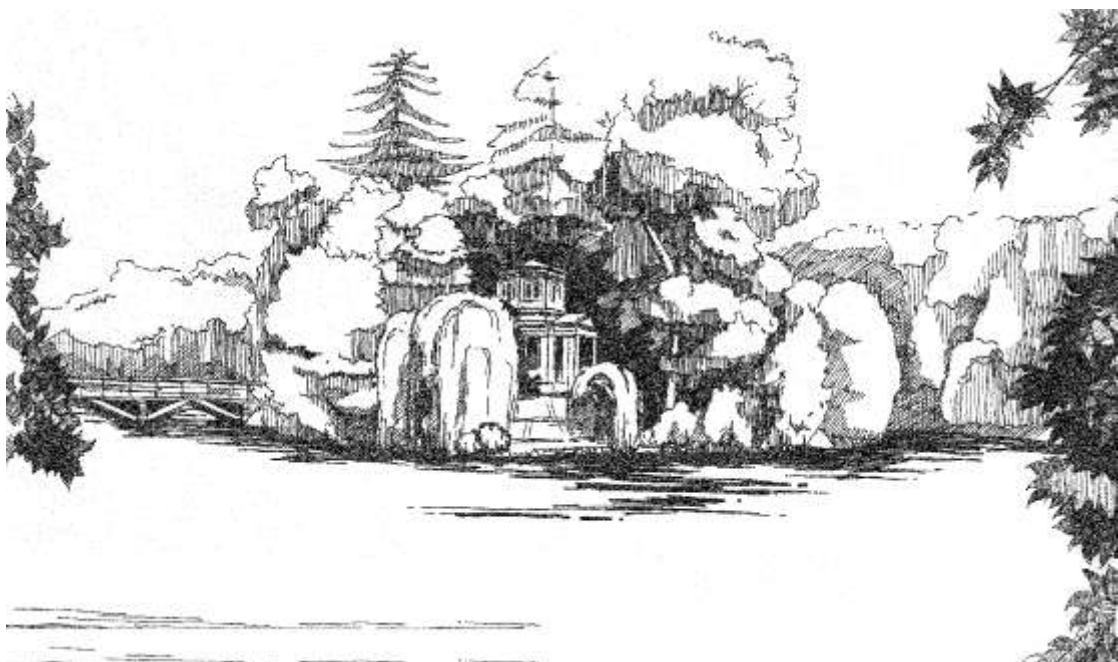
Парк Софіївка. Рис. студ. В. Сисоевої

Другий – природний амфітеатр – ясний, небесний, життєдайний; він наче вінчає долину Кам'янки, охоплюючи півколом її звивисте русло. Простір підземної річки стислий не лише стінами тунелю, але і темрявою, що охоплює людину. Тут царство темної стихії води, і людина віддана в її владу. Простір амфітеатру – навпроти – це парадний, насичений світлом і повітрям просторий зал. Тут царство світла, але й влади, символом якої виступає сонячне світло (Бог-світло, король-сонце і тощо).

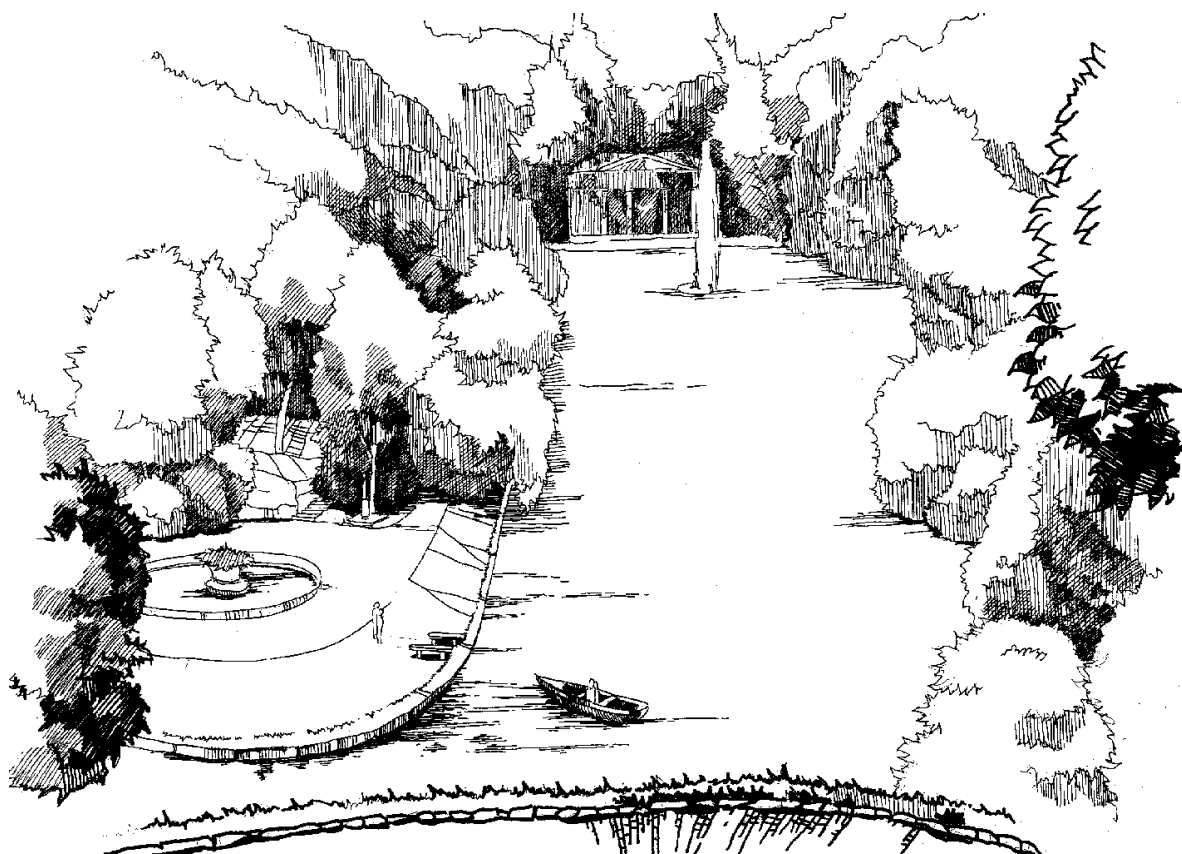
Але! Монументальний амфітеатр має характерний центр – маленьке коло фонтану «Семиструйка». Знову вода. Саме вона виявилася в основі прогрітого сонцем «неба»-амфітеатру. Сім світлих цівок фонтану б'ють знизу, з-під землі. Можливо, – це відсилання до підземних річок царства Аїда, одна з яких – Ахерон? Максимального вираження світлотіньовий лейтмотив досягає в гроті Каліпсо. Темрява його кам'яної порожнини поєднана зі звуком падаючої води. Цій пітьмі протиставлений грот Фетіди. Тут світла вода демонструє себе, на відміну від невидимої води Громогового грота. Це – пролог до «Великого водоспаду».

Таким чином, створюється головна метафора ансамблю – протистояння світла й тіні як життя й смерті, як людського й космічного принципів світу. Це протистояння є то трагічним, то ліричним залежно від масштабності просторових тем, що стикаються. Зіткнення-змагання народжує все нові і нові смислові конструкції, розкриваючи структуру художнього образу парку.

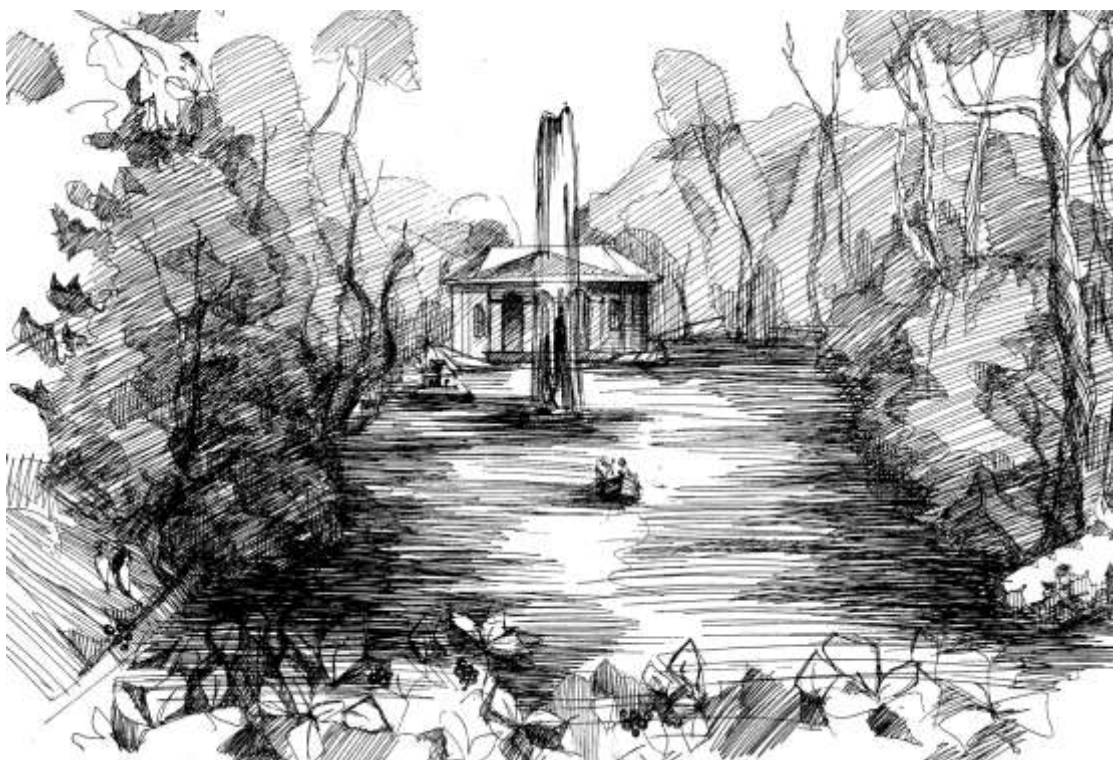
Завдання того, хто малює – зрозуміти складність загального художнього образу і передати його в частках Софіївки, що фіксуються малюнком.



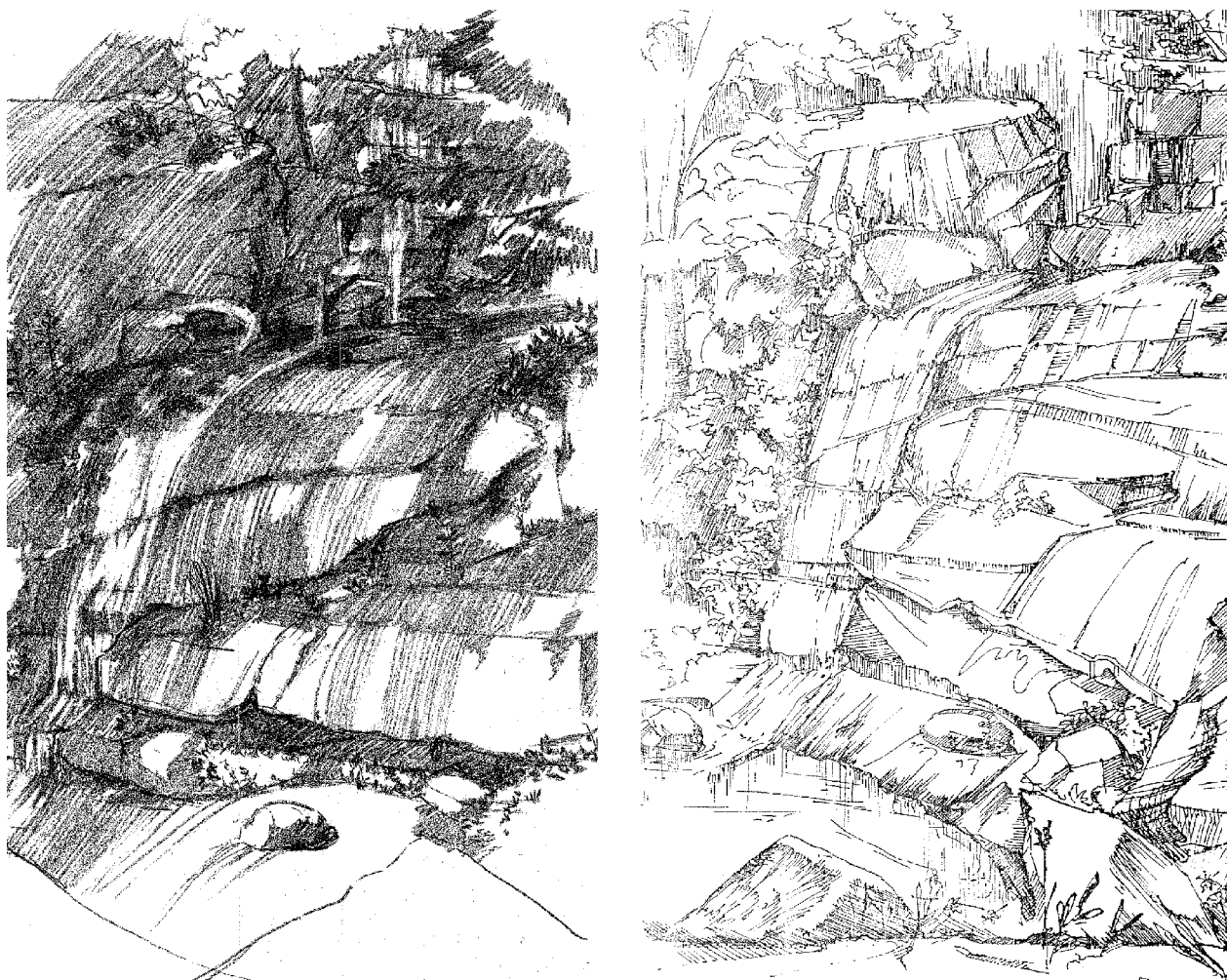
*Парк Софіївка. Верхнє озеро. Рис. студ. В. Ганжи*



*Парк Софіївка. Нижнє озеро («Іонічне море»). Рис. студ. В. Ганжи*



*«Іонічне море». Рис. студ. О. Слюсареві*



*Великий водоспад. Рис. студ. О. Євтушенко, М. Козуб*

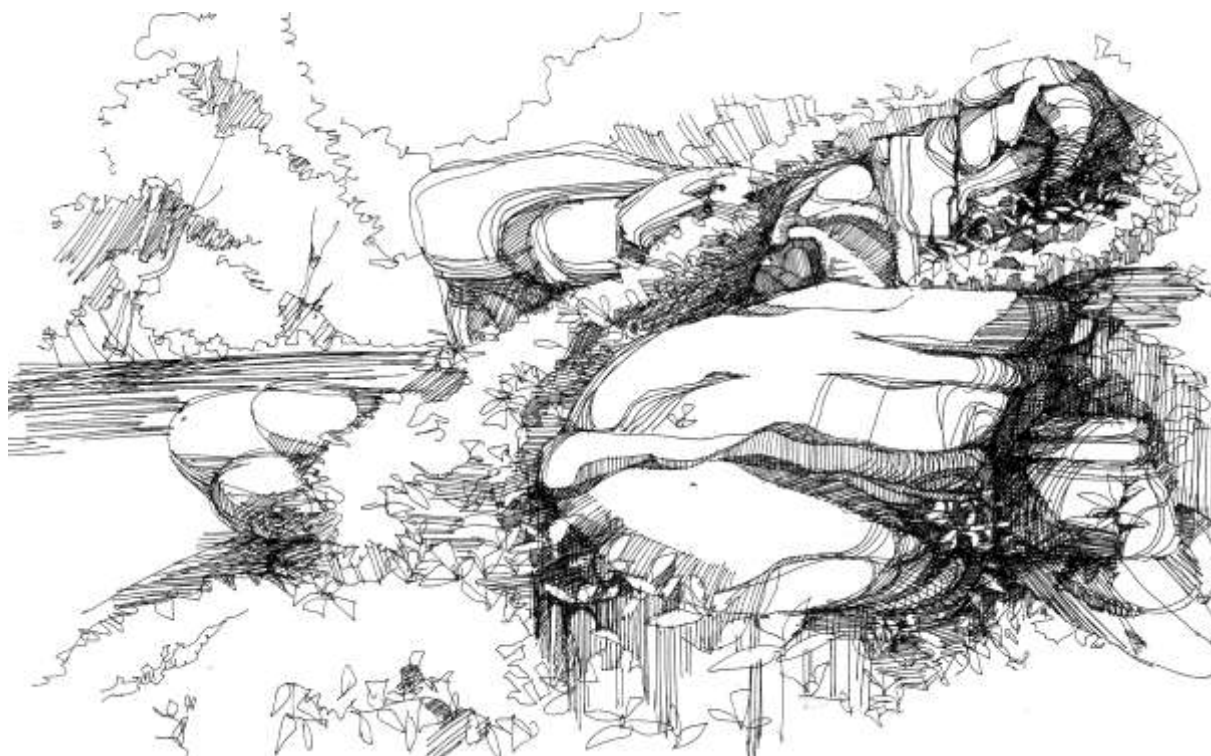


*Площа Зібрань. Рис. студ. В. Сисоевої*





*Долина Гігантів. Рис. студ. О. Мальцева*



*Іонійське море. Острів Ітака. Рис. студ. О. Слюсареві*



*Венеційський місток. Рис. студ. О. Слюсареві*



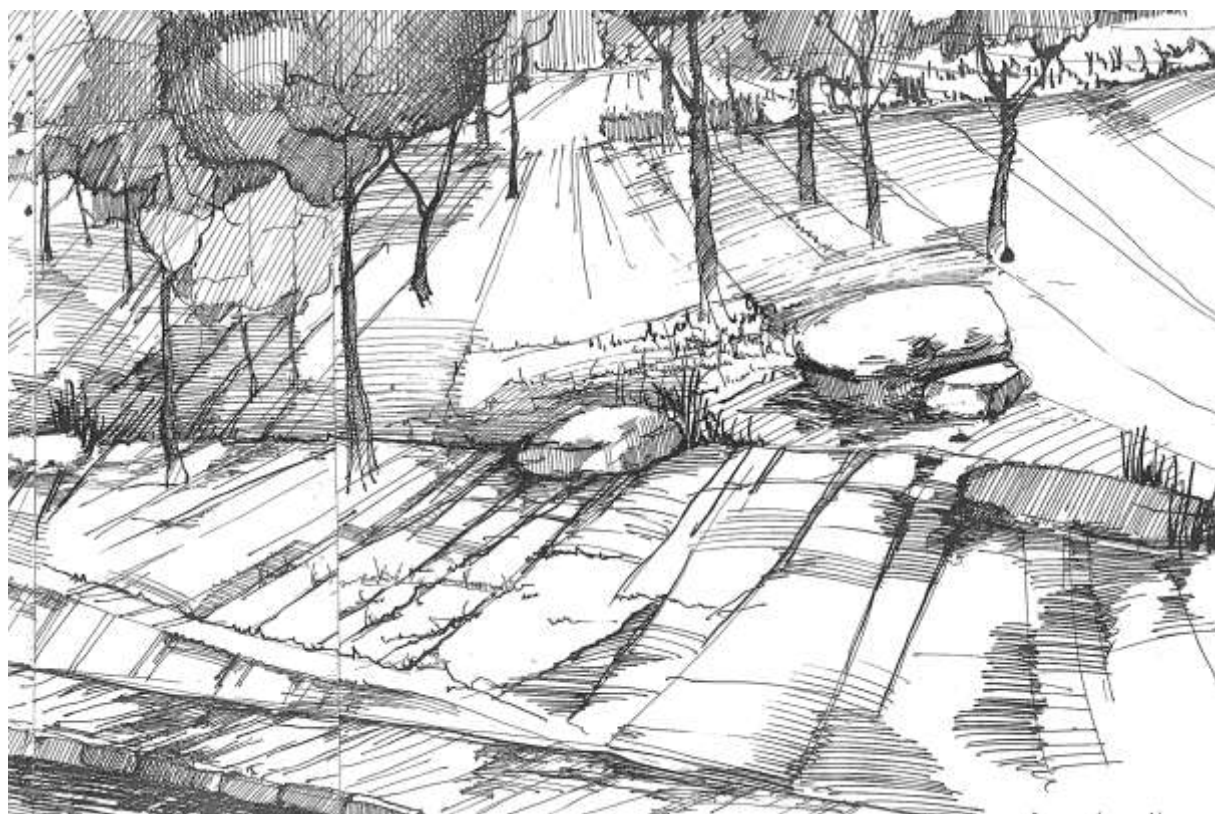
*Вигляд партерного амфітеатру. Рис. студ. О. Слюсареві*



*Спуск до озера від партерного амфітеатру. Рис. студ. О. Слюсареві*



*Фонтан «Семиструйка». Рис. студ. О. Слюсареві*



*Парк Софіївка. Рис. студ. О. Мальцева*



*Тарпейська скеля з альтанкою. Рис. студ. В. Сисоєвої*



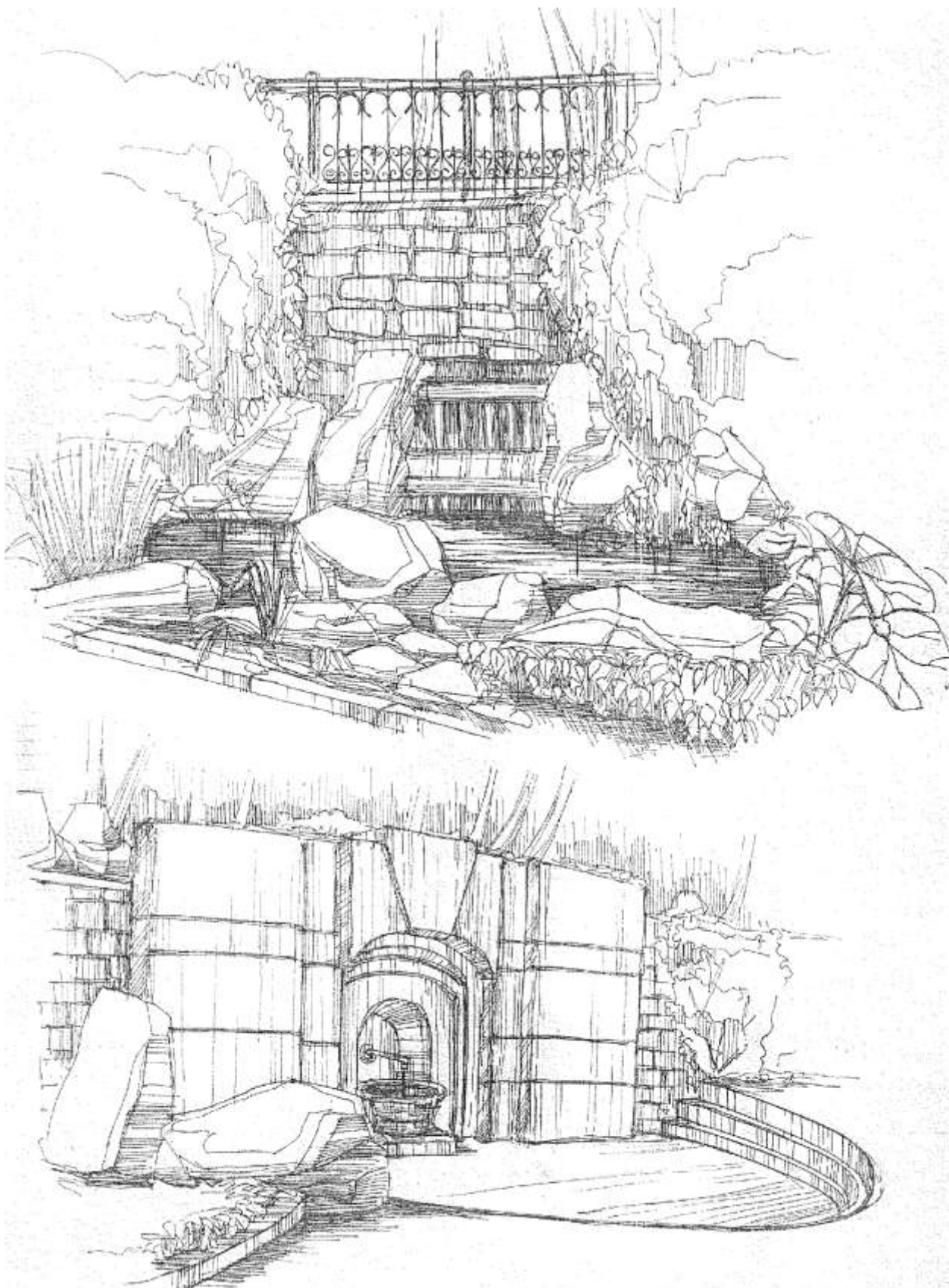
Фрагменти парку Софіївка. Рис. студ. В. Сисоєвої, О. Слюсарєвої



*Великий водоспад. Рис. студ. С. Невмержицького*



*Фрагмент парку. Рис. студ. С. Невмержицького*



Архітектурні фрагменти парку Софіївка. Рис. студ. С. Вдовицької

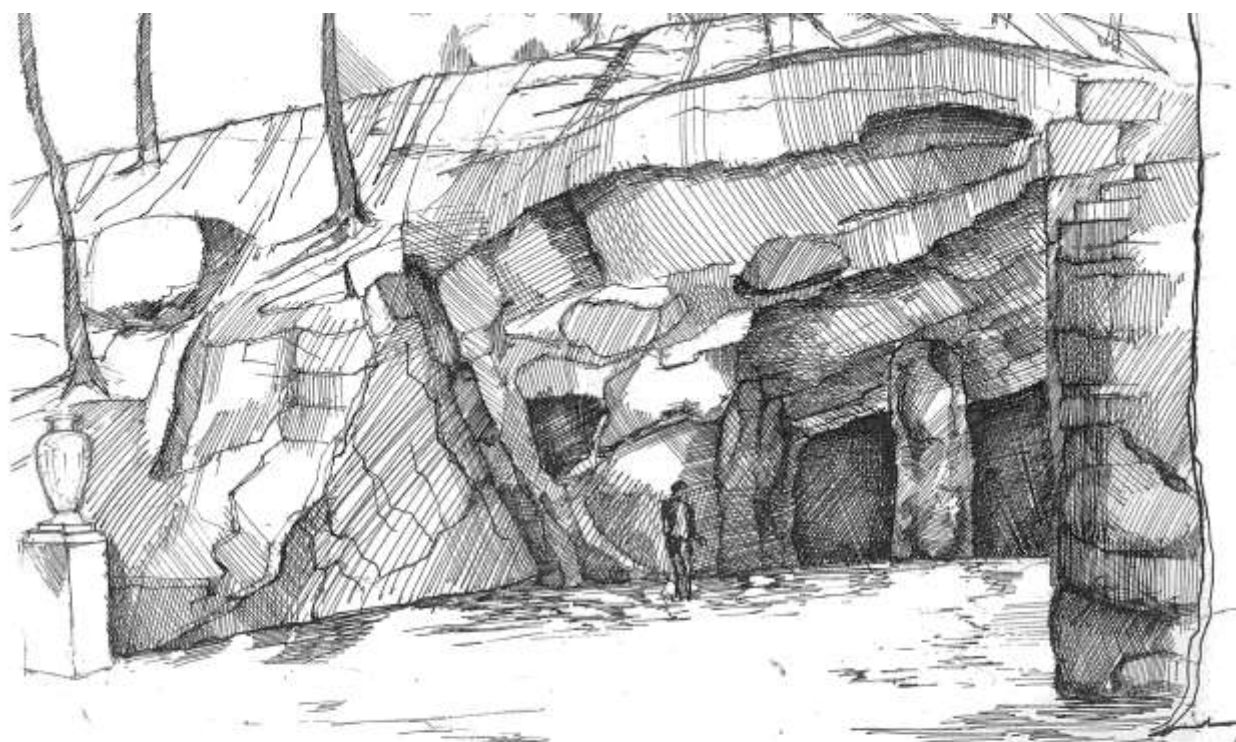




*Парк Софіївка. Рис. студ. В. Майстренко*



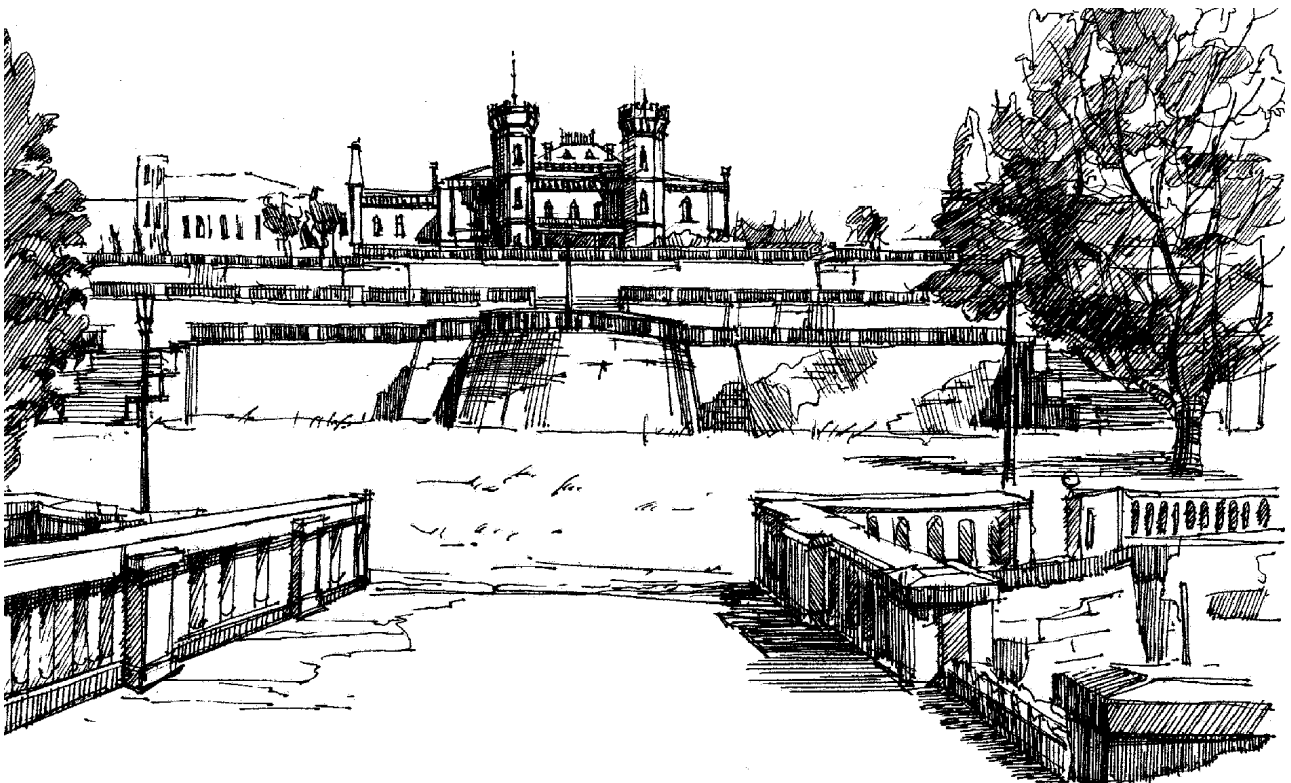
Фрагменти парку Софіївка. Рис. студ. О. Мальцева, О. Слюсарєвої, В. Сисоєвої



Гроти Каліпсо (Громовий) і Фетіди(Венери). Рис. студ. О. Мальцева, О. Слюсареві

#### 4.2. ПАЛАЦОВО-ПАРКОВИЙ АНСАМБЛЬ У СЕЛИЩІ ШАРІВКА

Не менш цікавий для вивчення палацово-парковий ансамбль XVIII – поч. XX ст. у селищі Шарівка Харківської області. Остаточо ансамбль сформований в період 2-ї пол. XIX – поч. XX ст. і повною мірою відобразив специфіку цього суперечливого періоду. Складність художніх процесів на межі століть особливо наочно позначилася саме в архітектурі і, значною мірою, у мистецтві парко будування, тому ансамбль, який був створеним у такий час і який відобразив дух епохи зі всіма її складнощами і протиріччями, є доволі цікавим для з’ясування його художньо-образних якостей.



*Шарівка. Видяд палацу від мосту і ставка. Рис. студ. В. Дідок*

Епоха класицизму заклала основу ансамблю – його просторово-осьова побудова, співвідношення регулярності й лінійності в композиції парку, поєднання традиційної липової алеї і ставків. Корінне формування структури, композиції і архітектурної стилістики належить до рубежу XIX і XX століть і пов’язане з діяльністю останніх власників – братів Гебенштрейнів, що захоплювалися ботанікою, і петербурзького магната барона Л. Кеніга. Ансамбль повною мірою відобразив культурно-смакове черезсмужжя епохи, що ностальгує за минулим. Це відбилося в історичній стилістиці панського будинку, що йде в культуру німецького романтизму, «історичному» модерні служб, варіюючому німецькі й російські традиції; у регулярності та живописній природності парку.

Пагорби й долини, ліс і вода в такому ансамблі задають специфічний просторово-часовий характер, що передається архітектурі. Просторова структура шарівського архітектурно-паркового ансамблю є похідною від структури доволі пластичного ландшафту – зарослої лісом балки. Балку, що йде в широтному напрямі, формують схили двох паралельних плато (північного і південного пагорбів). Між ними сформовано два ставки, Великий і Припалацовий, сполучені струмком. Активну пластику ландшафту формує перепад між верхами плато і тальвегом балки, який в цьому місці складає тридцять два метри. Північне плато утворює своєрідний амфітеатр із чіткою крайкою уздовж тальвегу балки й струмка. На створеному ним високому майданчику, як у центрі амфітеатру, розташований панський будинок із побудованими східніше службами. Південне плато, що має більш лінійні контури, також формує чітку крайку, що обмежує балку. Це плато стало територією ландшафтного парку і його смисловий центр – традиційну липову алею.

У 1900 р. маєток перейшов до сім'ї петербурзького цукрозаводчика Леопольда Кеніга. Кеніг продовжив ландшафтні ідеї попередніх власників. Для цього він запросив садівників із Риги. Архітектор Якобі (імовірно) створив унікальний ансамбль господарських споруд, витриманий в стилі прибалтійсько-німецького модерну з башточками, куполами, з тонкою за колоритом глазурованою тягою уздовж фасадів будівель.

Наприкінці XIX століття перебудований будинок-палац отримав романтичні башти. За Л. Кеніга в 1911 р. був сформований смисловий центр будинку. Ним став добудований на другому поверсі двосвітловий «дубовий зал», розташований по центральній осі нової будівлі. Стеля залу йшла вгору високим шатром. У зовнішньому вигляді палацу зал виявляється шатровим підйомом даху між двома баштами.

При ретельному вивченні Шарівського ансамблю звертає на себе увагу тема зіставлень, що повторюється: палацу і парку, горбів і озера, вільної живописності і жорсткої регулярності парку, романтичного історизму палацу і службових корпусів що раціоналізував модерна. Ця тема продовжується аж до зіставлення функціональної приналежності потужних терас, які приховують льохи-льодовики і дренажні системи, та їх живописного камуфляжу під середньовічні бастіони з ажурною балюстрадаю. До шару найявніших опозицій належить зіставлення верхніх відміток пагорбів, підтриманих білими баштами палацу і гілками старих лип, спрямованих уверх, й озерної глибини «низу», посиленої відбитою, наче «перевернутою», аркою мосту.

Другий шар зіставлень створюють пагорби. Один пагорб увінчаний білим палацом із псевдоготичними баштами. До нього ведуть чіткі горизонталі потужних терас, що піднімаються від

води до верхнього майданчика. Ці тераси з підірними стінами і системою сходів перетворили м'який схил пагорба на грандіозну споруду, яка підсилила фортифікаційно-замкнутий образ будинку. Верхня тераса перед будинком розкреслена «правильним» газоном із круглою чашею фонтану і є свого роду сценою, для якої палац відіграє роль гігантських романтичних декорацій, добре видимих з протилежного пагорба.

Протилежний пагорб представлений парком, майстерно сформованим як ліс із унікальними породами дерев, картинно розставлених, згідно з кольором і фактурою їхніх крон. «Лісові» якості ландшафту доповнювали напівприручені олені, спостерігати яких було зручно з упорядкованих частин парку. Штучна «картина» органічно вписалася в природний контекст зелених чагарників пагорба. «Ліс», опозиційний «будинку», як «природа» – «культури», стимулює образну метафору зіткнення людини і диких природних сил.

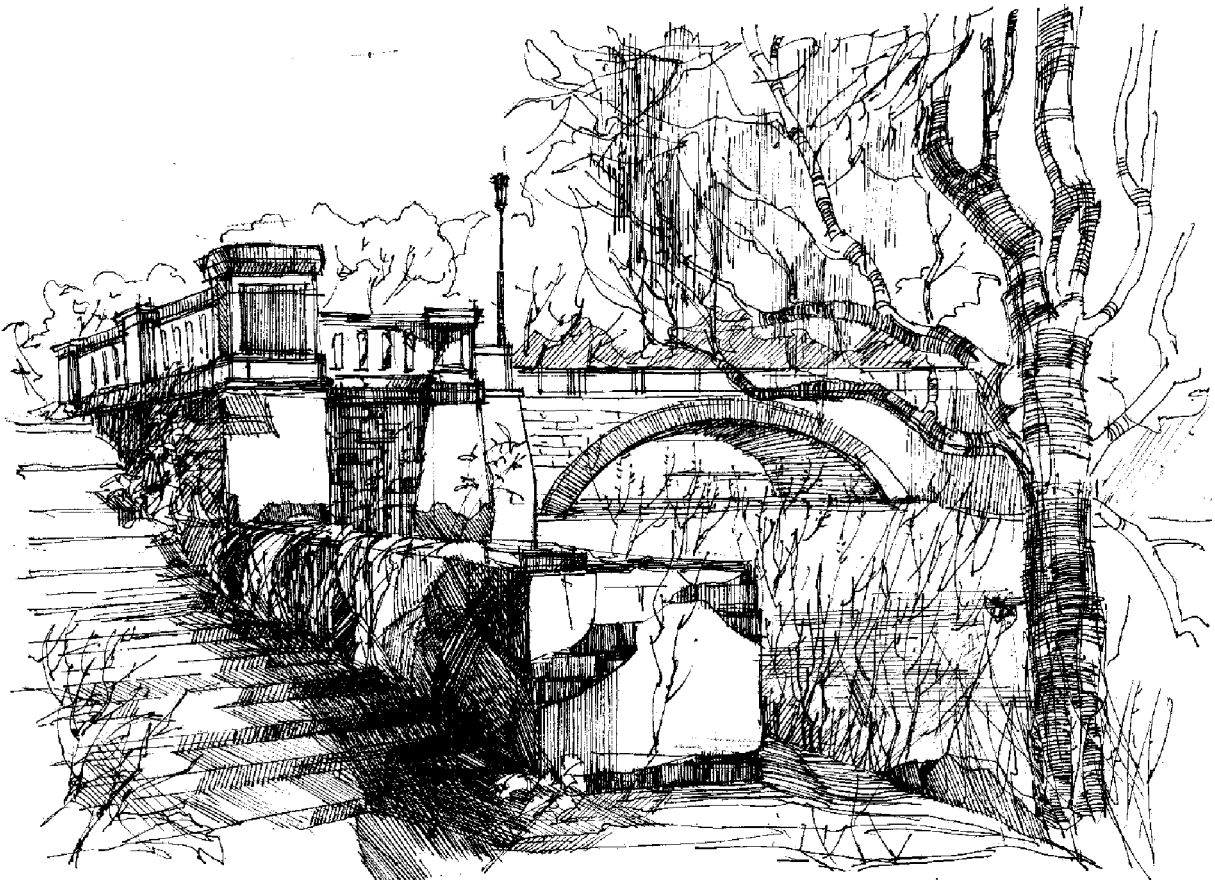
Розвиває тему зіставлень опозиція, створена липовою алеєю в парку, і двосвітним залом в будинку. Вертикалі старовинних лип і вертикаль залу створюють пару. Сформовані під стриженням крони голландських лип швидше нагадують штучні механізми, ніж живі форми і тим стають ближче до штучного твору архітектури. Дерева, наче в екстатичному танці, витягнули гілки вгору. Їм тісно, і вони майже перетворилися на колони, спрямовані до світла неба. У будинку ж домінує дубова обшивка стін і живий вогонь комина. Вони додають кам'яній цитаделі живої теплоти. У той же час інтер'єрні простори приховують загадку сутінків, що скупчилися за білими стінами кам'яної твердині, а липи зеленіють на тлі піднебіння. Тут у стосунках будинку і «лісу», що розкинулися на вершинах пагорбів, знову виникає гармонія, заявлена на початку.

Все це може бути відчуте, зрозуміле і передане через малюнки – довготривалі й швидкі, живописні і графічні. Малювання дозволяє зрозуміти як зусиллями архітектури і садового мистецтва виник ансамбль, що має цікаві художні якості, найважливішою з яких є – змагальний

характер його компонентів; як два паралельних світу ансамблю – культурний і «дикий», ведуть таємничий діалог із вершин паралельних пагорбів.



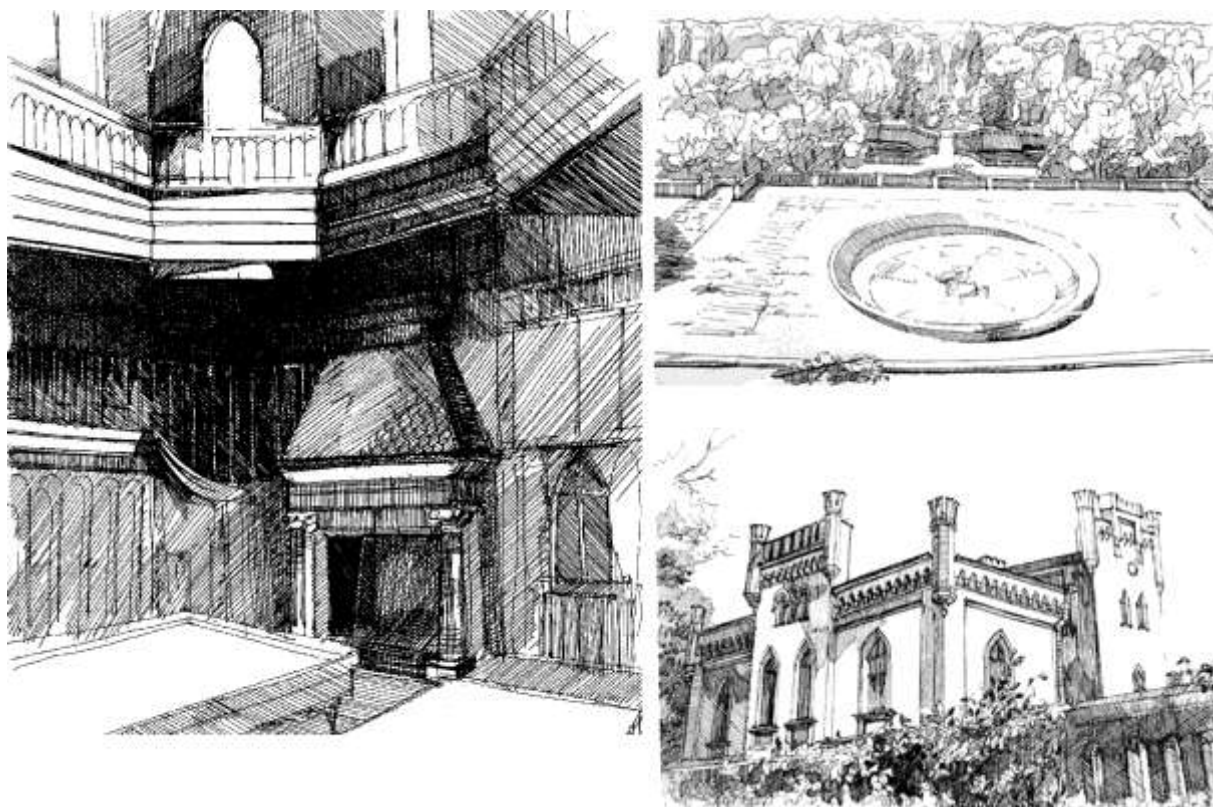
Господарчий двір. Рис. студ А. Рябоконт



*Кам'яний міст через Передпалацовий пруд. Рис. студ. В. Дідок*



*Будівля оранжереї. Рис. студ. В. Дідок*



Шарівка. Головний зал. Тераса. Вигляд фрагменту головного будинку. Рис. студ. В. Дідок

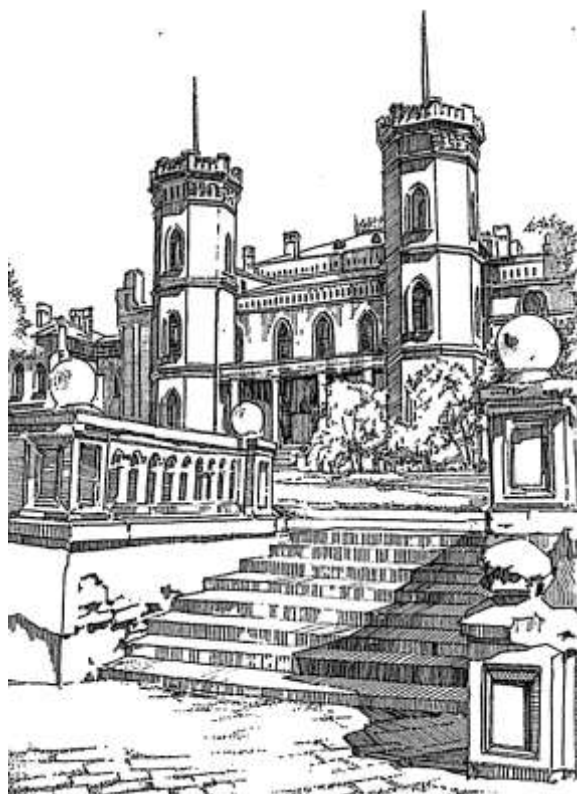


Будинок управителя. Рис. студ. С. Калюжного





Головний вхід. Рис. студ. А. Шоміної



Шарівка. Вигляд палацу. Рис. студ. М. Майстренка



Альтанка. Рис. студ. А. Шоміної

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Алферов И. А. Формирование городской среды / И. А. Алферов, В. Л. Антонов, Р. Э. Любарский. – М. : Стройиздат, 1977. – 103 с.
2. Анциферов Н. П. Непостижимый город... Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина / Н. П. Анциферов; Сост. М. Б. Вербовская. – Спб. : Лениздат, 1991. – 335 с.
3. Антонов В. Л. Архитектурная композиция как система «среда-человек» / В. Л. Антонов, С. А. Шубович. – К. :НИИТИАГ, 1999. – 72 с.
4. Антонов В. Л. Градостроительное развитие крупнейших городов / В. Л. Антонов. – К. : – Харьков-Симферополь, 2005. – 644 с.
5. Антонов В. Л. Композиция городской Среды (методологические проблемы системного подхода) : дис. ... докт. архит. 18.00.04. / В. Л. Антонов. – М., 1990. – 385 с.
6. Ассоциативный способ творчества [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://kulturoznanie.ru/?work=dop\\_assoc\\_sposob\\_tvorch](http://kulturoznanie.ru/?work=dop_assoc_sposob_tvorch).
7. Багaley Д. И. История города Харькова за 250 лет его существования / Д. И. Багaley, Д. П. Мюллер. – Харьков, 1913. – 973с.
8. Баранов Н. В. Композиция центра города / Н. В. Баранов. – М.: Стройиздат, 1979. – 193 с.
9. Баранов Н. Н. Силуэт города / Н. Н. Баранов. – Лен. : Стройиздат, Ленинградское отделение, 1980. – 183 с., ил.
10. Барабанов А. Человек и архитектура : Семантика отношений [Электронный ресурс] / А. Барабанов. – Режим доступа: <http://gnozis.info/?q=node/3748>.
11. Баранов Н. В. Основы советского градостроительства : в 2 частях / Н. В. Баранов. – М. : Стройиздат, 1979.
12. Бархин М. Г. Методика архитектурного проектирования / М. Г. Бархин. – М. : Стройиздат, 1969. – 223 с.
13. Бархин М. Г. Архитектура и человек. Проблемы градостроительства будущего / М. Г. Бархин. – М. : 1979.
14. Басин О. «Структура, функции и процессы сознания» [Электронный ресурс] / О. Басин. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/avtor/olegbasin>.
15. Беляева Е. Л. Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия / Е. Л. Беляева. – М. : Стройиздат, 1977. – 127 с.
16. Бочаров Ю. П. Планировочная структура современного города / Ю. П. Бочаров, О. К. Кудрявцев. – М. : Изд-во лит-ры по строительству, 1972. – 160 с.
17. Бунин А. В. История градостроительного искусства : в 2 т. / А. В. Бунин, Т. Ф. Саваренская. – М. : Стройиздат, 1981. – 415 с.
18. Буров А. К. Об архитектуре / А. К. Буров. – М. : Стройиздат, 1960. – 217 с.

19. Ландшафтное проектирование / А. П. Вергунов [и др.]. – М. : Высшая школа, 1991. – 240 с.
20. Вернан Ж.-П. Происхождение древнегреческой мысли / Ж.-П. Вернан. – М. : Прогресс, 1988. – 223 с.
21. Всеобщая история архитектуры : в 12 т. – М. : Изд-во лит-ры по строительству, 1969. – 620 с.
22. Глазунова О. И. Логика метафорических преобразований [Электронный ресурс] / И. О. Глазунова. – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Linguist/Glaz/13.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Glaz/13.php).
23. Гутнов А. Э. Движение к человеку. // Города и люди / А. Э. Гутнов. – М. : МП Ладья, 1993. – 320 с.
24. Ежов В. И. Эскизная графика архитектора: Архитектурная композиция. Эскизное проектирование. Природная и городская среда (Альбом-монография). – К.: Информ.-издат. центр «СИМВОЛ-Т», 2003. – 336 с.: ил.
25. Жовківщина : історичний нарис. Том 1 / відп. ред. М. Литвин. – Жовква-Львів-Балтимор, 1994. – 326 с.
26. Архитектура и эмоциональный мир человека / Г. Б. Забельшанский, А. Г. Минервин, А. Г. Раппапорт, Г. Ю. Сомов. – М. : Стройиздат, 1985. – 208 с.
27. Захаров, О. Н. Архитектурные панорамы Невских берегов / О. Н. Захаров. – Л. : Стройиздат, Ленинград. отд-ние, 1984. – 320 с.: ил.
28. Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре / А. В. Иконников. – М. : Стройиздат, 1986. – 288 с.
29. Иконников А. В. Архитектура города / А. В. Иконников. – М. : Изд-во лит-ры по строительству, 1972. – 215 с.
30. Иконников А. В. Основы архитектурной композиции / А. В. Иконников, Г. П. Степанов. – М. : Искусство, 1971. – 223 с.
31. Карнабіда А. А. Чернігів : архітектурно-історичний нарис / А. А. Карбіда. – К. : Будівельник, 1980. – 128 с.
32. Корбюзье Ле. Модульор : пер. с фр. / Ле Корбюзье. – М. : Стройиздат, 1976. – 239 с.
33. Лаврик Г. И. Методические проблемы исследования архитектурных систем. / И. Г. Лаврик – Киев., 1979.
34. Лавров В. А. Развитие планировочной структуры исторически сложившихся городов / В. А. Лавров. – М. : Стройиздат, 1977. – 176 с.
35. Линч К. Образ города : пер. с англ. / К. Линч. – М. : Стройиздат, 1982. – 327 с.
36. Линч К. Совершенная форма в градостроительстве : пер. с англ. / К. Линч. – М. : Стройиздат, 1986. – 264 с.
37. Лосев А. Ф. Философия имени / А. Ф. Лосев. – М. : МГУ, 1990. – 269 с.

38. Лотман Ю. М. Разговор о пространстве // Воспитание души / Ю. М. Лотман. – Спб. : Искусство-СПБ, 2005. – 200 с.
39. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – Спб. : Искусство-СПБ, 2004. – 704 с.
40. Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы / Д. С. Лихачев. – Спб.: Алетейя, 1997. – 584 с.
41. Лихачев Д. С. Поэзия садов / Д. С. Лихачев. – Спб. : Наука, 1991. – 370 с.
42. Мастера архитектуры об архитектуре / под ред. А. В. Иконникова. – М. : Искусство, 1972. – 590 с.
43. Мастера советской архитектуры об архитектуре : избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов: в 2-х т. Т.2 / под ред. М. Г. Бархина [и др.]. – М. : Искусство, 1975. – 200 с.
44. Мардер А. П. Эстетика архитектуры: Теоретические проблемы архитектурного творчества / А. П. Мардер. — М. : Стройиздат, 1988. – 210 с.
45. Павсаний. Описание Эллады / Павсаний. – М. – Лен. : Искусство, 1940. – 590 с.
46. Палков Т. Львів : путівник / Т. Палков. – Львів: Ладекс, 2006. – 104 с.
47. Раппапорт А. Г. Форма в архитектуре / А. Г. Раппапорт, Г. Ю. Сомов. – М. : Стройиздат, 1990. – 344 с.
48. Раппапорт А. Г. Пять проблем теории архитектуры XXI века [Электронный ресурс] / А. Г. Раппапорт. – Режим доступа: [www.artpages.org.ua](http://www.artpages.org.ua).
49. Родичкин И. Д. Человек, среда, отдых / И. Д. Родичкин. – К. : Буцвельник, 1977. – 157 с.
50. Ландшафт и архитектура : пер. с англ / Дж. Саймондс . – М. : Стройиздат, 1965. – 194 с.
51. Сендерович С. Я. Морфология загадки / С. Я. Сендерович. – М. : Языки славянской культуры, 2008. – 208 с.
52. Семиотика пространства : сб. н. трудов Международной ассоц. семиотики пространства / под ред. А. А. Барабанова. – Екатеринбург: Архитектон, 1999. – 686 с.
53. Методические указания по разработке проекта города на 60 т. жителей / О. С. Соловьева, Л. С. Мартышова, О. А. Степанова, А. Г. Штейнер. – Х. : ХГАГХ, 2000. – 22 с.
54. Соловьева О. С. Лесопарки-парки-дворцо-парковые ансамбли : уч. пособ. / О. С. Соловьева. – Харьков-Симферополь: ХГАГХ-КИПИКС, 1999. – 189 с.
55. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М.: Прогресс – Культура, 1995. – 624 с.
56. Успенский Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. – М. : Школа. Языки русской культуры. 1995. – 360 с.
57. Фомин И. А. Планировка городских агломераций / И. А. Фомин. – К. : Центр НТИ по градостроительству и архитектуре, 1979. – 142 с.

58. Федулеева О. Ю. Городской пейзаж [Электронный ресурс] / О. Ю. Федулеева. – Режим доступа: <http://www.open-marhi.ru/upload/iblock/708/01.pdf> (дата обращения: 21.10.2012).
59. Черная Е. А. Развитие композиционного мышления студентов-архитекторов в процессе изучения дисциплины «Рисунок» (на примере задания «Архитектурная панорама») : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Е. А. Черная – М., 2006. – 199 с.
60. Шубович С. А. Мифопоэтика архитектурного ансамбля / С. А. Шубович. – Х. : Форт, 2009. – 120 с. : рис.
61. Шубович С. А. «Странные» пространства в структуре города. К семиотике городской структуры / С. А. Шубович // Реставрація, реконструкція, урбоекотія. Щорічник південноукраїнського відділення національного комітету ICOMOS. – Одеса : «Optimum», 2010. – С. 97 – 109
62. Шубович С. А. Мифопоэтический феномен архитектурной среды / С. А. Шубович. – Белгород : БГТУ, 2011. – 164 с.
63. Шубович С. А. Архитектурная композиция в свете мифопоэтики / С. А. Шубович. – Х. : Оригинал, 1999. – 636 с.
64. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.
65. Янковская Ю. С. Семиотика в архитектуре – диалог во взаимодействии. Место семиотических исследований в современной теории архитектуры / Ю. С. Янковская. – Екатеринбург: изд-во уральского ун-та, 2003. – 125 с.

---

*Наукове видання*

**ШУБОВИЧ** Світлана Олександрівна  
**ВІНТАЄВА** Наталія Сергіївна  
**КОПТЄВА** Гелена Леонідівна  
**СОЛОВЙОВА** Ольга Семенівна  
**СИСОЄВА** Валентина Володимирівна

**МІСТО ОЧИМА СТУДЕНТІВ.  
ПРОБЛЕМИ ВІЗУАЛЬНОГО СПРИЙНЯТТЯ І ГРАФІЧНЕ  
ВІДОБРАЖЕННЯ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА**

**МОНОГРАФІЯ**

Відповідальний за випуск *Г. Л. Коптєва*

Редактор *О. В. Михаленко*

Комп'ютерний набір *Г. Л. Коптєва*

Комп'ютерне верстання *І. В. Волосожарова*

Дизайн обкладинки *С. О. Шубович*

Підп. до друку 18.01.2012 р.  
Друк на ризографі

Формат 60×90/8  
Тираж 500 пр.

Ум. друк. арк. 10,0  
Зам. № 9655

Видавець і виготовлювач:  
Харківський національний університет  
міського господарства імені О. М. Бекетова,  
вул. Революції, 12, Харків, 61002  
Електронна адреса: [rektorat@kname.edu.ua](mailto:rektorat@kname.edu.ua)  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:  
ДК №4705 від 28.03.2014р.