

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ УКРАИНЫ
ХАРЬКОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ГОРОДСКОГО ХОЗЯЙСТВА имени А. Н. БЕКЕТОВА

В. В. Сысоева

АРХИТЕКТУРНЫЙ
ЛАНДШАФТ
ГОРОДА

МОНОГРАФИЯ

Харьков
ХНУГХ им. А. Н. Бекетова
2015

УДК 72.01:111.852
ББК 85.11+87.815
С95

Рецензенты:

Николай Мефодиевич Дёмин, доктор архитектуры, профессор, зав. кафедрой городского строительства Киевского национального университета строительства и архитектуры, вице-президент Украинской Академии архитектуры, народный архитектор Украины;

Юлия Вадимовна Ивашко, доктор архитектуры, профессор кафедры основ архитектуры и архитектурного проектирования Киевского национального университета строительства и архитектуры;

Наталья Николаевна Кондель-Перминова, кандидат архитектуры, ст. науч. сотрудник, зав. отделом архитектуры и дизайна Института проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины

*Рекомендовано к печати Ученым Советом ХНУГХ им. А. Н. Бекетова,
протокол № 9 от 3 апреля 2015 г.*

Сысоева В. В.

С95 Архитектурный ландшафт города : монография / В. В. Сысоева; под ред. С. А. Шубович ; Харьков. нац. ун-т гор. хоз-ва им. А. Н. Бекетова. – Харьков : ХНУГХ им. А. Н. Бекетова, 2015. – 159 с.

ISBN 978-966-695-375-2

Монография посвящена исследованию проблемы зрительного осмысления архитектурной композиции города. Исследуется понятие архитектурного ландшафта как специфической визуальной категории, которая позволяет описать композицию архитектурной среды через переживание наблюдателем ее художественно-образных качеств.

В монографии рассматривается архитектурный ландшафт как совокупность видовых кадров городской среды, связанных в художественно-образное целое и обусловленных функциональной основой города. При этом каждый отдельно взятый видовой кадр может рассматриваться и как компонент единого архитектурного ландшафта города, и иметь собственные художественные качества, фиксирующие уникальность конкретного городского фрагмента. Таким образом, отмечается необходимость понимания городских территорий как системы городских видов – архитектурных ландшафтов, способных создать в сознании человека целостный, художественно переживаемый образ города.

Издание адресовано архитекторам, дизайнерам, культурологам, общественным деятелям, студентам высших учебных заведений.

УДК 72.01:111.852
ББК 85.11+87.815

ISBN 978-966-695-375-2

© В. В. Сысоева
© ХНУМГ им. А. Н. Бекетова, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОНЯТИЯ АРХИТЕКТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ	7
1.1. Роль визуального аспекта в композиции.....	7
1.2. Определение ландшафта как вида местности.....	17
1.3. Архитектурные ландшафты в изобразительном искусстве.....	29
Выводы к главе 1	46
ГЛАВА 2. ВИЗУАЛЬНО-СМЫСЛОВАЯ ОСНОВА АРХИТЕКТУРНОГО ЛАНДШАФТА (АРХИТЕКТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ КАК ОТРАЖЕНИЕ КАРТИНЫ МИРА).....	48
2.1. Видение архитектурной среды в античности	48
2.2. Видение архитектурной среды в эпоху Средневековья	58
2.3. Видение архитектурной среды в Новое время	66
2.4. Зрительные качества нелинейной архитектуры	72
Выводы к главе 2	81
ГЛАВА 3. СОДЕРЖАНИЕ КАТЕГОРИИ «АРХИТЕКТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ»	83
3.1. Морфологическое содержание категории «архитектурный ландшафт»	83
3.2. Образное содержание категории «архитектурный ландшафт»	112
3.3. Феноменологическое содержание категории «архитектурный ландшафт»	127
3.4. Интерпретационное содержание категории «архитектурный ландшафт»	134
Выводы к главе 3	141
ВЫВОДЫ	142
ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ.....	149
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ	152

ВВЕДЕНИЕ

В современном информационном обществе архитектура рассматривается как одно из средств массовой информации. Такой подход предполагает актуализацию взгляда на архитектурную среду, как на средство визуальной коммуникации, что, в свою очередь, требует исследований ее основополагающих позиций. В этом плане проблемы визуальной коммуникации архитектурной среды оказываются связанными с ее смысловым наполнением. Актуализируются процессы моделирования, символизации, трансформации, мобильности, адаптации архитектурно-информационного пространства в том или ином контексте.

Человек, непрерывно находящийся в городской среде, воспринимает и осознает ее в соответствии со своим мировоззрением, т. е. с собственной картиной мира. При этом в значительной мере определяющим осознание архитектурной среды города служит ее зримость, возможность увидеть и, благодаря увиденному, понять. Как известно, 80 % информации человек получает посредством зрения. Следовательно, вопросы зрительного комфорта должны становиться все более важными по мере увеличения усложняющихся информационных процессы антропогенности окружающей среды. Одним из понятий, характеризующих зрительные аспекты композиции архитектурной среды, является относительно новое понятие «архитектурный ландшафт».

Исследование этого понятия обусловлено появлением данного термина в архитектурной теории, культурологии и эстетике, при отсутствии его точного определения и категориального наполнения. В архитектурной теории выделяют понятие архитектурного ландшафта, трактуя его двояко. С одной стороны, его понимают как продукт ландшафтного дизайна, с другой – как вид (картина), изображающий архитектуру. Представляется, что второе определение, ориентирующее на процесс восприятия архитектуры через восприятие архитектурных картин (видов), наиболее близко эстетической сути архитектуры. При этом становится важной образно-ассоциативная оценка архитектурного вида как феноменальной системы и как составной части пространственно-временных структур.

Таким образом, актуальность данного исследования обусловлена усложнением визуальной среды современного города, и необходимостью ее гармонизации в новых условиях.

Теоретической базой для исследования стали фундаментальные труды общетеоретического и методологического характера. Исследованию ландшафта как

АРХИТЕКТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ ГОРОДА

вида местности посвящены работы А. П. Ковалёва, В. А. Николаева, Л. Кривенко, Й. Шмитхюзена. Философский аспект ландшафта рассмотрен в трудах Ю. Г. Тютюнника, В. Н. Калущкова. Ландшафт с позиций культуры анализируют В. А. Николаев, Д. С. Лихачев и др. [47, 70, 45, 112, 89, 43, 47, 60].

Природный ландшафт как основа композиции рассмотрен в работах Д. С. Лихачева, Дж. О. Саймондса, Ле Корбюзье, Ю. И. Курбатова, А. П. Вергунова, И. А. Дыды, В. Л. Антонова, В. В. Дидык, Т. М. Максимюк [60, 83, 61, 53, 20, 32, 1, 33].

Понятие «архитектурный ландшафт» в отношении к городскому виду использовано в исследованиях Н. А. Головиной, Е. К. Блиновой [26, 12].

Семиотический аспект зрительных качеств ландшафта изучен Н. И. Бруновым, С. А. Шубович, В. Н. Топоровым, Н. П. Анциферовым и др. [15, 105, 87, 3].

Закономерности восприятия архитектурной композиции рассмотрены в работах А. В. Иконникова, В. Л. Антонова, В. А. Николаева, Н. И. Брунова, Е. Л. Беляевой. Колористические аспекты композиции исследованы В. И. Кравцом [36, 2, 70, 15, 11].

Р. Арнхейм, А. А. Барабанов, В. Л. Антонов, П. Флоренский, С. П. Лавлинский рассматривают зрительное восприятие как процесс активного мыслительного творчества [5, 9, 2, 86, 55].

Д. Е. Аркин, А. Якимович, А. Михайлов, О. Ю. Федулеева, В. М. Полевой исследовали репрезентацию архитектурных ландшафтов в изобразительном искусстве [4, 111, 68, 91, 75].

На основе указанных теоретических трудов была сформирована концепция архитектурного ландшафта как специфической категории, характеризующей визуальную структуру композиции, которую составляют не только визуально-морфологическая картина архитектурной среды, но и переживание наблюдателем ее художественно-образных качеств.

Данное исследование определяет архитектурный ландшафт как вид или систему видов архитектурного объекта, формирующую художественный образ архитектурной среды. Из этого следует, что данное понятие относится к визуальным категориям композиции (категориям, характеризующим визуальные аспекты или структуру композиции).

В настоящее время в теории композиции, не смотря на всю обширность этой научной области, существует слабоструктурированная система категорий. Подробный критический анализ теоретических работ по композиции с точки зрения выделения системы ее категорий дан в работе В. Ю. Медведева «О системе категорий композиции

ВВЕДЕНИЕ

в дизайне» (2010 г.) [67]. На основе анализа работ по теории композиции Ю. С. Сомова, В. Ф. Кринского, И. В. Ламцова и М. А. Туркуса, Е. Н. Лазарева, О. В. Чернышёва, В. Б. Устина, А. Н. Писаревой автор указывает, что чаще всего теория композиции ограничивается выявлением только формальных категорий (т.е. категорий, характеризующих форму): пространственной, объемной, цветовой. Встречающееся выявление конструктивно-тектонической, образно-эстетической, образно-ассоциативной категорий носит несистемный характер. В теории композиции присутствует вариант деления категорий по уровням или порядкам. Категория 1-го порядка – форма: пространственная, объемная, цветовая (пространство, объем – пластика, цвет); 2-го порядка – ритм, метр, тектоника, симметрия и т.д.; В то же время понятия ритма, метра, тектоники, симметрии и др. часто относят также и к средствам гармонизации. Все это говорит о недостаточно разработанной системе категорий в современной теории композиции, что усложняет работу с категориальной базой и ведет к нарушению научного понятийного аппарата. Данное исследование не претендуя на формирование системы категорий архитектурной композиции, разрабатывает один из ее элементов. В работе рассмотрена структура категории «архитектурный ландшафт» в композиции архитектурной среды города и выявлено ее визуально-смысловое содержание.

Объектом исследования является композиция архитектурно-визуальной среды города. **Предметом исследования** является архитектурный ландшафт как визуальная категория композиции архитектурной среды города. В качестве аналитического материала использованы городские виды, ставшие основными в визуальных характеристиках исторических городов.

Методами исследования являются: метод средового подхода, семиотические методы и метод научной интерпретации для анализа композиционно-семантических и композиционно-образных закономерностей построения архитектурного ансамбля.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОНЯТИЯ АРХИТЕКТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ

1.1. Роль визуального аспекта в композиции

Архитектура создает искусственную среду для жизни человека. Она многогранно воздействует на психику человека. При этом наиболее сильное воздействие она оказывает через визуальное восприятие. Деятельность человека всегда связана с различными формами восприятия окружающей среды. Процесс восприятия, чаще всего, многоканальный, в нем одновременно задействовано большое количество рецепторов. Однако восприятие человеком окружающего пространства в большей степени протекает через зрительную систему, поскольку архитектурный объект «безусловно, и неизбежно видим» [86]. Именно этим обусловлены вопросы визуального восприятия в архитектурной теории.

Существуют различные концепции, которые описывают процесс и механизм визуального восприятия. Этот сложный процесс можно рассматривать с двух сторон, уделяя больше внимания физическому либо психологическому аспекту. Для архитектуры, безусловно, важны оба этих направления, поскольку архитектурная деятельность предусматривает создание условий как для физиче-

ского комфорта, так и для удовлетворения психологических потребностей человека. В рамках данного исследования особое внимание уделено концепциям, изучающим психологические параметры зрительного восприятия, как более близким образной сфере искусства.

Наука отмечает, что зрительное восприятие – это совокупность процессов зрительного образа мира на основе сенсорной информации, получаемой с помощью зрительной системы [27, с. 11]. В классической теории объемно-пространственной композиции рассматриваются закономерности построения и механизмы восприятия архитектурной формы. Чаще всего в связи с изучением зрительного восприятия архитектуры предлагается рассмотреть три основных вида композиции – фронтальную, объемную и глубинно-пространственную. Эта классификация базируется на вариациях расположения архитектурной формы в пространстве относительно зрителя и говорит о том, на какой тип восприятия она рассчитана: на статическое положение зрителя, на движение вокруг формы или на движение вглубь пространства.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОНЯТИЯ АРХИТЕКТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ

Несомненно, эта классификация имеет основания для существования, но ее недостаточно для описания сложных механизмов зрительного восприятия реальной архитектурной среды.

На сложность механизмов зрительного восприятия обращают

внимание известные теоретики архитектуры: К. Линч, Р. Арнхейм, А. В. Иконников, В. Л. Антонов, В. А. Николаев, Н. И. Брунов, Е. Л. Беляева, и др. [57, 36, 2, 70, 15, 11].

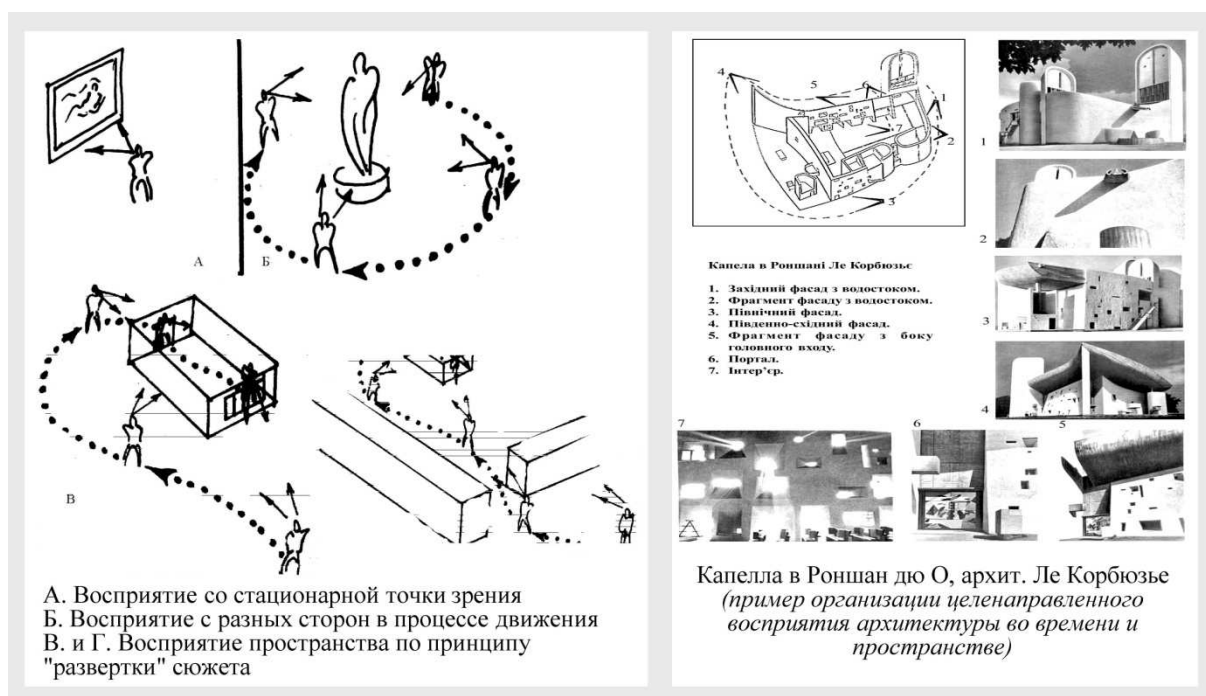


Рисунок 1.1. Принципы восприятия "Теория формы" - "Теория развертки" (по В. Л. Антонову)

Н. И. Брунов при изучении архитектурных картин Афинского Акрополя писал, что «всякое архитектурное произведение рассчитано на то, чтобы быть воспринимаемым глазом» [15, с. 100]. Здание обязательно содержит в себе элемент картинности: архитектурное произведение рассчитано на восприятие его в целом или по частям, с наиболее выгодной точки зрения. Н. И. Брунов

отмечает, что то, что зритель непосредственно воспринимает, соприкасаясь с тем или иным произведением архитектуры, есть архитектурная картина. Зритель воспринимает содержание архитектурно-художественного образа через архитектурную картину, или ряд архитектурных картин и через соотношение архитектурных картин друг с другом. Архитектура невозможна вне

зрительного образа, то есть вне архитектурной картины. Архитектурные картины могут быть как средством так и самоцелью. В первом случае, при помощи архитектурных картин происходит передача основного архитектурного образа и построение трехмерного «некартинного тела». В таком случае зритель связывает в своем сознании не все формы, видимые с одной позиции, а все формы относящиеся к определенному объекту, видимые с различных точек зрения. Архитектурные картины выступают средством для создания пространственного образа, именно благодаря тому, что зритель видит перед собой, создается ощущение окружающего его пространства. «Осязательные функции нашего глаза выступают при этом на первый план» [15, с. 101].

Однако, как утверждает Н. И. Брунов, существуют случаи, в которых архитектурная картина является предметом восприятия и занимает господствующее положение по отношению к некартинному образу. В таких случаях основным содержанием становится чередование различных архитектурных картин, их смена и та или иная последовательность, архитектурные формы складываются перед зрителем в архитектурные картины, соединенные в увлекательный сюжет, то есть архитек-

турная среда развивается в пространстве и времени вместе со зрителем. По мнению автора, такое понимание архитектурной композиции приведет к «созданию такого построения в области зодчества, которое не вырывало бы человека из развертывающейся во времени повседневной жизни, а придавало бы самой жизни человеческого общества и отдельного человека художественную форму» [15, с. 102]. Автор выделяет такой принцип формирования архитектурной среды в самостоятельную область архитектурной композиции, слабо разработанную теоретически и практически.

Американский архитектор и градостроитель К. Линч в известной книге «Образ города» особое внимание сосредоточивает на одном визуальном качестве – очевидной ясности, или читаемости, городского ландшафта. Видимость (в усиленном смысле) городских территорий подразумевает, что его объекты не просто можно видеть, но они навязывают себя чувствам обостренно и интенсивно. Читаемость (видимость, вообразимость) имеет ключевое значение в восприятии города. По мнению автора, вообразимость – «такое качество материального объекта, которое может вызвать сильный образ в сознании произвольно избранного

наблюдателя». Созданию города, который бы приносил удовольствие, способствует «формирование живо опознаваемых, хорошо упорядоченных и явно полезных образов окружения» [57, с. 21].

Е. Л. Беляева при описании принципов визуального восприятия архитектуры отмечает, что восприятие архитектурно-пространственной среды города сильно отличается от восприятия отдельного здания, комплекса и градостроительного ансамбля. Впечатления от окружающей среды складывается у человека в результате восприятия зрительных впечатлений, которые разворачиваются в пространстве и времени в процессе движения (рис. 1.1). Для характеристики элемента такого потока Е. Л. Беляева использует понятие «видовой кадр», а для самого потока – понятие «последовательность видовых кадров». Особый случай наиболее удачной зоны восприятия архитектурной среды – так называемые фиксированные точки зрения [11].

Основываясь на вышеизложенной концепции, В. Л. Антонов вводит понятие визуальных бассейнов – широких пространств, которые формируют панорамы, и визуальных каналов – узких пространственных промежутков, например улиц или долин.

В. А. Николаев описывает пейзаж как вид местности (то, как ее видит человек). Согласно его концепции понятие «пейзаж» можно рассматривать синонимично понятию «вид», «видовой кадр». В. А. Николаев исследует пейзажную композицию как систему, состоящую из отдельных морфологических единиц, которые сочетаются в соответствии с определенными закономерностями, в результате чего образуется гармоничное целое (рис. 1.3). Пейзаж (как вид) «морфологически оструктурен» [70, с. 69]. Элементами этой структуры принято считать конкретные предметы, которые в свою очередь соединяются в структурные блоки, именуемые, как правило, пейзажными сюжетами. В реальной среде чаще всего с определенной видовой точки наблюдается не один, а ряд закономерно сменяющих друг друга пейзажей. Они соединяются либо в панорамной развертке, либо в глубинной перспективе. Тогда речь идет о комплексе пейзажей.

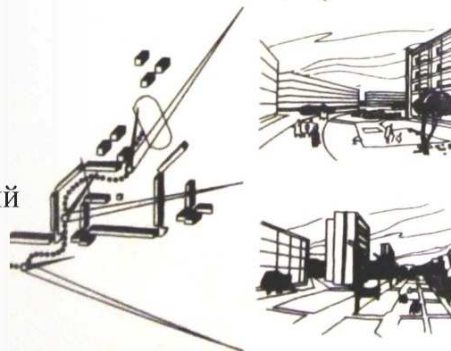
В. А. Николаев предлагает следующую иерархию композиционных составляющих пейзажных картин:

- элементы пейзажа;
- пейзажные сюжеты;
- собственно пейзаж;
- комплексы пейзажей.

Характеристика объективных зрительно воспринимаемых качеств городской среды (по Е. Л. Беляевой)

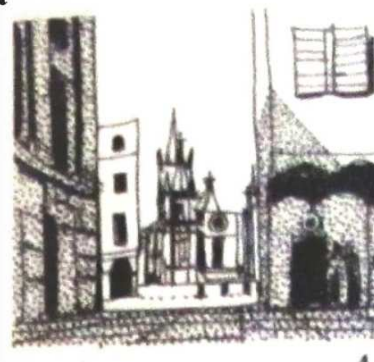
Параметры зрительного восприятия городской среды

- дальность и высота зон восприятия
- расположение путей передвижения
- наиболее выгодные точки зрения
- конфигурация трассы движения и расстояние между формирующей ее застройкой и зависящий от них характер последовательности видовых кадров
- насыщенность содержания основных видовых кадров, степень их детализации



Параметры видового кадра как первичного композиционного элемента

- соотношение в видовом кадре ближних, средних и дальних планов архитектурной застройки
- визуальная связь отдельных частей города, наличие ориентиров в зримой картине окружающей среды
- архитектурное решение "пятого фасада" — плоскости земли.
- верхний и нижний ярусы архитектурного пространства в видовом кадре



Зрительно воспринимаемые качества последовательности видовых кадров

- степень ограничения, контроля над маршрутом зрительного восприятия, которая зависит от типа архитектурно-пространственной среды
- характер смены видовых кадров (постепенный, внезапный)
- частота смены видовых кадров (интенсивность восприятия)
- пространственно-временное композиционное построение (последовательность видовых кадров).



Рисунок 1.2. Характеристика объективных зрительно воспринимаемых качеств городской среды (по Е. Л. Беляевой)

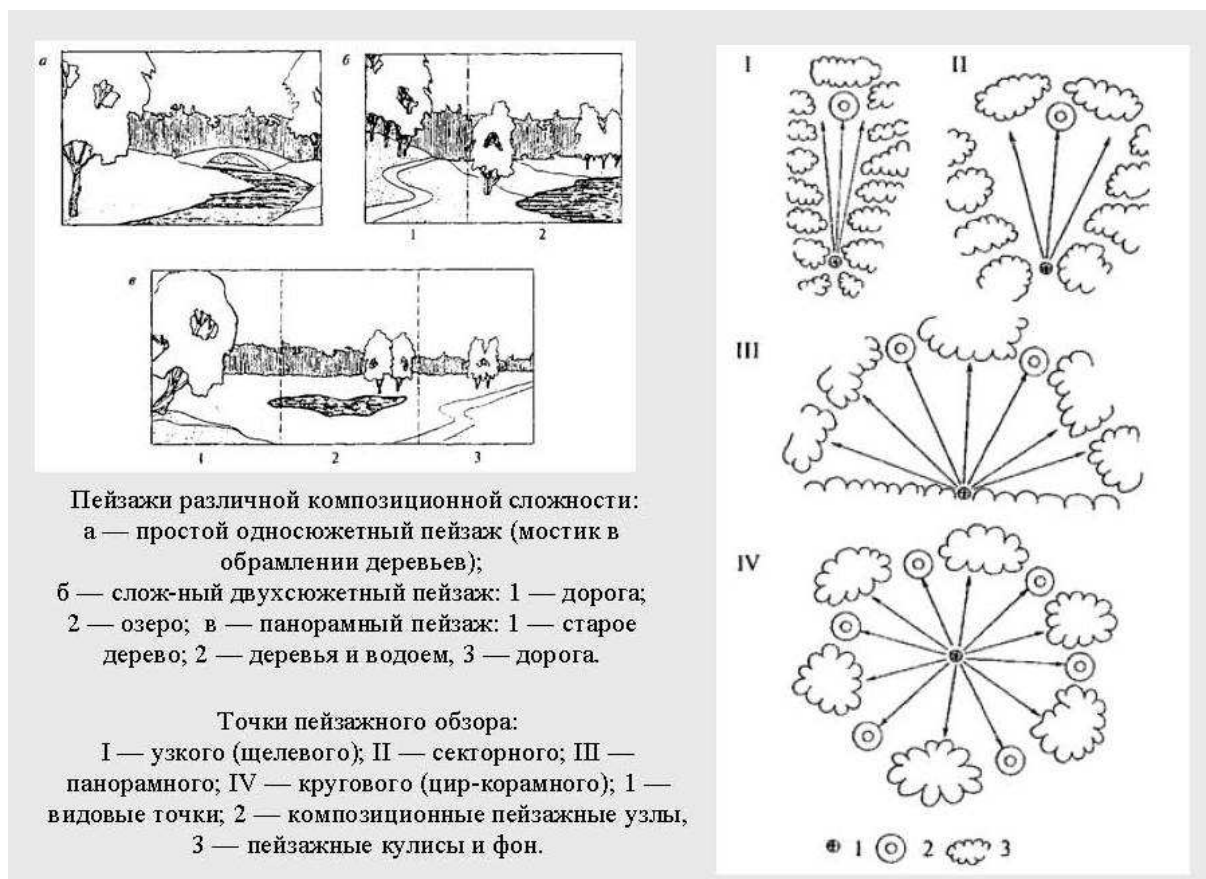


Рисунок 1.3. Классификации пейзажей (видов) по В. А. Николаеву

Автор также предлагает классификацию с разделением ландшафтов на моно- и полидоминантные пейзажи, или различение их по сложности композиционного устройства, например, односюжетные, двухсюжетные, трехсюжетные, многосюжетные, то есть панорамные пейзажи.

Кроме этого автор рассматривает такие композиционные аспекты построения пейзажного вида, как глубину видовой перспективы, в соответствии с которой различают три вида пейзажной композиции: фронтальную, объемную и

глубинно-пространственную; главные (доминирующие) и второстепенные элементы; композиционные оси и узлы; визуальный фокус и обрамляющие кулисы.

Автор подчеркивает значение местоположения точки пейзажного обзора, с которой ведется наблюдение, поскольку существует неразрывная связь между визуальной точкой и открывающимся из нее пейзажем.

В своей работе В. А. Николаев предлагает несколько вариантов типологии видовых точек:

1. По широте угла пейзажного обзора:

- точки узкого (щелевого) обзора с углом менее 30°, пейзажная перспектива, открывающаяся с таких точек, именуется в ландшафтной архитектуре термином «виста»;
- точки секторного обзора – 30–115°;
- точки панорамные – 120–240°;
- точки кругового обзора – циркулярные – более 240°;

2. По глубине пейзажной перспективы видовые точки принято делить на три группы:

- точки ближайшей перспективы, виды с которых укладываются в пределах десятков метров;
- точки средней перспективы, позволяющие видеть на сотни метров;
- точки далекой перспективы, охватывающей несколько километров.

В. В. Дидык и Т. М. Максимюк так же подчеркивают видовые характеристики ландшафтных композиций. Синонимично с термином ландшафт, употребляются украинские слова «виднокрай», «краэвид», которые говорят о первостепенности визуального восприятия ландшафта. Авторы пишут о ландшафте как образной целостности, слагаемой из отдельных видов, которые наблюдатель поочередно идентифицирует с ним. Один и тот же ландшафт

воспринимается разным, иным при взгляде на него с разных точек (например, с высоты холма или с уровня земли) [33, с.13].

Современная теория архитектуры оперирует различными подходами при анализе восприятия организованного пространства. Преобладающая часть основана на искусствоведческом анализе, другая рассматривает историчность, функциональность, семантику и другие аспекты одних и тех же архитектурных объектов. А. В. Иконников описывает модели пространственной реальности, с которыми приходится иметь дело архитектору. По его мнению, перцептивное или экзистенциальное пространство, которое воспринимает человек, представлено хронотопом – пространственно-временной моделью действительности. Таким образом, для исследования восприятия реальной действительности важно не только само воспринимаемое пространство, но и время, а также точка зрения, с которой воспринимается объект наблюдения. А. В. Иконников пишет, что «зрительное восприятие отнюдь не сводится к оптике прямого зеркального отражения» [36, с. 65]. Он рассматривает зрительное восприятие как процесс двухступенчатый. «Первая ступень его – образование оптического изображения

пространства на сетчатке глаза, вторая – преобразование двухмерного изображения на сетчатке глаза («ретиального образа») в пространственный психический образ» [36, с. 66]. Следовательно, в процесс восприятия включается активная деятельность созерцающего мир человека. Одним из дополнительных факторов, влияющих на формирование пространственной модели, является опыт активной деятельности всей предшествующей жизни. На основе этого опыта сознание дополняет и перерабатывает информацию ретиального образа, «...создавая свою модель внешнего мира, приобретающую трехмерность» [36, с. 65–66].

Похожие положения можно найти и в исследованиях американского эстетика и психолога искусства Рудольфа Арнхейма, который изучая архитектурную композицию, уделял особое внимание психологии визуального восприятия. В трактовке Арнхейма зрительное восприятие – это активный, динамический процесс, который не может быть измерен в статических и количественных единицах. По его мнению, «статические измерения применимы только к отдельным «стимулам» восприятия, которые информируют организм о материальном мире». По Арнхейму визуальная модель

динамична, любой воспринимаемый объект – нарушение покоя, мобилизация пространства, «зрение есть восприятие действия» [5, с. 28].

Основным положением теории Арнхейма является то, что восприятие в основе своей представляет познавательный процесс, определяемый формами и типом зрительного восприятия. Р. Арнхейм приравнивает процесс восприятия к процессу мышления, а рассуждение, по его мнению, одновременно предполагает интуицию. Что говорит о том, что любое наблюдение является, в том числе, и актом творчества. Эстетическое восприятие не пассивный, созерцательный акт, а творческий, активный процесс. Оно не ограничивается только репродуцированием объекта, но имеет и продуктивные функции, заключающиеся в создании визуальных моделей. По мнению Арнхейма, каждый акт визуального восприятия, представляет собой активное изучение объекта, его визуальную оценку, отбор существенных черт, сопоставление их со следами памяти, их анализ и организацию в целостный визуальный образ. Этот активный и творческий характер визуального восприятия имеет, по мнению Арнхейма, определенное сходство с процессом интеллектуального познания. Если интеллектуальное знание имеет дело с

логическими категориями, то художественное восприятие, не будучи интеллектуальным процессом, тем не менее, опирается на определенные структурные принципы, которые Арнхейм называет «визуальными понятиями». Он выделяет два типа таких понятий – «перцептивные», с помощью которых происходит восприятие, и «изобразительные», посредством которых художник воплощает свою мысль в материал искусства. Таким образом, восприятие заключается в образовании «перцептивных понятий», точно так же, как и художественное творчество представляет собою «образование адекватных изобразительных понятий» [5].

А. А. Барабанов, исследовавший процессы формирования зрительного образа, указывает, что зрительное восприятие человеком форм и пространства базируется на трех основных уровнях: знаковом (коллективное бессознательное), образном (индивидуальное бессознательное) и символическом (коллективное сознательное) [9]. По А. А. Барабанову, архитектурный объект, рассчитанный на зрительное восприятие, в своих изображениях, которые видит человек, содержит определенный код. Вопрос о визуальном коде архитектуры поднимается неоднократно. Чаще всего в

этом вопросе акцент уделяется самим архитектурным формам, их визуальному образу и семантическому значению. В то же время значимым для формирования визуальной картины является не только сами объекты, но и их взаиморасположение, композиция, а также различные факторы, которые формируют видовой кадр, направляют взгляд, частично закрывают изображение, «кадрируют» его. Композиция окружающего пространства формирует программу восприятия архитектурного объекта, моделирует характерные позиции зрителя и маршрут его движения.

В. Л. Антонов назвал такую закономерность архитектурным монтажом, разработав концепцию монтажной доминанты. Согласно с разработанной им теорией архитектурный монтаж можно представить как ряд, состоящий из трех частей. Этот ряд включает: 1 – дальние восприятия, 2 – восприятие вблизи, 3 – раскрытия от доминанты на внешние просторы, откуда она открывалась раньше. При последовательном восприятии этого зрительного ряда происходит, то, что в кинематографе определяется как «монтаж» – зрительное и смысловое объединение разноаспектных фрагментов произведения. В архитектуре монтаж

происходит в процессе реального движения, в реальном ландшафте и, в первую очередь, в соответствии с функциональными требованиями.

В. Л. Антонов при исследовании архитектурной композиции в рамках системы «среда – человек» описывает процесс визуального восприятия архитектурной среды как формирование в сознании человека целостной картины, которая не является ни оптическим впечатлением какого-либо видового кадра, ни их суммой. «Это сложное преломление и трансформация реального окружения в свете социального опыта, в соответствии с целевой установкой» [2, с. 366].

Исследователи отмечают, что логика зрительного восприятия в жизненной ситуации не может быть полноценно выражена теми изображениями, которые приняты в профессиональной деятельности архитектора. Во многих исследованиях говорится о том, что трехмерная пространственная форма во всей полноте раскрывается человеку только в последовательности зрительных ощущений при наблюдении с различных точек зрения. А. В. Иконников отмечает, что наиболее радикальный метод воспроизведения «перцептивного пространства» должен включать имитацию четвертого измерения хронотопа. Таким методом является

кинопроекция, развертывающая пространственную модель во временной последовательности, связывающей изображения, фрагментарность которых обусловлена углом эффективного зрения. Другим способом может быть создание последовательного ряда дискретных фрагментарных изображений, которые могут совмещаться уже в сознании наблюдателя. [36, с.69]

По словам П.Флоренского, архитектура предполагает «движение всем телом» и в ходе этого движения сложный объект постепенно и последовательно, ракурс за ракурсом, вид за видом, отпечатывается на роговице глаза, выстраиваясь в сознании в последовательность, которая и составляет впечатление человека об архитектурном объекте [86]. Работа «думающего глаза» и «визуальной мысли» определяет продуктивно-активную взаимосвязь видящего и видимого, кругозора и окружения. Зрение, осуществляя свой потенциал в хронотопических горизонтах актуализации сознания и деятельности субъекта, становится в данном случае не столько механизмом сенсорного сканирования примет «внешнего мира», сколько специфическим способом визуально-мыслительного упорядочивания структуры реальности.

Таким образом, можно отметить важность визуального восприятия в

теории архитектурной композиции. Видовой кадр как единица воспринимаемой информации об окружающей среде имеет свою структуру и характеристики. В нем невозможно отделить воспринимаемое пространство от времени, на протяжении которого оно воспринимается. Пространство воспри-

нимается как совокупность последовательных кадров, которые соединяются в пространственную модель. Эта модель является результатом активной деятельности человека, сложной трансформацией реальной среды на основе чувственного опыта.

1.2. Определение ландшафта как вида местности

В теории архитектуры понятие «ландшафт» служит основным понятием, которое описывает природный аспект в архитектурной среде.

Ландшафт (нем. *Landschaft*, вид местности, от *Land* – земля и *schaft* – суффикс, выражающий взаимосвязь, взаимозависимость) – понятие, употребляющееся в разных, но связанных между собою значениях в географии, ландшафтной экологии, живописи, архитектуре и т.д. В широком смысле под термином «ландшафт» подразумевается визуальный характер местности, её геопропространственная структура.

Существуют различные толкования понятия ландшафт (рис. 1.4). Один из подходов приравнивает ландшафт к окружающей среде (климатическим и географическим условиям), которая существует независимо от проживающих в ней людей, и не подвергалась существенным и заметным изменениям человека. Другой подход исходит из

культурологической природы ландшафта. Ландшафт – это система способов репрезентации, структурирования и символизирования окружающей среды.

В справочной литературе можно встретить следующие варианты значения слова ландшафт:

Словарь иностранных слов определяет *ландшафт* как:

- 1) общий вид местности;
- 2) картину, изображающую природу, то же, что пейзаж;
- 3) географический - природный географический комплекс, в котором все основные компоненты: рельеф, климат, воды, почвы, растительность и животный мир - находятся в сложном взаимодействии и взаимообусловленности, образуя единую неразрывную систему.

Новый толковословообразовательный словарь русского языка Т. Ф. Ефремова дает подобные определения термину **ландшафт**:

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОНЯТИЯ АРХИТЕКТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ

1. общий вид местности, ее строение;
2. устар. картина, рисунок, изображающий природу;
3. природный географический комплекс, для которого характерно сочетание определенных признаков: рельефа, климата, почв, растительного мира и т.п.

Толковый словарь под ред. С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой дает своё определение:

Ландшафт 1. Рельеф земной поверхности, общий вид и характер местности. 2. То же, что пейзаж (в 1 и 2 знач.), ландшафтная живопись

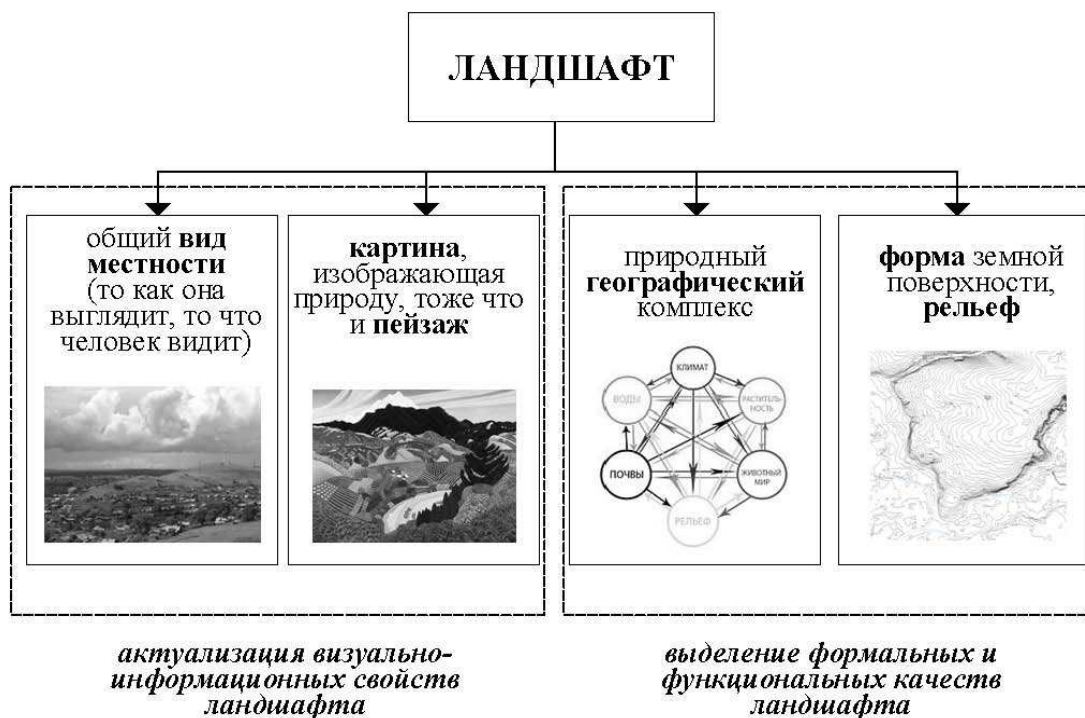


Рисунок 1.4. Варианты определения термина ландшафт

В толковом словаре русского языка под ред. Д. Н. Ушакова указывается:

Ландшафт (нем. Landschaft) (книжн.). 1. То же, что пейзаж. Живописный ландшафт. 2. Форма земной поверхности (геогр. горный ландшафт, долинный ландшафт, ступенчатый ландшафт.)

Современный толковый словарь дает определение ландшафта как изображение какой-либо местности; то же, что пейзаж.

Интересно провести сравнение терминов, которые в различных языках являются синонимом ландшафта. В английском языке слово «landscape», которое является заимствованным из голландского, используется для

обозначения как самой местности, так и ее изображения. То, что на русский переводят как «пейзаж», в английском называется «Landscape art» (дословно – ландшафтное искусство) или «landscape painting» (ландшафтная живопись), в немецком «Landschaftsmalerei» тоже (ландшафтная живопись), во французском «Paysage dans l'art». Можно предположить, что в русский язык пришла французская традиция, а английская (или даже в целом латинская) версия стала обозначать другое понятие, указывающее только на физическую поверхность, без изобразительных качеств, хотя, в общем, это одно понятие, совмещающее термины пейзаж и ландшафт.

Современное понятие «**cityscape**», то есть «городской пейзаж», является урбанизированным эквивалентом ландшафта в английской версии.

Еще один современный термин, который используют в связи с городскими видами, – **скайлайн** (англ. Skyline) – линия города; урбанистическая панорама или вид на город со стороны. Ярким примером скайлайна являются панорамные изображения со стороны водоёма, когда ближайшие дома видны наиболее отчётливо.

Сопоставление терминов «ландшафт» и «landscape» в украинском и английском языках описано в статье

Г. Л. Кривенко «Семантика ландшафту: зіставний аспект». Автор отмечает что, «власне українським відповідником слів ландшафт та пейзаж на позначення як місцевості, що відкривається перед очима, так і художнього зображення природи на картині виступає краєвид, тобто «частина місцевості, яку видно» [45]. Г. Л. Кривенко выделяет три основных определения слова «краєвид»:

– это часть окружающей среды, которую можно охватить единым взглядом;

– фрагмент природы, который человек воспринимает визуально;

– объект в пространстве, который можно наблюдать с определенной точки зрения, отдаленной от этого объекта.

В настоящее время относительно определения понятия ландшафт в современных научных кругах ведется оживленная дискуссия. Эта дискуссия исходит из сложности и многогранности термина и обширности сфер его применения.

В справочной литературе указывается, что впервые слово ландшафт прозвучало в IX в. в трудах монахов Фульдского монастыря. При переводе с латыни «Евангелической гармонии» богослова Татиана латинское слово *regio* (район, страна) ими было заменено на *lantscaf* (что, в общем,

означало – земля обетованная, единая священная земля).

В дальнейшем это понятие постепенно трансформировалось в понятие, далекое от первоначального смысла. Одно время ландшафт подразумевал исключительно характеристику административно-территориального деления. В дальнейшем его развитие было связано с появлением **ландшафтной** (пейзажной) живописи. На картинах изображались типичные виды земель. К началу XIX в. ландшафт можно было охарактеризовать как окружающую наблюдателя территорию, которую можно охватить одним взглядом.

Немецкий географ Йозеф Шмитхюзен в своих исследованиях выделяет следующие наиболее актуальные значения термина ландшафт:

1. Графическое изображение определённой местности в искусстве.

2. Сенсорные ощущения земной среды как отождествление с ощущениями, которые возникают от контакта с земной средой.

3. Внешний вид местности. В это понятие вкладываются изменения внешнего вида ландшафта, которое включается в научное понимание ландшафта.

4. Характер природы местности. В данном случае слово используется в

значении природной составляющей какой-либо местности, исключая вмешательство человека. Это понятие включает в себя составляющие природной страны (геология, рельеф, климат, воды и биота).

5. Культурная «чеканка» местности. Это определение противоположно предыдущей точке зрения. Оно подразумевает, что ландшафт не существует без человеческой деятельности, является «социально единым целым».

6. Общий характер земной поверхности. Это понятие соответствует современному научному ландшафтоведению.

7. Ограниченное [кругозором наблюдателя – прим. пер.] земное пространство.

8. Политико-правовая корпорация или организация.

9. Ареал или территория распространения объектов определённой категории. [112].

Среди вышеперечисленных вариантов трактовки термина «ландшафт» наибольший интерес для архитектурной теории представляет понимание ландшафта как вида местности, который передает определенные материальные и образные характеристики окружающей среды.

Основу такого понимания термина ландшафт можно найти и у географов. Так, географ А. П. Ковалёв в своей книге «Ландшафт сам по себе и для человека» описывает земную поверхность как некий феномен, многогранный, сложный для познания и понимания только на рациональном уровне. Он обращает внимание на то, что понятие ландшафт не может быть сугубо географическим, оно гораздо шире и объемнее: «считая ландшафт термином географическим, почему-то забывают о его этимологических корнях, о том, что этот термин, как и термин «рельеф», был внесен в географию из изобразительного искусства, где он со времен Ренессанса был связан исключительно с видом местности, а в ней со структурой некоего слоя неопределенной мощности».

А. П. Ковалев выделяет в современном определении ландшафта «рисунок видимой дневной поверхности». Он трактует видимый ландшафт как сложную совокупность понятий – от «пейзажа» до пространственного феномена, отражающего «соположение вещей, выявляемое взглядом». Автор говорит о ландшафте «как о произведении искусства, созданном самой Природой, которая в таком случае рассматривается как творческий субъект. А значит, речь идет о композициях... Композиция есть эстетика, и всё, что не является

составным целым, не является произведением искусства. Следовательно, эстетичность, красота есть качество, собранное природой и локализованное в ограниченной части пространства» [47, с. 24–25]. Автор относит к географическому понятию «ландшафт» определение его «физиономичности» и образных качеств, соединяющих чувственные впечатления и осознание значения воспринимаемого объекта [47, с. 31].

В. А. Николаев выделяет пейзаж как ключевое понятие в эстетике ландшафта. В своей книге «Ландшафтоведение. Эстетика и дизайн» автор предлагает выделить феномен пейзажа, как визуальную наблюдаемую составляющую ландшафта. Пейзаж – французское слово, которое означает некую местность, точнее ее вид. Во французском языке слово «пейзаж» и «ландшафт» используются как синонимы, в то время как в отечественной географии автор указывает на использования слова пейзаж как термина обозначающего местность, созерцаемую наблюдателем. В. А. Николаев выделяет «феномен пейзажа» как явление, которое постигается с помощью чувств, и через которое открываются многие внутренние свойства ландшафта. Кроме того, автор приводит древнерусский термин

«окоем», вид местности охватываемый единым взглядом. Это понятие хорошо выражает сущность термина ландшафт (пейзаж в трактовке В. А. Николаева) как вида. Автор утверждает, что игнорируя пейзаж невозможно постичь всю глубинную суть ландшафта [70].

Современная культура вводит новые понятия ландшафта, среди которых доминирует понятие «культурный ландшафт».

В культурно-ландшафтных исследованиях важное место занимают вопросы репрезентации и интерпретации. Изучение культурного ландшафта связано с так называемой постнеклассической парадигмой в философии науки. «Считается, что естественные и гуманитарные науки либо находятся на пороге перехода в эту фазу, либо уже осуществляют методологическую переориентацию и начинают развиваться в принципиально новых концептуальных координатах» [89]. Одной из основных черт этой концепции является применение методов философской феноменологии. К таким наукам относится современное ландшафтоведение.

Философ Ю. Г. Тютюнник в своей ландшафтной концепции уделяет внимание аспекту экзистенциальности и феноменологии в определении ландшафта. Автор указывает, что «в одном из

первых определений ландшафта, принадлежащему Г. Гомейеру, говорится, что таковым является территория, обозреваемая с какой-нибудь высокой точки на местности» [89]. Таким образом, подчеркивая именно аспект восприятия, автор указывает на факт наблюдаемости и обозреваемости ландшафта. Автор также приводит примеры, которые свидетельствуют о том, что определение ландшафта не сводится к своим материальным составляющим, а представляет собой «самостоятельное естественно-историческое тело». [89].

«Процесс сущностного узрения качественной предметности (эйдоса) «ландшафт» и конституирования на его основе понятия (логоса) «ландшафт» отталкивается от чувственного созерцания единичного (индивидуального) фактически данного в тот или иной момент в том или ином пункте наблюдения (актуального) земного окружения наблюдателя» [89]. Ландшафт воспринимается в конкретных материальных формах, но затем трансформируется на основе феноменологических процедур и отрывается от материальной конкретики и представляется в независимых, универсальных образах описывающих территориальную целостность. Автор разработал концепцию бисоциального и техногенного компонентов ландшафтов,

в которой отмечает факт физической интеграции в ландшафт человека и продуктов его деятельности.

Интерес представляет ландшафтная концепция в культурной географии, разработанная доктором географических наук В. Н. Калуцковым. Ландшафт рассматривается им в различных смысловых аспектах, в том числе и языковом. Обращается внимание на то, что в русском языке это понятие обозначается заимствованным термином, и потому не обременено культурными смыслами. Отмечается также тесная связь с искусством, пейзажным концептом ландшафта, на который опираются образно-символические исследования. В. Н. Калуцков пишет, что «широкие возможности репрезентации и интерпретации культурного ландшафта связаны с его художественным и визуальным концептами. При этом методологически важно различать объект и репрезентацию объекта». В основу данной концепции положено представление о ландшафте и его репрезентациях как о тексте [43].

В культурной географии и философии концепт ландшафта включает в себя сложные смысловые аспекты, связанные с экзистенциальным, феноменологическим, знаковым восприятием ландшафта. В то же время в архитектуре до сих пор понятие ландшафта в большей

степени рассматривается как сугубо физический аспект композиции. В отличие от географии и ландшафтоведения теория архитектуры рассматривает ландшафт, прежде всего, как ареал, местность, земную поверхность как природную первооснову для антропогенной деятельности (рис. 1.4). При этом произведения архитектуры в большинстве случаев выходят далеко за это упрощение. Так, Д. С. Лихачев в работе «Поэзия садов» пишет: «Ландшафтные формы, особенно формы рельефа, на протяжении веков интересовали архитекторов как объект преобразования и предмет, оказывающий влияние на архитектурные решения. Согласование архитектурного силуэта с силуэтом рельефа проявляется в любой архитектурной композиции» [60].

Природа является одним из главных факторов в формировании целостности композиции. Многие практики и теории архитектуры, такие как Ле Корбюзье, Дж. О. Саймондс, К. Линч, А. П. Вергунов, В. Л. Антонов, Ю. И. Курбатов и др. изучали эту проблему в своих работах.

Ле Корбюзье писал: «Местность – это исходное основание любой архитектурной композиции». В своих работах он рассматривал феномен природного пространства, его формирования и характеристик.

Много внимания посвятил изучению влияния природного ландшафта на архитектурное проектирование Д. Саймондс. В своей книге «Ландшафт и архитектура» он делает акцент на образно-эстетической характеристике ландшафта. Разнообразная пластика рельефа имеет различные эстетические характеристики, по-разному влияет на эмоциональное состояние человека. Однообразная, ровная местность с невыраженным рельефом несет спокойствие или даже скуку. Тогда как ярко выраженный рельеф с контрастным сочетанием холмов и низин способствует формированию различных эмоциональных состояний человека. Особенно ярко это проявляется в так называемых уникальных местах ландшафта, там, где происходит стыковка различных пространств. Такими пространствами являются места перелома рельефа, вершины и подножия холмов. В этих местах наиболее ярко эмоциональное ощущение ландшафта.

Д. Саймондс отмечает символическое воздействие на человека ландшафтных форм: горизонт – линия, привлекающая внимание, а горизонтальная линия низины, символизирует «земное, спокойное, мирское, удовлетворенное» [83, с. 78]; извилистая форма холма ассоциируется с чем-то «случайным, интересным» [83, с. 79];

вертикаль – это «благородное, драматичное, вдохновляющее»; а высота символизирует «достижение, потенциальную возможность, расширение, возбуждение, воодушевление, нечто величественное, а также освобождение» [83, с. 78– 79]; глубина «символизирует отступление, сосредоточение, ограничение, укрытие, а также силу давления» [83, с. 77].

Ю. И. Курбатов в природном ландшафте выделяет понятие пейзажа. Пейзажи как конкретные фрагменты ландшафта детализируют композицию. Каждый пейзаж является «знаком», закономерное чередование которых формирует «текст», раскрывающий характер ландшафтного участка [53].

По А. П. Вергунову, ландшафт – это «первооснова градостроительной композиции» [20, с. 127]. «По-настоящему красивый и удобный для жизни город возможен только в единстве с природой» – считает А. П. Вергунов [20, с. 3]. Он пишет: главное – это «усмотреть уже в самом ландшафте те возможности, которые в ней таятся, но еще не раскрыты».

И. А. Дыда, рассматривая роль и место природы в архитектуре городов Украины, отмечает, что природа и ландшафт всегда существенно влияли на архитектурное решение. Наиболее последовательным выражением такого

понимания архитектурных задач является, по мнению автора, «синкретическая композиция», где главным элементом выступает природный ландшафт, в котором объекты, созданные человеком, формируют единое целое. В таких композициях невозможно отделить природные составляющие элементы от тех элементов, которые «внес» человек, потому что они неотделимы одни от других в своем принципе [32]. Архитектура неразрывно связана с природным ландшафтом, – это «вторая природа», которая «охватывает всю совокупность внешнего окружения». Ландшафт определяет архитектурное решение, и «усиленный» им, несет определенные образы и говорит с человеком, создавая тем самым окружающую нас целостную среду.

Понятие «архитектурный ландшафт», как производное от «ландшафта», содержит иную семантику, включающую не природный, а культурный фактор, но сохраняющую визуальную и образную составляющие. В таком виде понятие применяет Н. А. Головина в работе «Символика архитектурного ландшафта Московского Кремля и острова Сите (Париж) в восприятии представителей российских и французских субкультур XIX – начала XX вв.». Понятие «архитектурный ландшафт» автор отделяет от

«ландшафта» соотношением первого с символической картиной мира. Автор рассматривает архитектурный ландшафт города как производную социального и культурного аспектов деятельности человека, «которые взаимосвязаны между собой, создаются человеком и отвечают его потребностям» [26]. Автор приводит мнения Д. С. Лихачева, Д. Б. Бархина и И. А. Страутманиса о том, что старые архитектурные ландшафты помогают человеку гармонизировать его отношения с окружающим миром и с самим собой. Архитектурный ландшафт, по мнению автора, «отражает в своих архитектурных формах представления об идеалах, социокультурных ценностях различных исторических периодов, картинах мира целого общества» [26]. Понятие «архитектурный ландшафт» использует Е. К. Блинова при анализе стадий развития Санкт-Петербурга и роли ордера, как способа объединения разновременных структур. Автор употребляет термин «архитектурный ландшафт» в значении целостной архитектурно оформленной пространственной среды, которая оказывает уникальное влияние на человека [12].

Феноменологический аспект архитектурного ландшафта рассмотрен в исследованиях Н. И. Брунова. В исследовании композиции Покровского

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОНЯТИЯ АРХИТЕКТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ

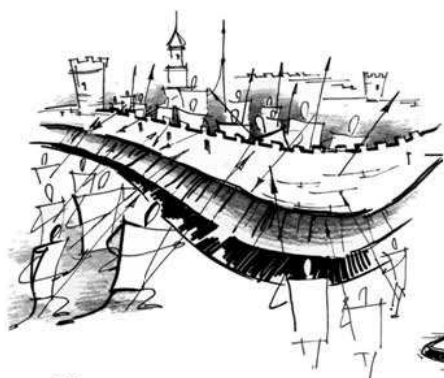
собора в Москве Н. И. Брунов рассматривает природно-ландшафтную семантику архитектуры древнерусского города и включенность в композицию широких видов местности. Говоря об

архитектуре Покровского собора автор пишет: «его улицы и площади... под ногами», а впереди до горизонта – загородные ландшафты [16, с.172].



Рисунок 1.5. Ландшафт в архитектурной практике и теории

Примеры графической интерпретации ландшафта



Образная интерпретация
агональных отношений
центр - периферия,
городская среда – внешний мир

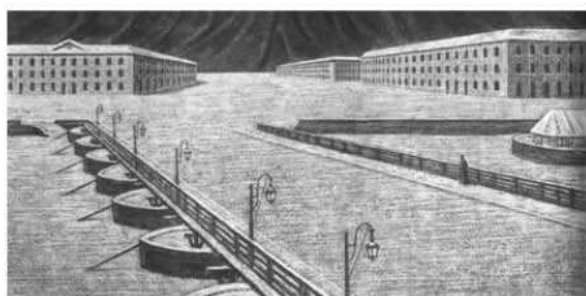


Архетип мирового древа



Образы мужского и женского
начала в ландшафте

Феноменологический аспект восприятия ландшафта



1. Иллюстрации Саввы Бродского к произведению Н. В. Гоголя «Шинель» «В холодных пространствах Петербурга»
2. М. Шемякин Раскольников с мещанином. Иллюстрация к роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». 1967. Офорт
3. Эскиз к балету по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». 1985.
4. Илл. к произведению А. С. Пушкина «Евгений Онегин»
5. Илл. Бенуа к поэме «Медный всадник» А. С. Пушкина

Рисунок 1.6. Феноменологический и интерпретационный аспект восприятия ландшафта

По Н. И. Брунову, древнерусский город являл собой смысловой переход от природного к архитектурному ландшафту, что наглядно демонстрируют древнерусские тексты. Живописнейшая часть дворца и жилища – крыши в средневековых текстах уподобляются растениям, которые свиваются и срастаются. О крышах говорится в тех же выражениях, что и о деревьях леса. Город-лес органично переходит в город-дерево – литературную интерпретацию чудесного дерева с золотыми ветвями и огнями свечей – некое подобие многоярусного церковного паникадила. Его пышные формы ассоциируются с золотым деревом и свечами, пламя которых по форме напоминает маковки церквей. В древнерусской «Повести града Иерусалима» представлена древоподобная церковь «О семидесяти верхах, сиречь святая святых» [16, с. 149].

Много трудов посвящено феноменологическому восприятию архитектурных ансамблей Санкт-Петербурга. Описание Петербургских архитектурных ландшафтов, занимает важное место в литературе. Через призму индивидуального восприятия города авторы описывают эмоциональные переживания персонажей. Город через его виды и восприятие этих видов человеком предстает как живой орга-

низм, который живет и чувствует, и каждый автор (А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский и т.д.) ощущает его своему. Это говорит о сложном эстетическом воздействии городских видов на эмоциональное состояние человека (рис. 1.6).

Одной из наиболее фундаментальных является работа В. Н. Топорова «Петербург и «Петербургский текст русской литературы». Автор пишет о Петербурге: «он говорит нам своими улицами, площадями, водами, островами, садами, зданиями, памятниками, людьми, историей, идеями и может быть понят как своего рода гетерогенный текст, которому приписывается некий общий смысл и на основании которого может быть реконструирована определенная система знаков, реализуемая в тексте». [87, с. 22]. В. Н. Топоров сопоставляет виды города, описываемые А. С. Пушкиным, Ф. М. Достоевским, А. Белым как феномены с различным экзистенциальным состоянием.

Особое отношение к чувственному познанию города можно найти в работах Н. П. Анциферова. Автор описывает феномен города как живое одушевленное существо, данное восприятию через его виды. Определяя духовную сущность городского фрагмента, автор пользуется древнеримским термином *Genius loci* (гений места). Для Анциферова этим

божеством является не навязанный антропоморфный образ, а сам город, его природа, форма земли, извилистость или прямизна улиц, звуки города [3]. Работы Н. П. Анциферова акцентируют внимание на том, что архитектурные виды (картины) города передают его специфическую образность и способны вызвать в человеке адекватную эмоциональную реакцию, переводящую произведение архитектуры в произведение искусства.

Таким образом, можно зафиксировать понятийный переход от трактовки ландшафта как природной физической формы земли к виду в значении пейзажа – его изначальному понятию. Важной характеристикой пейзажа, т.е. художественного вида, является его одухотворяющий и феноменологический аспект. Подчеркивая параметр эстетического переживания при восприятии ландшафта, такой вид следует рассматривать как произведение искусства.

1.3. Архитектурные ландшафты в изобразительном искусстве

Архитектура как искусство создания пространства тесно связана с изобразительным искусством. Несмотря на то, что конечным результатом архитектурного творчества является объект, существующий в реальном мире, имеющий объем и соответствующие параметры, зарождается это сооружение в уме архитектора и первую свою жизнь обретает на бумаге – в чертеже или рисунке. Как писал Д. Е. Аркин: «архитектура – единственное искусство, не знающее черновиков, выполненных своими средствами и на своем материале» [4, с. 242]. Эскизируя, архитектор вынужден проводить творческий поиск и разработку проекта средствами другого искусства. Тем

самым, архитектор в процессе творчества оторван от тех средств и от того материала, из которых будет создано его произведение. «Не может быть «эскизных» зданий, равно как и почти невозможны архитектурные «черновики» в натуре: на стройку, на леса архитектор должен приходить уже с готовым проектом» [4, с. 242]. Он должен передавать архитектурное выражение своей мысли на языке изобразительного искусства: уметь показать архитектурное пространство в условном пространстве двухмерного изображения. По мнению Д. Е. Аркина, архитектор должен владеть искусством рисунка настолько, что бы уметь создать его специфическими средствами художественную проекцию

архитектурного образа. Только в таком случае архитектурный рисунок будет способствовать раскрытию и реализации архитектурного замысла.

Проследить выражение архитектурной мысли можно в рисунках великих мастеров. На этих рисунках можно найти не только отличительные черты индивидуального стиля мастера, но и увидеть зарождение архитектурного образа. На примере трех выдающихся зодчих - Браманте, Микеланджело, Борромини Д. Е. Аркин иллюстрирует особенности восприятия и мышления каждого из них, а также изменения общих тенденций в представлении об архитектурных формах от Ренессанса до барокко. Браманте поддерживает ренессансную традицию, в его эскизах главенствует четкость масс и объемов, ясность плана, минимализм деталей. Рисунки Микеланджело показывают его представления об архитектурном объекте как о скульптуре, сама же скульптура выступает не только декоративной деталью, но и архитектурным элементом, неотделимым от всего здания, что говорит о его новых взглядах на всю архитектурную систему. Борромини идет еще дальше. Он отрывает архитектурную композицию от классической прямоты, его эскизы живые, но лаконичные с прерывистыми волнующими линиями.

Они дают понимание о внутреннем строе барочного зодчества.

Исследования многих авторов позволяют подтвердить близость рисунка и архитектуры не только с точки зрения оформления или фиксации существующего пространства средствами изобразительного искусства. Близки схожесть и преемственность образного восприятия окружающего пространства. В то время как архитектору приходится прибегать к средствам рисунка, чтобы изобразить зародившийся образ, художники часто в своих работах выходят за рамки существующей реальности, достраивая ее новыми объектами.

А. Якимович отмечает, что «изобразительное искусство относят в некоторых классификациях к искусствам «пространственным» [111, с. 6]. Способы построения пространства, его воздействие на наши ощущения, смысл пространственного образа в произведении живописи имеют первостепенное значение. Зачастую пространство картины выражает коренные представления эпохи и культуры. Способ и тип его построения, а также заложенные в нем смысловые (семантические) аспекты «моделируют» само мироздание. «В пространственном образе того или иного

рода часто зримо отображаются космос, общественная система, исторический момент» [111, с. 6-7]. А. А. Якимович характеризует отношение пространства к зрителю, его позицию и поведение перед лицом зрителя как важный момент в любом пространственном решении.

В связи с общей идеей пространственности архитектура часто становится объектом изобразительного искусства. Иногда она выступает лишь фоном для основного сюжета картины, но часто художником внимание уделяется и непосредственно пространству города, его улицам, площадям, архитектурным ансамблям. Такие изображения всегда несут в себе не только информацию о том, как выглядел город в ту или иную эпоху, но и о том, как люди относились к окружающему пространству. Ведь городской пейзаж, в первую очередь, это зафиксированный ритм жизни города, с большим количеством людей, суетой, старыми и новыми зданиями. Все это соединяется в единый неповторимый образ, который создают архитекторы и изображают художники. Городской пейзаж, как направление в живописи, является результатом развития пейзажной живописи на протяжении нескольких столетий. Этот жанр претерпевал изменения по мере развития живописи как таковой [49]. В

определении городского пейзажа (франц. *paysage*, от *paus* – местность) как жанра изобразительного искусства, в первую очередь отмечается, что основным предмет его изображения составляют виды городов [46]. В городском пейзаже как жанре изобразительного искусства, всегда композиционно главенствует и несет основную смысловую нагрузку вид города, данный через его здания, то есть архитектурный пейзаж.

Как самостоятельная тема в искусстве городской пейзаж сложился лишь в XVIII в. Впервые же городские мотивы появились в произведениях средневековых художников. Их мировоззрение было связано с учением о существовании двух миров: высшего небесного и низшего земного. Поэтому, они обращались не к реальным наблюдениям, а к языку символов. Искусство того времени следовало не натурализму природы, а отражало идеализированные представления о ней. Изображением города в средние века чаще всего был образ Небесного Иерусалима как символ божественного, духовного и возвышенного мира (рис. 1.7) [41]. В XII – XV вв. тенденция к чувственно убедительной трактовке мира приводит к тому, что пейзажный фон начинает осмысливаться как принципиально важная часть произведения

изобразительного искусства. Условные фоны сменяются натурно-пейзажными, нередко превращающимися в широкую панораму мира [75]. У средневековых городских изображений много общего с гравированными географическими картами, цель которых показать зрелище мира земного. Правда, реальное пространство представлялось средневековому человеку религиозно-мифологическим, и было лишено топографической точности.

Виды городов на картах служили своего рода формулой, знаком, условно определяющим место действия.

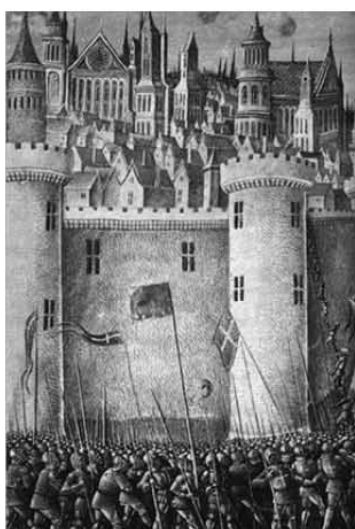
Выделению городских изображений в специфический вид пейзажной живописи способствовал архитектурный пейзаж (ландшафт) как топографически детальное изображение видов города. Этот жанр получил широкое распространение в XV в. и складывался под влиянием теории линейной перспективы. Работы отличались сложным композиционным построением [41]. В большинстве случаев на них были изображены виды города с «птичьего полета» (рис. 1.8). На таких полотнах часто соединялись современность и древность, кроме того, там присутствовали и элементы

фантазии [46]. Дальнейшему развитию этого жанра топографического видового пейзажа в XVII в. (гравёры – немец М. Мериан и чех В. Голлар) способствовало применением камеры-обскуры, позволившей с невозможной до той поры точностью переносить отдельные мотивы на холст или бумагу.

Почти параллельно с этим направлением развивалась и другая традиция. В XVI – XVII вв. в Германии, Голландии и Франции получили распространение изображения городских ландшафтов. Живописцы привозили из путешествий многочисленные альбомы с натурными зарисовками. (Так, Альбрехт Дюрер создал акварели с видами немецких и швейцарских городов.) Художники изучают и передают течение жизни городов, придавая изображению оттенок созерцательности [41].

П. Брейгель Старший совмещал в своих произведениях пейзажный и жанровый момент. Отличительными чертами его работ является не только грандиозность панорамных композиций, но и тонкое проникновение в характер народной жизни, непосредственно связанной с ландшафтным окружением [40].

АРХИТЕКТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ ГОРОДА



И. Вермер. Вид Делфта 1660-61



Вид города Инсбрука. 1494-1495 гг. Акварель. А. Дюрер

Миниатюры:

1. Встреча трех святых королей. Миниатюра. из Великого часослова герцога Беррийского. Водяные краски. 1415-1416 гг.
2. Осада Антиохии крестоносцами, средневековая миниатюра 1490г.
3. Въезд Христа в Иерусалим. Фрагмент. Масло. XV век. Неизвестный художник

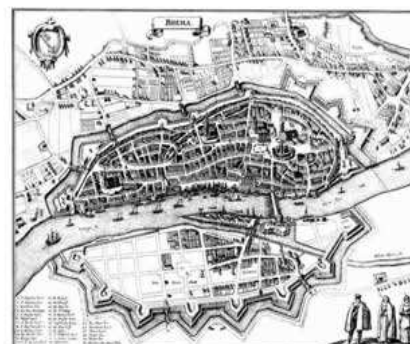
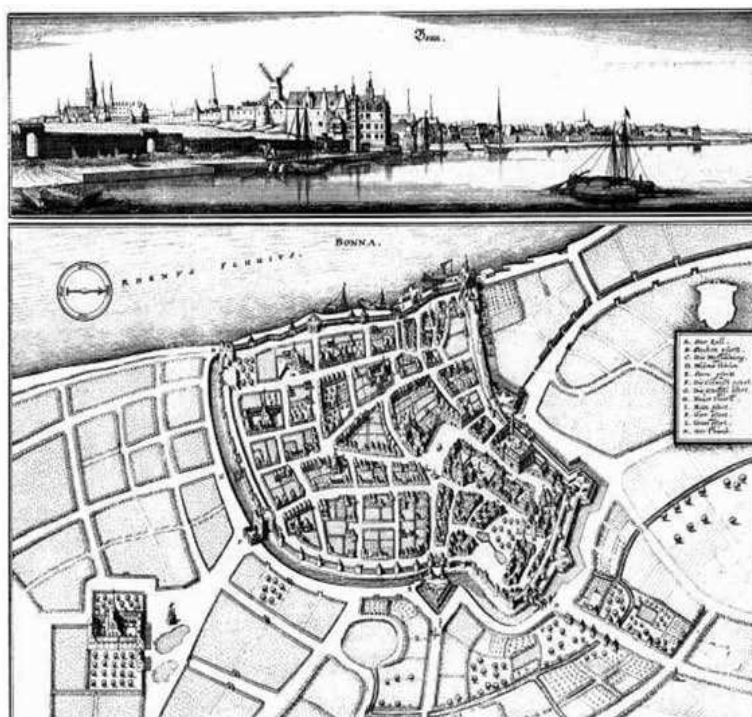
Рисунок 1.7. Архитектурный ландшафт в средневековой миниатюре и его развитие



1. Маттеус Мериан Старший, Брауншвейг, вид с востока



2. Маттеус Мериан Старший, Вюрцбург, вид с севера



3. Маттеус Мериан Старший, Бремен, панорамный план с юга

4. Маттеус Мериан Старший, Бонн, вид берега Рейна и панорамный план

Рисунок 1.8. Архитектурный ландшафт в гравюре

Дальнейшее развитие архитектурных ландшафтов в искусстве связано с появлением венецианского пейзажа или ведуты. Художники той эпохи смогли найти баланс между документально точным отображением действительности города и ее романтической интерпретации.

В словаре терминов архитектуры (Юсупов Э.С., 1994) [110] дается такое определение: ведута – (ит. veduta - внешний вид) жанр изобразительного искусства, графическое или живописное изображение городских пейзажей либо архитектурных ансамблей. Термин возник в Венеции, где ведутами называли виды этого города и его окрестностей, изображённые с топографической точностью. Время расцвета ведуты – XVIII в. Одним из наиболее известных художников, работавших в этом жанре, был Джованни Каналетто (рис. 1.9). В своих работах он создавал городские пейзажи Венеции и других европейских городов, наполняя их красочными изображениями городской жизни. В своих картинах он сочетал мастерство реалистического перспективного построения и яркую праздничность образов. Точность рисунка, дополненная нарядностью и свежестью цветовой гаммы и сложностью композиционного построения позволяла создать очень чувственные и жизненные сюжеты,

которые передавали сущность изображаемого места.

Каналетто представил Венецию во время её процветания. В его пейзажах, представлявших площади и каналы «города на воде», соединились конкретная реальность и поэтичность. В них ощущается насыщенный морской влагой воздух Венеции, особая, театрализованная атмосфера жизни «города вечных празднеств». Призрачное освещение превращает соборы и здания в живую декорацию, словно созданную на подмостках огромной природной сцены.

Особой манерой исполнения архитектурных пейзажей отличался Джованни Баттиста Пиранези (рис. 1.9). Его работы образны и передают не столько вид местности, сколько ощущение от созерцания того или иного архитектурного объекта. Графические пейзажи Дж. Б. Пиранези - это романтизированные руины, памятники античного зодчества, наделенные сверхчеловеческой грандиозностью. Поскольку сам Пиранези считал себя не только графиком, но и архитектором, его работы часто передают его фантастические идеи, или древние архитектурные памятники, изображая которые, художник создавал картины наполненные ощущением величия.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОНЯТИЯ АРХИТЕКТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ



1. Каналетто. Двор каменотеса. 1727-28 гг. Национальная галерея, Лондон

2. Каналетто. Вестминстерское аббатство 1749

3. Каналетто. Дворец Дожей и набережная Скьявони



Архитектурные ландшафты в творчестве Пиранези



Рисунок 1.9. Итальянская ведута

Глубочайшая архитектурная продуманность его работ стала причиной того, что его творчество оказало огромное влияние на архитектурное творчество всего XVIII в. Большинство работ Пиранези сочетают в себе не только архитектурные объекты, но и природное окружение. Эти два компонента соединяются в единой композиции для достижения большего эффекта. Д. Е. Аркин называет гравюры Пиранези «синтезом архитектурной мысли этого века» [4, с. 245], как преддверия грядущих перемен, в поисках вечных художественных и общественных идеалов.

Видовой пейзаж в XVIII в. сыграл решающую роль в становлении пейзажа в тех европейских странах, где до этого времени не было этого самостоятельного жанра. В России основоположниками этого вида искусства были архитекторы, театральные декораторы, мастера перспективных видов. В истории русского искусства понятие *«архитектурный ландшафт»* имеет свое определение, этим термином принято называть совокупность видов отдельных зданий, ансамблей и панорам; вид, изображающий архитектуру (рис. 1.9) [91]. В России крупнейшими представителями этого вида пейзажа были графики А. Ф. Зубов, М. И. Махаев,

живописец Ф. Я. Алексеев, в своем творчестве они продолжили традиции итальянской ведуты, воспевая в своих работах архитектурные ансамбли Москвы и Петербурга. В основном архитектурные ландшафты Петербурга запечатлели фрагменты из жизни и строительства новой грандиозной столицы.

В Петербургской академии художеств пейзажистов воспитывали в соответствии с принципами классицизма. Они создавали виды родной природы по образцам знаменитых картин прошлого, и прежде всего произведений итальянцев XVII – XVIII вв. В России ведущим мастером архитектурного ландшафта был Ф. Я. Алексеев, который с большой теплотой писал архитектурные виды столиц и провинциальных городов России. В гравюрах воспитанника московской Оружейной палаты Алексея Зубова (1682 – после 1741) предстает художественный образ Петербурга. «В самом значительном его создании, Панораме Петербурга, возникает величественная картина города-порта, раскинувшегося на невских берегах. Зубов передает масштабный, впечатляющий вид северной столицы, торжественно и горделиво представляющей молодой петровский флот» [69].



1. М. И. Махаев. Проспект вверх по Неве-реке от Адмиралтейства и Академии наук к востоку. 1753
2. А. Зубов. Панорама Санкт-Петербурга, 1716
3. А. Зубов. Летний дворец
4. Ф. Я. Алексеев. Вид на биржу и Адмиралтейство от Петропавловской крепости. 1810



Рисунок 1.10. Архитектурные ландшафты Петербурга

Популярность архитектурного ландшафта в изобразительном искусстве XVIII – XIX в. нашла свое отражение и в творчестве украинских и зарубежных мастеров, рисовавших виды Киева. Классические работы живописцев и графиков (В. Ф. Тимма, М. М. Сажина, В. И. Штенберга) сочетают в себе архитектурно-инженерную точность в построении перспективной композиции, изящность в передаче деталей и некоторую романтическую обобщенность (рис. 1.11). Архитектурные ландшафты Киева того времени передают образное отношение к архитектурному пространству города. Когда не выделяется отдельный архитектурный объект, а рассматривается целостная композиция, включающая в себя архитектурные сооружения, пространство в которых они расположены, местность, в которой они были сооружены, и людей, которые пребывают внутри этой комплексной единой системы и сами являются ее неотъемлемой частью, так как воспринимают ее, оценивают ее, живут в ней.

В XIX в. мастера импрессионизма (К. Моне, К. Писсарро, А. Сислей и др.) по-новому открывают тему пейзажа в искусстве. В соответствии с изменением стиля жизни, началом роста городов и изменяющимися производственными отношениями меняется и отношение к

изображению города в искусстве, городской пейзаж обрёл равные права с изображениями природы. Художники стремились запечатлеть сиюминутные ощущения городской жизни, внимание акцентируется на временности, недолговечности впечатлений, а также самого состояния города.

В XX в. в Европе и Америке в связи с ростом урбанизации стал популярен индустриальный пейзаж, в котором мир техники предстает как чуждая человеческому существованию антиприрода, (Ч. Демут, Н. Спенсер, Ч. Шилер в США, П. Брюнинг в ФРГ). Футуристы и экспрессионисты часто изображали городской пейзаж в агрессивном или отчуждённом облике. Эта тема пронизана ощущениями экзистенцией трагической безысходности или тоски. Такие черты проявлялись и в творчестве ряда художников-реалистов (М. Утрилло во Франции, Э. Хоппер в США) [40].

А. В. Иконников дает интересную характеристику изменению принципов графического изображения архитектуры. В книге «Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве» им дан анализ поэтапного развития созерцательного восприятия человеком окружающей среды.



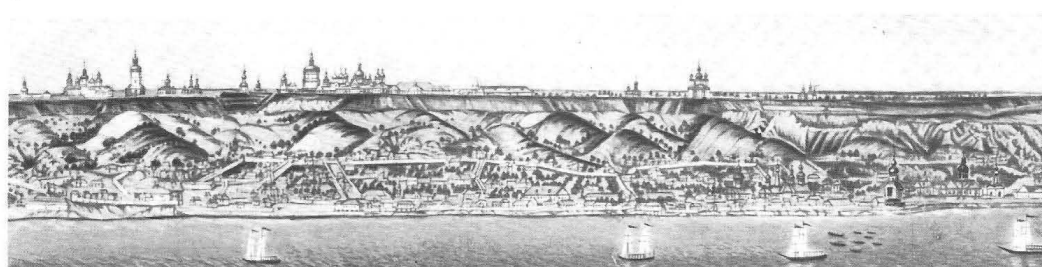
М. Сажин. Вид на Киево-Печерскую лавру. Конец 40-х гг. XIX в.



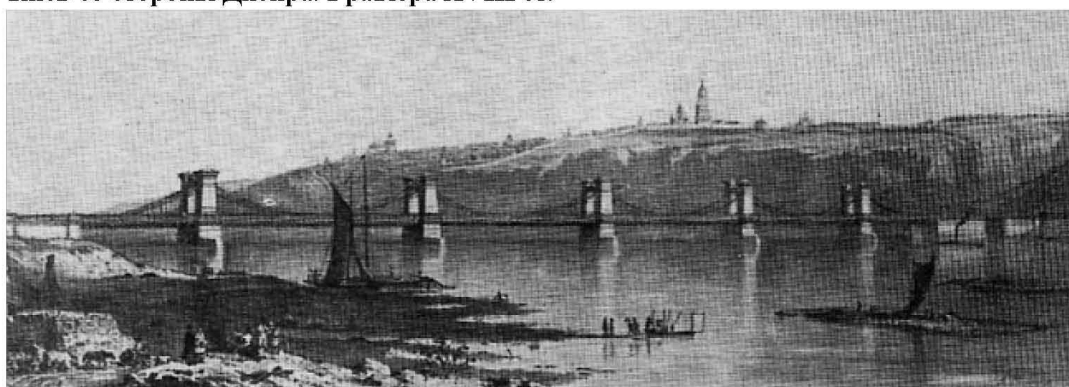
В. Тимм. Пейзаж старого города с Ярославова вала, 1854



М. Сажин. Шекавица. 1840-е гг.



Киев со стороны Днепра. Гравюра XVIII ст.



В. Тимм. Подвесной мост через Днепр

Рисунок 1.11. Архитектурные ландшафты Киева

Автор отмечает, что изменения в изобразительном искусстве напрямую связаны с изменениями в видении и понимании мира, что в свою очередь связано с развитием культуры. Это ярко иллюстрирует переход от средневековых миниатюр к изображениям периода Возрождения, который ознаменовался открытиями в технике перенесения картин реального трехмерного вида на двухмерную проекцию изображения посредством линейной перспективы. А. В. Иконников рассматривает два примера: средневековое по духу изображение Флоренции на фреске в Лоджии дель Бигало (1352) и гравюру, известную как «Карта с замком» (около 1480), принадлежащую ренессансной культуре (рис. 1.12). Первое изображение не имеет конкретной точки зрения. На нем представлен характерный обобщенный образ города, не так, как его можно увидеть, а так как его понимал средневековый человек. Во втором изображении пространство подчинено единообразной системе линейных координат, от которой зависит построение всей композиции. «Такое различие в типах изображения связано с различными типами мировосприятия – ориентированными на «визуальный мир» и «визуальное поле» [37, с.70]. «Визуальный мир», по Иконникову, – это представление о целостной трехмерной форме

объекта, который постепенно раскрывается в процессе его познания. «Визуальное поле» основывается на конкретной информации, которая воспринимается с определенной позиции. В реальной жизни оба эти ряда взаимно дополняют друг друга, для получения целостной картины. В искусстве же, в виду определенных причин, художник обычно сосредотачивается на графическом выражении одного из них. Преобладания «визуального мира» говорит об ориентации на знание, являющееся достоянием общественности, «визуальное поле» указывает на фиксацию личной точки зрения и открывающейся с нее индивидуальной картины взаимосвязей. Распространение перспективных изображений было вызвано сдвигом в общественном сознании. В дальнейшем долгое время в искусстве преобладала ориентация на «визуальное поле», до тех пор, когда импрессионизм и экспрессионизм, снова изменили отношение к картине. Импрессионисты переходят к «перспективе чувства», в их восприятии не существует конфликта между трёхмерностью мира и двухмерностью картинной плоскости. «Экспрессионисты и последователи авангарда, отвергая мнимую достоверность «визуального поля», хотели представить мир таким, как они его мыслили, возвращая, таким

образом, принцип «визуального мира» [37, с. 72].

Но наибольший интерес для данного исследования представляет не изучение произведений искусства как таковых, а анализ тех пространственных решений, которые отвечают тому или иному типу визуального восприятия. Принципу «визуального мира» соответствовали пространства средневекового города, сложная закономерная упорядоченность средневекового жилища, композиция протяженного романского или готического храма. Когда калейдоскоп последовательности кадров собирается в единый образ в человеческом сознании. При переходе к мировоззрению, в котором главную роль играет «визуальное поле», потребовалось создание пространств, закономерность которых очевидна с одной визуальной точки. Соответственно живую сложную пространственную структуру средневекового жилища и города сменили симметричная ясность ренессансных и классицистических композиций. Эта тенденция продержалась до конца XIX в., когда зародилась новая парадигма в архитектуре.

Как утверждает А. В. Иконников, «Хрустальный Дворец» в Лондоне (Дж. Пекстон, 1851) стал началом эпохи, в которой разрушение визуального

разграничения интерьера и экстерьера привело к одновременности восприятия «кадров», которые и сложили новый образ архитектурного мировоззрения, воплотившегося в концепции «перетекающих пространств». [37, с. 75]

Архитектурно-пространственный аспект пейзажа, соединенный с символическим аспектом, подчеркивает А. Михайлов в статье «Пространство Каспара Давида Фридриха». Он отмечает своеобразное, чувственное и глубоко образное отношение к художника к изображаемому пространству. По мнению автора, пространство, передаваемое с помощью живописи приобретает некоторые смысловые свойства, и «...если картинам Фридриха свойственна иносказательность, то это свойство целого, которое будучи миром в себе представляет весь мир. Природа как предмет изображения, но такая природа, такой пейзаж это не вид, не ландшафт, и не пейзаж в узком понимании слова..., а картина мира, тоже как органического целого. Это не конкретный пейзаж, а комбинируя точно воспроизведенные мотивы природы, переводит все в символический план. Изображенная природа это не природа «как таковая», но природа, воспринимаемая прямо здесь и сейчас» [68, с. 55 – 88].



Рисунок 1.12. Типы мировосприятия по А. В. Иконникову



Средневековые миниатюры

- Символическое, условное изображение города, как интерпретация идеализированного представления о граде небесном, символ абожественного, духовного и возвышенного мира



Архитектурный пейзаж (ландшафт) XVI - XVII в.

- топографически детальное изображение видов города, складывался под влиянием теории линейной перспективы. Виды на города с «птичьего полета», где реальные городские фрагменты сочетались с элементами фантазии художника.



Архитектурный ландшафт (ведута) XVIII в.

- Расцвет ландшафтной живописи, популярной темой изображения были виды архитектурных ансамблей и городских панорам, изображённые с топографической точностью. Сочетают в себе архитектурно-инженерную точность в построении перспективной композиции, изящность в передаче деталей и некоторую романтическую обобщённость. Полотна создают целостный образ городской среды.



Архитектурный ландшафт в работах импрессионистов

- Передача зрительных сиюминутных ощущений окружающей среды, акцентирование временности, сиюминутности впечатлений и состоянии самой среды



Современный архитектурный ландшафт в искусстве

- Попытка постичь саму суть вещей окружающей человека, уход от реалистичности изображения, возвращение к собирательному образу, изображение часто строится как коллаж, передающий различные аспекты окружающей среды



Рисунок 1.13. Этапы эволюции архитектурного ландшафта в искусстве

АРХИТЕКТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ ГОРОДА

Картины К. Фридриха предлагают зрителю, казалось бы, знакомое пространство, которое на самом деле является другим миром, отчасти чужим, который не так легко раскрыть и понять. В его творчестве сложно размежевать объективные и субъективные элементы, характерной чертой является выражение связи «видящего глаза и природы», то есть созерцающего и созерцаемого.

Таким образом, следует отметить, что в изобразительном искусстве понятие «архитектурный ландшафт»

включает в себя не только формальное изображение ландшафта и архитектуры, но и образное впечатление от изображенного пространства. Способ построения пространства картины дает возможность понять, каким предстával город в сознании людей и характеризует представления о мировоззрении. Неотъемлемой составляющей архитектурного ландшафта является человек как субъект, воспринимающий действительность, не зависимо от того изображен он внутри этой системы или воспринимает ее извне.

Выводы к главе 1

В современных географических и культурологических исследованиях термин «ландшафт» часто понимается как вид местности, который совмещает в целом материальные и образные характеристики окружающей среды. Такая трактовка соответствует изначальному значению, когда под ландшафтом понимали территорию, которую можно охватить единым взглядом (видимую поверхность).

В культурной географии и философии концепт ландшафта включает в себя сложные смысловые структуры, связанные с экзистенциальным, феноменологическим, знаковым восприятием ландшафта. Выделяют феноменологический аспект ландшафта как явление, которое постигается с помощью чувств, и через которое открываются его многие внутренние свойства. Ландшафт воспринимается в конкретных материальных формах, но затем трансформируется, отрывается от материальной конкретики и представляется в независимых, универсальных образах, описывающих апперцептивную целостность.

В архитектурной теории понятие ландшафта до сих пор в большей степени рассматривается как сугубо физический аспект композиции. В отличие от географии и ландшафтоведения теория архитектуры рассматривает ландшафт, прежде всего, как ареал, местность, земную поверхность, природную первооснову для антропогенной деятельности.

Следует отметить отсутствие в архитектурной теории четкого определения понятия «архитектурный ландшафт». Его употребляют в значении как целостной архитектурно оформленной пространственной среды, так и как производную социального и культурного аспектов деятельности человека, как проекцию картины мира целого общества. Такое разночтение говорит о необходимости детального изучения этого понятия, для формулировки его точного определения.

Ландшафт как вид имеет свою морфологическую структуру, закономерности построения, а также классифицируется по характерным признакам. Окружающее пространство состоит из совокупности таких видов, и его эмоциональное воздействие на человека зависит от эстетических характеристик этих видов, а также способа сочетания их друг с другом.

Зрительное восприятие является главным источником информации об окружающей архитектурной среде. Акт визуального восприятия не сводится к зеркальному отражению действительности, а представляет собой активное изучение объекта, его

визуальную оценку, сопоставление его параметров с предыдущим опытом, анализ и организацию в целостный визуальный образ.

Восприятие архитектурного пространства происходит в движении и состоит из последовательного ряда разновременных изображений, которые совмещаются в сознании наблюдателя, где они трансформируются в свете социального и родового опыта. Таким образом, каждый вид несет определенную знаковую информацию, которую человек воспринимает и интерпретирует согласно его системе мировосприятия.

Исследования многих авторов позволяют говорить о близости рисунка и архитектуры с точки зрения образного восприятия окружающего пространства. Пространство картины выражает коренные представления эпохи и культуры. Способы построения пространства, его воздействие на наши ощущения, смысл пространственного образа в произведении живописи имеют первостепенное значение. В связи с этим можно рассматривать произведения изобразительного искусства с точки зрения анализа вариаций видения архитектурного пространства в культурах различных эпох.

Изменения в изобразительном искусстве напрямую связаны с изменениями в понимании и видении мира, что в свою очередь связано с развитием культуры. Анализ поэтапного развития созерцательного восприятия человеком окружающей его среды вместе с анализом тех пространственных решений, которые отвечают типу визуального восприятия, позволит более полно представить картину мира различных времен.

В изобразительном искусстве «архитектурный ландшафт» включает в себя не только формальное изображение ландшафта и архитектуры, но и образное впечатление от изображенного пространства. Неотъемлемой составляющей архитектурного ландшафта является человек как субъект, активно воспринимающий действительность.

Предполагается, что подобная трактовка понятия «архитектурный ландшафт» актуальна для понимания архитектуры. Это обусловлено восприятием человеком окружающего пространства, которое во многом влияет на психологическое состояние, ощущение комфорта, определения зрителем своего места в пространстве.

ГЛАВА 2. ВИЗУАЛЬНО-СМЫСЛОВАЯ ОСНОВА АРХИТЕКТУРНОГО ЛАНДШАФТА (АРХИТЕКТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ КАК ОТРАЖЕНИЕ КАРТИНЫ МИРА)

2.1. Видение архитектурной среды в античности

Большинство исследователей отмечают, что одной из главных особенностей греческой архитектуры является ее гармония с окружающей природной средой, которая стала отражением общего мировоззрения. Огюст Шуази писал: «Греки не представляют себе здания вне обрамляющего его ландшафта и окружающих его других зданий» [101, с. 401]. Природная среда рассматривалась зодчими как первооснова для формируемой ими визуальной картины. В этот период архитектурные ландшафты только начинают формироваться, и, соответственно, природный компонент в них присутствовал в максимальном объеме.

Основным критерием для выбора местности служила ее визуальная характеристика, то есть ее «видимая поверхность» (п. 1.2.). А. Боннар указывает на характерный для античной Аттики ландшафтный вид. Аттика – «весь афинский народ» – полис, который, по словам А. Боннара, предстает некой локальностью, «отгороженн(ой) стеной из гор и с окном на море» [13, с. 32]. Греки умело использовали потенциал, созданный

природой, точно выбирая места для расположения доминирующих социально значимых и образно знаковых объектов. О. Шуази пишет о специфическом расположении греческих храмов: «Греческие храмы достойны внимания столько же из-за расположения, сколько и из-за искусства постройки» [101, с. 401]. Так, храм в Кротоне построен на окончании мыса, храм в Сегесте – над оврагом, храмы Селиунта возвышаются на двух холмах, между которыми расстилается водная гладь морской бухты, храмы Акраганта построены на скале, поднимающейся над морем. Храм на мысе Суний построен на отвесном утесе, который открывается с моря на пути в Пирей, а также со стороны сухопутного пути вдоль Саронического залива Эгейского моря. [101, с. 401] На основе анализа древнегреческих ансамблей можно сделать вывод о том, что, общем, греческие здания строились по определенному канону, универсальному для каждой типологической группы. Существовал устоявшийся идеальный образ («сверхидея», «эйдос», описанный в работах Платона), который раз за разом

находил свое воплощение в конкретной природной ситуации. Это реальное воплощение, должно быть, представало перед зодчим в виде визуальной картины, в которой существующая среда дополнялась новыми архитектурными элементами.

Несомненно, такое отношение было во много обусловлено тем мифологическим мировоззрением, которое обожествляло природу как таковую и в частности природные ландшафтные формы. Феноменологическое восприятие ландшафта как чего-то большего чем то, что просто находится перед глазами, прослеживается в ранней античной философии. Философия досократовского периода трактовала природу как космос и в этом смысле была близкой мифу. А. Ф. Лосев пишет об античном понимании космоса как произведения искусства с присущими ему гармонией, ритмикой и мерой. Он отмечает визуальную основу понимания греками космоса как «прекрасной статуи ... на фоне ... неба» [63]. А. Ф. Лосев подчеркивает видимость (обозреваемость, зримость) как фактор античного осознания скульптурной телесности (видимой поверхности) Космоса: космос это «видимое и осязаемое тело, созерцаемое на расстоянии, наиболее удобном для ясно различающего глаза». «Космос видимый, слышимый, осязаемый,

материальный в представлении древнего грека есть не что иное, как огромное тело живого человеческого существа, как в целом, так и во всех своих частях. Космос есть тело, абсолютное и абсолютизированное». То есть с точки зрения античной культуры и эстетики – «космос – совершеннейшее произведение искусства» [63]. А. Ф. Лосев пишет, что главными качествами античного видения мира являются телесность и пространственность. По А. Ф. Лосеву, все эти качества сочетаются в скульптуре, следовательно «античность – скульптурна».

Яркий пример скульптурности античного мироздания дает мифопоэтический образ Мировой Горы как центра мироздания, истока мира и всего сущего. У греков он воплотился в образе священной горы Олимп. Как пишет В. Н. Топоров, Олимп – место обитания богов, осененное признаками высшего рая – бессмертием, обилием, недоступностью. Но архетип Мировой Горы имеет также и более абстрактную и обобщенную трактовку. Гора не обязательно соотносится с конкретным природным объектом, и в то же время любая возвышенность является ее знаком. Здесь вступают в силу такие оппозиции как «небо» и «земля» и их непосредственное объединение в одном объекте. «В условиях Аттики

«небесным» образом выступала акропольская скала в Афинах. В масштабе античного полиса мир-космос моделировало архитектурное завершение горы» [105, с. 33]. Таким завершением служил архитектурный ансамбль Афинского Акрополя с доминирующим Парфеноном и статуей божественной Афины.

Афинский Акрополь является классическим образцом архитектурной среды в античности. Его исследованиям посвящено много работ, среди них работы О. Шуази, Н. И. Брунова, В. Л. Антонова, Н. В. Баранова, А. В. Бунина, Т. Ф. Саваренской и других теоретиков архитектуры. В целом композиция ансамбля детально изучена, описана и проиллюстрирована. Это позволяет на его примере подробно представить специфику видения человеком античности архитектурной среды, и проанализировать архитектурный ландшафт Акрополя как отражение античной картины мира (рис. 2.1).

Ансамбль создавался как главное святилище для всей Эллады. Основная идея, заложенная в Афинском Акрополе, была направлена на увековечение победы греческих полисов в войне с персами. Тема борьбы воплощена в главной скульптуре ансамбля – Афине Промехос, которая является одной из ведущих в

скульптурном убранстве ансамбля. Второй темой ансамбля стало возвеличение самих Афин как центра Греции, столицы союза полисов, и утверждение победы афинской демократии.

Классический ансамбль Афинского Акрополя формировался во времена послевоенной экономической и политической стабильности, уверенности в завтрашнем дне, поэтому не случайно то ощущение могущества и величия, которые несут в себе его главные постройки.

Как отмечают исследователи, композиция афинского Акрополя связана с Панафинеями, посвященными покровительнице города дочери Зевса Афине. Они проходили раз в четыре года и имели определенный сценарий, которому подчинялось движение всей процессии. Все действия процессии были ритуализированными и подчинялись строгим правилам. Целью процессии был Парфенон, храм Афины Партенос. Главным ориентиром для процессии служила статуя Афины Промехос, которая воплощала богиню, в честь которой и происходили празднества. Таким образом, греки наделяли виртуальную космологическую сущность божества физическим реальным телом, доступным для понимания и восприятия человека. С одной стороны, происходило упрощение

образа, поскольку статую можно трактовать буквально. С другой стороны, образ Афины столь многогранен, что сочетает в себе множество функций, от практически реальной (для древнего грека) роли богини-воительницы и покровительницы морей, до мысленного образа божественного неба, упорядоченного космического начала, с которым ассоциировался образ Афины, как космической мудрости. Таким образом, скульптурное воплощение актуальной идеи в архитектурной картине служило переходу через мифологический образ к образам космологическим.

Подтверждением утверждению А. Ф. Лосева о скульптурности античного мировоззрения может служить вся композиция Афинского Акрополя. Ансамбль, выстроенный на вершине природной скалы, выгодно воспринимался в панорамах и видовых кадрах, открывавшихся на пути движения к нему. О. Шуази и Н. Брунов прослеживают цепь видовых картин Акрополя; В. Л. Антонов, опираясь на Павсания и др. исследования, реконструирует последовательность видовых картин на пути ритуальных процессий от Элевсина до Афин и Акрополя. Путь из предместья Афин Керамика шел через агору к Акрополю. При этом панафинейская процессия двигалась по такому

маршруту, что скала Акрополя и возвышающийся над ней Парфенон, который господствовал над всем окружением, появлялись в различных ракурсах и непрерывно доминировали во всей композиции. Как исполинская скульптурная группа, ансамбль Акрополя разместился на природном пьедестале и позволял рассмотреть себя с различных сторон. Его объемная композиция рассчитана на круговое восприятие, так же как воспринимается скульптура. Соответственно, путь к вершине Акрополя не был прямым. Процессия огибала скалу с востока и проходила мимо театра Диониса и (с периода эллинизма) стои Эвмена и Одеона. Далее дорога огибала возвышающийся на высоком пьедестале миниатюрный храм Ники Аптерос и выходила к величественным Пропилям. Пропилеи встречали процессию, ограждая сакральное пространство теменоса от внешнего мира. Пройдя Пропилеи участники процессии оказывались на верхней площадке Акрополя и перед ними во всем своем величии представала статуя Афины Промехос, девы-воительницы, чье копьё было видно еще с моря от мыса Суний и от гавани Пирея [22, с. 174–193]. В этом кульминационном кадре величественная статуя одна доминирует на фоне ансамбля Акрополя. Парфенон в этом

кадре частично перекрыт оградой и храмом Афины Эрганы. Доминирующую позицию Парфенон занимает позже, когда при приближении к нему в кадре останется только фрагмент статуи.

Парфенон (447–438 гг. до н. э., архит. Иктин и Калликрат), созданный при сотрудничестве Перикла, Иктина, Калликрата и Фидия, при всей кажущейся простоте, является феноменом, в котором собрано множество уникальных архитектурных приемов, обусловленных возможностями зрительного восприятия [101]. Все вместе они создают уникальный неповторимый образ античного храма, возвышающего Афины и афинскую демократию до уровня общегреческого образца. Ни одна из поздних попыток его повторения не стала столь значимым объектом архитектурного наследия. И античный афинский Гефестейон (449-415 гг. до н. э.) и германский Зал Славы Вальхалла (архит. Лео фон Кленце 1830 – 1842 гг.) имеют пропорции, почти совпадающие с пропорциями афинского Парфенона. Но, тем не менее, они не имеют такой эстетической мощи. Одним из факторов, влияющих на восприятие Парфенона, является его расположение в пространстве относительно зрителя. Постановка Парфенона на скале Акрополя четко продумана. Казалось бы, в традициях осевой композиции,

Парфенон – важнейший храм Акрополя – должен был бы помещаться напротив главного входа и тем замыкать архитектурную картину (так было в период архаики), но классическая эпоха руководствовалась другими понятиями о гармонии. Верх скалы Акрополя имеет неровную поверхность, и главный храм был поставлен на ее самой высокой точке. Он расположился у края скалы, обращенной не столько к городу, сколько к морю – во внешний мир, открывшийся грекам после победы над Персией. Поставленный таким образом Парфенон оказался обращенным к входящему через Пропилеи зрителю углом. Как считает О. Шуази, «виды с угла вообще всегда предпочитались древними: они более живописны, тогда как вид en face более величествен. Каждому из них отводится определенная роль: вид с угла является общим правилом, вид en face – всегда обоснованным исключением» (рис. 2.2) [101, с. 406]. Следует отметить, что угловой вид здания придает ему необходимую скульптурность: стимулирует обход и круговое обозрение, о чем пишет А. Ф. Лосев, говоря о скульптурности греческого видения мира.

Замысел зодчего раскрывается через анализ расположения ступеней ведущих к Парфенону. Они расположены не симметрично, а сдвинуты влево

относительно оси храма. Это несоответствие не заметно при взгляде на Парфенон от восточного фасада Пропилей. Как пишет В. Ф. Маркузон, «именно на эту точку зрения ориентировался зодчий, стремившийся достигнуть впечатления совершенной гармонии и сделать свое произведение столь же живым как творение самой природы» [22, с. 180]. «Учитывая действительные размеры сооружения и все аспекты, в которых оно последовательно открывалось зрителю, зодчие сумели придать храму такую «масштабность», благодаря которой его героическая величественность не подавляла зрителя и вблизи, но напротив, порождала у него патристический пафос, гордое самосознание и уверенность в своих силах, которые были характерны для афинян, современников Перикла. Как отмечает В. Ф. Маркузон, эта особенность архитектуры Парфенона, остро ощущаемая всеми, видевшими его в натуре, может быть лишь угадана при вдумчивом рассмотрении тех фотографий, на которых непосредственно у колоннады видна фигура стоящего человека. Человек воспринимается нами большим, чем можно было бы ожидать при рассмотрении архитектуры храма; иными словами, масштабная характеристика Парфенона такова, что его действительные размеры превышают

ожидаемые, но не подавляют» [22, с. 199 – 200].

Ансамбль Акрополя несет в себе образ гармонии и спокойствия, поскольку в период его создания таким спокойным и великим видели мир греки. В композиции ансамбля нет резких пространственных переходов и светотеневых контрастов, мягкие светотени играют на светлой чуть золотистой, словно теплой фактуре мрамора. Кульминационным моментом Парфенона и всего ансамбля является раскрытие с верхней площадки Акрополя, когда Парфенон полностью обозревается в кадре. Отсюда, с самой верхней точки открывается светлый восточный горизонт с холмом Ликабетас и далекие горы [2, с. 248 – 257]. Композиция верхней площадки раскрывает Акрополь во внешний мир и в обратном, западном направлении. Ле Корбюзье писал о панораме моря, открывающейся с Акрополя: «Внезапно повернувшись, я охватил взглядом с этого места, когда-то предназначенного лишь для богов и жрецов, все море и Пелопоннес – пылающее море и уже угрюмые горы, в которые вот-вот врежется солнечный диск» [61, с.107].

Последовательный анализ пути к Афинскому Акрополю наглядно иллюстрирует восприятие архитектурного пространства в движении, фрагменты

которого постепенно, шаг за шагом, кадр за кадром сменяют друг друга, формируя в сознании целостный и закономерно выстроенный архитектурный ландшафт Афин (рис. 2.1). Доминирующие элементы сменяют друг друга. Весь ход можно представить как серию картин, которые открываются по мере продвижения и смене ракурсов. Пространство построено так, что в основном в кадре находится либо один, либо два храма, но неизменно только один играет главенствующую роль. В этих композициях можно проследить то, что описывает А. В. Николаев – храмы это элементы ландшафта (пейзажа, вида); их группировка соединяется в пейзажные сюжеты, которые вместе с остальным окружением формируются в видовые кадры, формируя в целом комплекс видов или архитектурный ландшафт.

О. Шуази в композиции Акрополя выделяет три основные картины, в каждой из которых доминировал один объект: вид на статую Афины Промехос, вид на Парфенон и вид на Эрехтейон (рис. 2.2). При этом он отмечает тонко продуманную композицию этих картин, при которой ведущий объект является бесспорным и не вступает в конкуренцию с окружением.

Н. И. Брунов рассматривает принцип архитектурной картинности как средство объединения композиции в

развивающийся во времени сюжет. Анализируя композицию Афинского Акрополя, он акцентирует внимание на специфике картинности видов двух основных храмов: Парфенона и Эрехтейона. В Парфеноне архитектурные картины тесно связаны с пластикой здания, они «аспекты пластического тела здания» [15, с. 103]. В композиции Эрехтейона Н. И. Брунов выделяет две основные группы архитектурных картин. Первая картина открывается зрителю, идущему от Пропилеев, и показывает Эрехтейон в три четверти с юго-запада. Ее основа – живописность. Здание храма перекрыто оградой. Зрителю открывается только верхняя часть западного и часть северного портиков и полностью открытый – южный портик с кариатидами.

В. Л. Антонов придает этой картине особое композиционное значение, выделяя ее медиативный характер, связь внутреннего пространства Акрополя и внешней среды [1].

Вторая архитектурная картина Эрехтейона складывается, когда зритель заходит за юго-восточный угол здания и движется к северному портику. Между этими картинами Н. И. Брунов выделяет два переходных вида – вид на портик кариатид и вид южной стены с южной колонной восточного портика [15, с. 100–142].

Пространственная структура Афин

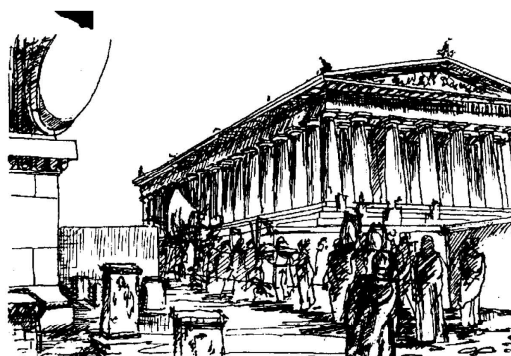
1. Точка обозрения Акрополя с Агоры
2. Точка обозрения Акрополя с холма Пникс
3. Кульминационное раскрытие с Акрополя на море



Подход к пропилеям



Выход из Пропилей к статуи Афины Промахос



Проход мимо статуи Афины Промахос к Парфенону

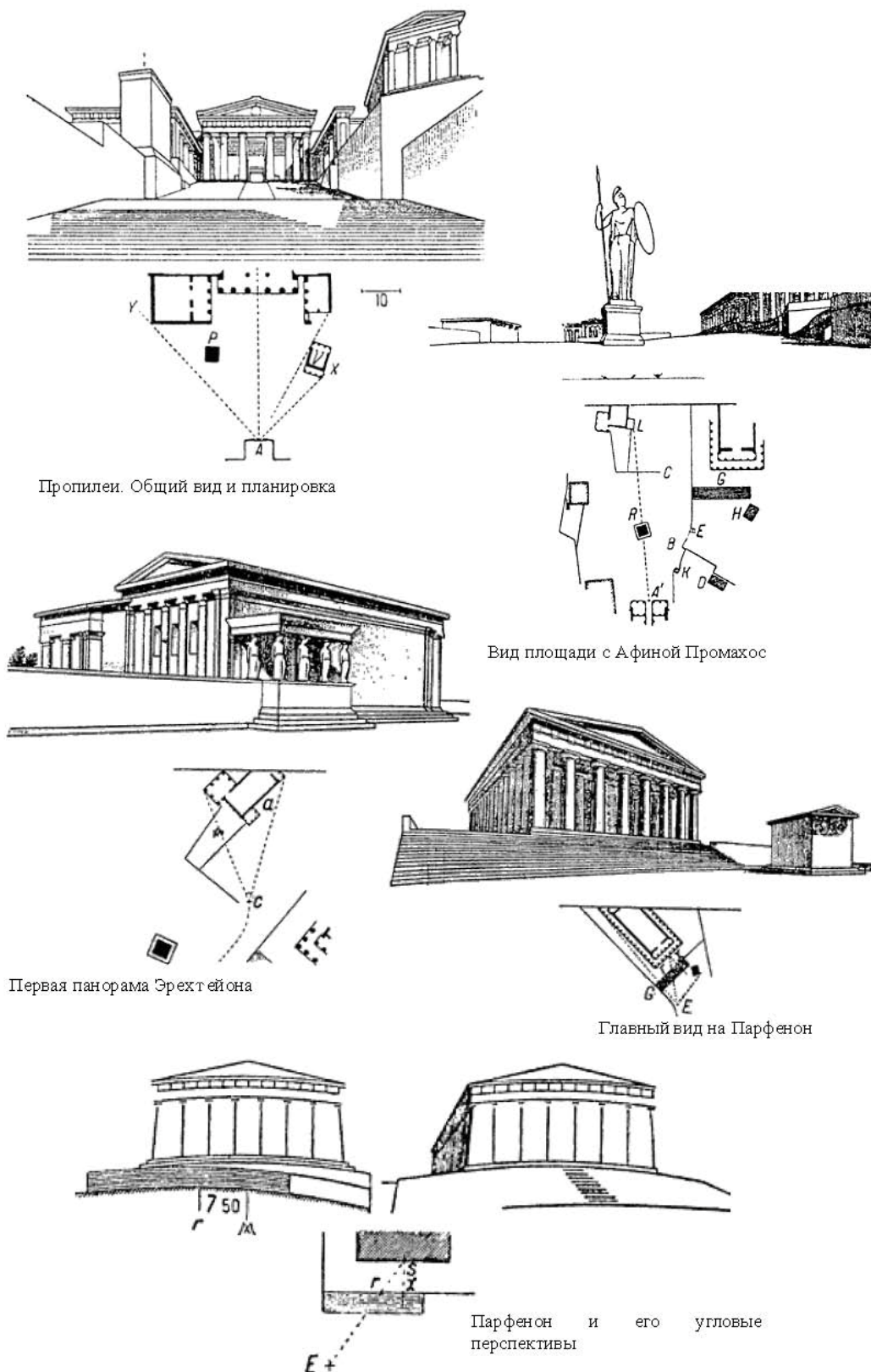


Проход вдоль Парфенона к алтарю Афины



Кульминационное раскрытие интерьера Акрополя

Рисунок 2.1. Видовой ряд верхней площадки Афинского Акрополя по В. Л. Антонову



Пропилеи. Общий вид и планировка

Вид площади с Афиной Промакос

Первая панорама Эрехтейона

Главный вид на Парфенон

Парфенон и его угловые перспективы

Рисунок 2.2. Видовые картины Парфенона и Эрехтейона по О. Шузи

Комплекс второй картины, по Н. И. Брунову, раскрывает разворачивание композиции северной части храма с востока на запад по горизонтали сверху вниз, по вертикали.

В. Л. Антонов связывает в единый сюжет архитектурные картины Акрополя и всего региона Аттики (от мыса Суний до Элевсина), подчеркивая их взаимообусловленность, нераздельность и мировоззренческую ориентированность [1].

Греческая архитектура была направлена на создание четко простроенных и выверенных визуальных картин (архитектурных ландшафтов), которые несут определенные сознательно заложенные образы. Доказательством этому служит то, что в своем большинстве все пропорции и масштабные соотношения греческих храмов созданы так, что включают в свою композицию наблюдение с наиболее выгодных ракурсов. Они воспринимаются с наиболее характерных точек обзора заложенных в пространственной организации ансамбля.

Скульптурность мироздания в античности передавалась через скульптурность архитектурных картин. А эта скульптурность достигалась множеством приемов, которые применялись греческими зодчими для коррекции визуальных эффектов. О. Шуази

указывает, что перспективные сокращения по вертикали корректировались намеренным увеличением частей антаблемента. Надписи имели различную высоту букв, которая построчно увеличивалась к низу. Ярко прослеживается эта тенденция в скульптуре. «Статуи, украшающие фронтоны храмов Олимпии, кажутся неуклюжими, если на них смотреть прямо, но приобретают неожиданную красоту и изящество, как только мы взглянем на них снизу вверх. Как Фидий в Парфеноне, так и Пеоний в Олимпии принимали в расчет предполагаемые точки зрения; и все статуи великой эпохи греческого искусства создавались именно для того места, которое они должны были занимать» [101, с. 396]. Греческие статуи обращены к зрителю, и созданы так, что бы между ними мог произойти зрительный контакт. То есть видно, что важным является не только создание статуи как таковой, а создание элемента, который имеет определенное место и роль в композиции.

На то, что греческим зодчим важно было то, как воспримется здание, а не то, каким оно является на самом деле, указывают следующие приемы. «В портиках с двойным рядом колонн колонны второго ряда делались обычно более тонкими, чем стоящие впереди. Таким образом, ... создавалось впечатление большей глубины» [101 с. 396]. К

таким приемам относят хорошо известный энтазис и утолщение боковых колонн, для корректировки их поглощения окружающим светом на фоне неба, криватуры и легкий наклон колонн, направленный внутрь здания, и изменения наклона портика, для того чтобы он выглядел вертикальным.

Таким образом, по О. Шуази, архитектурный ландшафт Акрополя формировался:

1. Созданием единства впечатления подчинением каждой из последова-

тельных картин пейзажа главному мотиву.

2. Стремлением, как общее правило, к угловым перспективам, прибегая к видам en face только в виде исключения.

3. Установлением между отдельными массами оптического равновесия, которое согласовало симметрию контуров с многообразием и неожиданностью деталей.

2.2. Видение архитектурной среды в эпоху Средневековья

Как известно, после крушения античной цивилизации Центральная и Северная Европа прошла сложный путь. Культура Европы в эпоху Средневековья строилась на руинах античной цивилизации. Мир человека средневековья являлся синтезом смутных воспоминаний об античности, схоластической философии, религиозных догм христианства, языческих мифов и суеверий, которые так и не были искоренены христианской верой. Несомненно, это нашло свое отражение в специфике видения окружающего мира и, соответственно, его воссоздания в своем творчестве. Процесс осознания мира заключается в его пространственной упорядоченности в соответствии с

идеальной моделью. На ней строит свое понимание красоты Фома Аквинский – главный идеолог Средневековья. В «Суммах теологии» он пишет: «Для красоты требуются три качества. Во-первых, целостность или завершенность: ведь то, что раздроблено, тем самым и безобразно. И должная гармония, или согласованность. И опять же сияние, из-за чего то, что окрашено в блистающий цвет, называют красивым» [цит. по 109, с. 93].

Средневековье – время господства феодального способа производства. Античные города пришли в упадок, а новые, как отмечает Т. Ф. Саваренская, в раннем средневековье строились редко. Наиболее ранними формированиями, на

основе которых впоследствии возникли средневековые города Западной Европы, были военные крепости, феодальные замки и монастыри. В. Л. Антонов описывает пространство средневекового города как предельно замкнутое и отгороженное от внешнего мира, который воспринимался чужим и враждебным. В отличие от целостного и гармоничного мира античности, мир древних североевропейцев прерывист и антагонистичен. Ибо таким был в то время и реальный мир. Пейзаж как таковой мало интересовал человека средневековья: красота леса, гор, моря не вызывала его восторгов – они были слишком пугающими, слишком непонятными. Архитектурная среда формировалась как замкнутая система. Она была направлена исключительно внутрь. Но уже в этом можно отметить дуализм средневекового мировоззрения. Города, отрицая окружающую природу, как проявление чужого, страшного, враждебного, тем не менее, находились в огромной зависимости от нее. Природа все еще осталась важнейшей основой всей жизни и хозяйства. Окружающая местность чаще всего являлась градообразующим фактором. Город располагался возле реки, как транспортного пути и жизненно важного ресурса, замки и крепости тяготели к возвышенностям. Снаружи город

воспринимался как единый организм, точно определенный в своих границах, и был доступен восприятию в панораме с одной видовой точки. Увенчанные их шпилями и зубчатыми стенами холмы и плато получали свое архитектурное завершение, и, таким образом, природа все же входила в архитектурный ландшафт средневекового города (рис. 2.3). В. Л. Антонов пишет, что природа еще не приобрела самостоятельного значения и не явилась объектом искусства. Но все же, пропущенная через религиозные догмы, она становится одной из составляющих мирового порядка.

Такой дуализм прослеживается во всей средневековой культуре. Двойственность таких оппозиций как свет и тьма, верх и низ, близкое и далекое, небесно и земное, духовное и телесное является основными темами средневековья. Это проявляется в противопоставлении знати и горожан, церкви и мирской жизни, города и не города. Эти оппозиции определяли основу пространственной структуры города.

За несколько веков средневековой культуры место простого человека в мире сильно изменялось. В раннем средневековье человек являлся рабом социальных отношений и его микромир осаждался враждебными силами, он

ограждался от этих сил и, соответственно, от внешнего мира. Человек в «готическую эпоху» - уже борец за социальные привилегии. Человек выходит в мир, но его движение происходит в рамках религиозных категорий. Он активно постигает мир, но его путь к совершенству все еще подчинен сакральной иерархии [2]. Говоря об истории города, В. Л. Глазычев отмечает, что город и его среда не были предметом осмысления и изучения в эпоху средневековья, «по всей видимости, сосредоточение внимания на социальных ... полностью заслоняет в сознании современников зримое богатство, которое их окружает повседневно, – оно не становится предметом рефлексии». В средневековых хрониках города, являющиеся индивидуальными с нашей нынешней точки зрения, оцениваются как подобные друг другу» [24].

Тем не менее, обратившись к примерам изобразительного искусства и исследованиям средневековой эстетики можно проанализировать систему видения западноевропейского человека того времени и понять восприятие архитектурной среды Средневековья. Модель мира средневекового человека предельно пространственна. Она – замкнутая система со священными центрами и мирской периферией.

Христианская философия и суровое подчинение всей жизни религиозным канонам, несомненно, формировали и эстетические взгляды эпохи, в основе которых лежит разделение на мир духовный и мир телесный. На этом разделении строились представления о красоте. Основной особенностью средневекового видения является направленность на созерцание душевной красоты, красоты как символа, как идеала, неземного и нереального. Анализируя эстетические взгляды Средневековья, У. Эко пишет: «Нет сомнения в том, что в Средние века главенствует представление о чисто умозрительной красоте, нравственной гармонии, метафизическом сиянии и что мы можем постичь этот тип мироощущения только в том случае, если бережно и любовно попытаемся проникнуть в менталитет и чувствительность той эпохи. Для человека Средневековья переживание умопостигаемой красоты воспринималось как нравственная и психологическая реальность. Область эстетических интересов средневекового человека была шире нашей, и красота вещей нередко интересовала его вследствие осознания им красоты как метафизической данности» [107, с.13].

В период европейского Средневековья на смену античной эстетике идеального тела приходит эстетика

идеального духа. Красивым должна быть истинная сущность вещей, их идеал, и абсолютно не обязательно, чтобы эта красота проявлялась в физической земной оболочке. «О сколь прекрасна душа, которую, несмотря на ее обитание в бренном теле...» [цит. по 107]. Вся эпоха средневековья характеризуется противопоставлением внешней и внутренней красоты. С одной стороны, к внешней красоте выказывалось определенное недоверие, как к тому, что вызывает мирские страсти, таит обман и соблазн. С другой стороны, прекрасное непременно должно было совпадать с благом, истиной и всеми прочими атрибутами бытия и божества. У. Эко пишет, что человек Средневековья постоянно говорит о красоте всего бытия. Реальная повседневная жизнь была трудной и полной лишений, однако образ вселенной, преисполнен оптимистического сияния, он озарен высшей благодатью. Восхищению этой благодатью посвящены поэтические строки аббата Сюжера, автора перестройки в XII в. церкви в Клуни. В новой композиции он акцентировал световое воздействие:

“Церковь сияет...

Сияние это то, что сияюще сплавлено со светом,

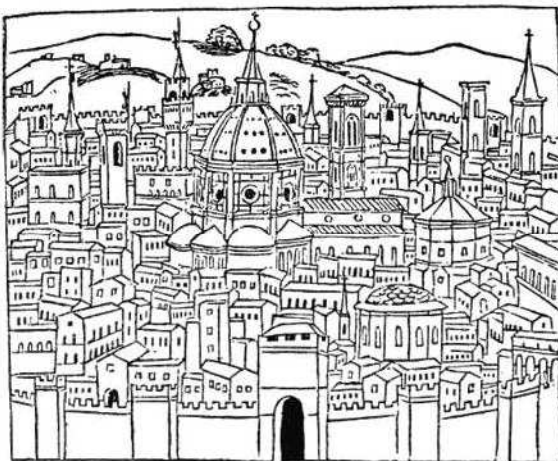
И сияет благородный храм, который пронизан светом...” [17, с.102].

Необходимо отметить еще один аспект средневекового эстетического восприятия, возможно, наиболее характерный для этого периода и дающий представление о тех умственных процессах, которые мы воспринимаем как «средневековые» по преимуществу.

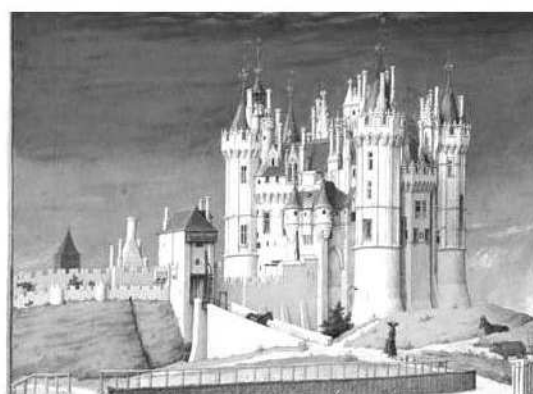
Речь идет о символично-аллегорическом восприятии вселенной. У. Эко пишет: «Для средневекового сознания любая вещь была бы бессмысленной, если бы значение ее исчерпывалось ее непосредственной функцией и ее внешней формой; с другой стороны, при этом все вещи пребывали целиком в действительном мире. Человек Средневековья жил в семиотически насыщенном мире, полном смысловых отсылок и высших смыслов, проявлений Бога в вещах; он жил в природе. В символическом мировосприятии природа, даже в своих наиболее грозных проявлениях, трактуется как своего рода система знаков, с помощью которой Творец сообщает нам об упорядоченности этого мира» [107, с. 72–73].



Гравюрная панорама Рима. Автор – Хартманн Шедель, впервые опубликована, в 1493 году



Флоренция в конце XV в. С современной гравюры на дереве

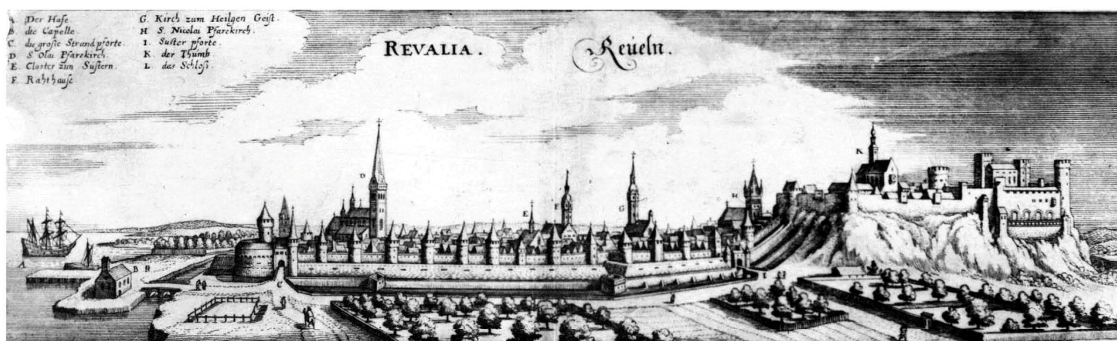


Фрагменты городского пейзажного фона из Иллюстрированной рукописи XV века "Великолепный часослов герцога Беррийского" "Времена года". Миниатюры «Июнь» и «Сентябрь»

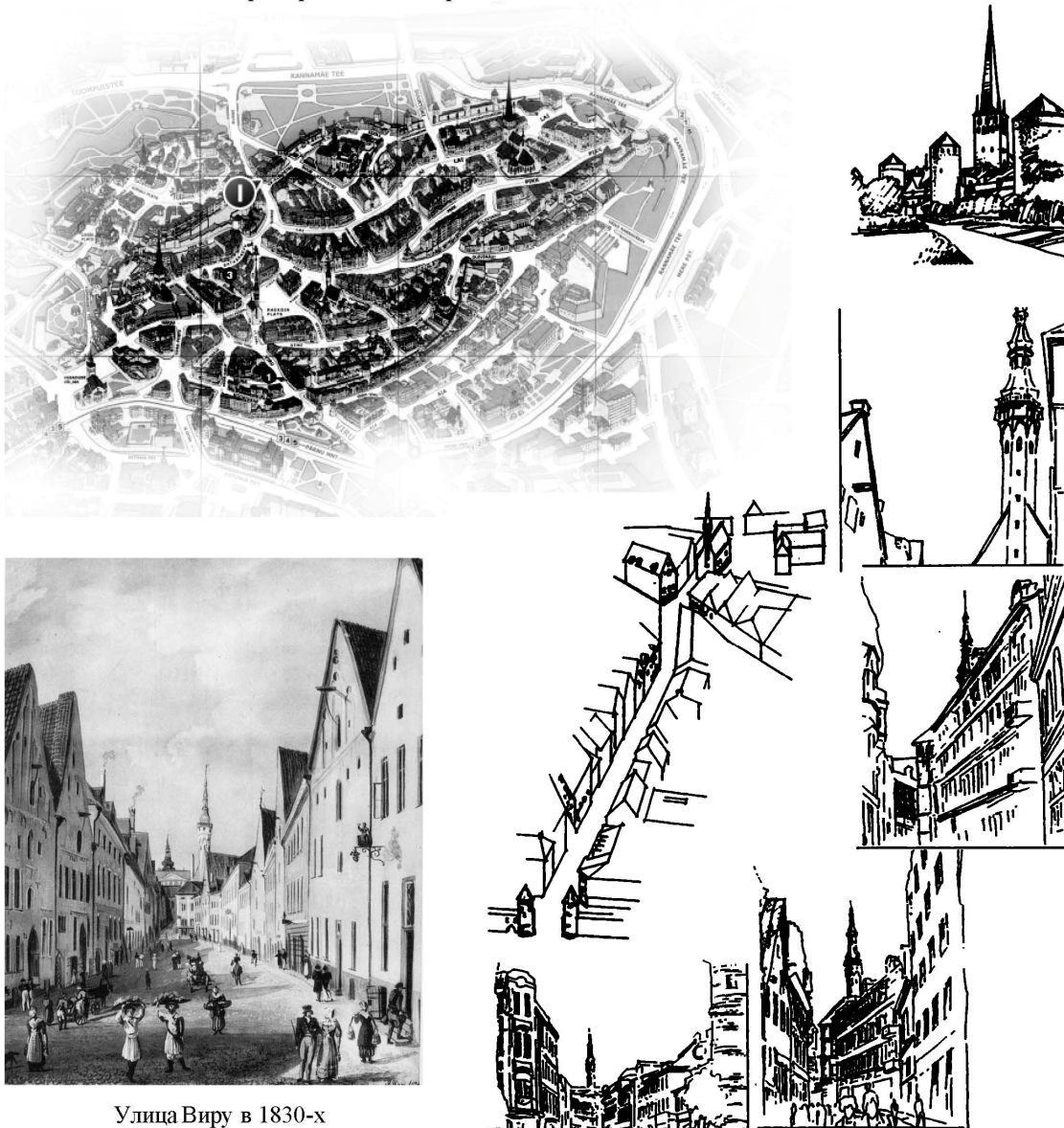


Рисунок 2.3. Видение средневекового города в гравюрах и миниатюре

АРХИТЕКТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ ГОРОДА



Таллин в 1630-е годы. Гравюра Адама Оллария



Улица Виру в 1830-х

Рисунок 2.4. Таллин. Пространственно-временная структура средневековой части города и улицы Виру

В. Л. Антонов пишет, что средневековому мышлению было свойственно «удвоение мира»: любое физическое явление предполагало наличие его символического смысла. Но для средневекового человека это был единый мир, и любая философская доктрина (и произведение искусства) должны были обязательно синтезировать его полярные аспекты [2, с.273].

При исследовании архитектурной среды средневекового города В. Л. Антонов отмечает, что основной темой средневековой художественной метафоры является игра света и тени, тенденции стремления к вертикализму, диалектическое противопоставление и единство слитности и вычленения частей. Так, в средневековой живописи и рельефах нет как будто «материальной» связи между различными фигурами. Они могут быть изображены с несовместимых точек зрения и даже с нарушением единства объемного изображения. Их единство основывается на другом: на выразительной ритмической смене освещенных и затемненных частей [2, с. 279]. Архитектурный язык «работает» на принципиально тех же основах, как и в средневековом искусстве в целом.

Эти представления о красоте нашли свое отражение в архитектурной среде средневекового города. Задачей его архитектурной эстетики, как указывает

В. Л. Антонов, являлась постановка «драмы встречи двух миров». С точки зрения такого единства можно рассматривать и готическую архитектуру, где противопоставлялось светлое (освященное) и темное (периферийное – мирское). Собор являлся апофеозом этой готической темы. Она проходила через пространственную структуру всего средневекового города, обусловленную функционально-экономическими требованиями в большей степени, чем собор, но также преломляющую их через средневековое мышление. Происходило иерархическое ниспадание значений. Городская улица моделировала тот же центральный неф, и через ее темную щель так же вырывался световой поток, физически ощутимо преодолевший сопротивление мрака [2, с. 273–275].

Вторая пара противоположностей архитектурной среды позднего средневековья – слитность и дробность. Как указывает В. Л. Антонов, эти категории связывают в социологии с противоборствующими идеями: национального объединения и феодальной раздробленности. Тему ритмического теневого отсчета подхватывали блоки-кварталы. В крупном масштабе – это ритм теней, порождаемый изломами улиц; в мелком – тени от разных домов, входящих в синтагмы кварталов. Теневой отсчет подводил к собору. Этот целост-

ный световой сюжет, формирует сюжет города. Не важно, что в этой цепи связи не всегда прослеживались визуально. Они имели мнемонический характер. Средневековый человек на этой основе формировал целостную картину; точно так же, как на рельефах и иконах совмещал визуально несовместимое – внешнее и внутреннее, небесное и земное [2].

В. Л. Антонов отмечает, что средневековая застройка создала разнообразные эффекты в границах монотонной городской ткани. Существовало определенное разнообразие, создаваемое изломами ограждающих стен. В изломах менялись традиции теней. Средневековые архитектура и искусство создавали «эффект одышки». Разнообразны были и сами дома: как по высоте, так и по выступающим элементам. Это улучшало дробный ритм световых пятен. Выход из узкой и темной улицы на несколько более просторную площадь производил сильное впечатление. Тем более, на площади журчал фонтан, и дерево, зачастую единственное в городе, напоминало о свободных лесах. Но городская площадь не являлась идейным завершением пути. При безраздельном господстве собора она являлась его вестибюлем, но вестибюлем тесным. Собор не открывался в его глубине. Он надвигался

своей громадой, подавлял человека, т. к. пространство не создавало дистанции для спокойного восприятия [2, с. 273–285].

А. В. Бунин и Т. Ф. Саваренская отмечают, что средневековые зодчие сочетали хороший художественный вкус с превосходным знанием конструкций и несущей способности строительных материалов. Исходя из понимания того, что общественные здания, и в первую очередь соборы, ратуши, замки, не должны были потеряться в городе и быть наиболее значимыми и выразительными, зодчие использовали максимально эффективный прием увеличения высоты здания. Высота башен церквей, ратуш, городских ворот и домов патрицианских превосходила высоту жилых домов, по меньшей мере, в 2–3 раза. Вместе с тем они из опыта знали, что высота общественных зданий не может быть произвольной, ибо небольшие архитектурные вертикали не обеспечивают контрастности городскому силуэту, тогда как чрезмерно высокие подавляют все, что их окружает. Таким образом, вертикальное развитие архитектурных форм становилось специфической особенностью архитектуры средневековья [6].

Картины средневекового города – это вехи пути, ведущего к цели. Хотя эта цель и периодически скрывается за поворотами извилистых улиц, тем не

менее, она служит ориентиром для путника. И открывающиеся краткосрочные локальные виды становятся знаковыми формами, сопоставимыми с мощным финалом (рис. 2.4).

Как отмечалось выше (п. 1.3), пространство средневекового города соответствовало принципу «визуального мира», когда целостный образ как изображение в калейдоскопе составляется из разрозненных кадров. Каждый последующий вид достраивает картину, и только постепенное познание пространства дает возможность сложить о нем представление. В результате формируется умозрительная модель, отличная от реального пространства города. (Такой видение предполагает обыденное восприятие средневекового города, формирующееся по мере движения по его улицам. Иным является уникальное созерцание его с возвы-

шенности, дающее возможность обозрения всей композиции в одном кадре. Безусловно, такие панорамы тоже возможны, но они характерны при выходе за пределы городской среды, при подъеме на замковый холм, городскую стену, башню Ратуши и т.д.)

Такое постижение пространства согласуется с эстетическими взглядами средневековья. Темную, дробную, затесненную сеть городских кварталов можно считать аналогией земной рутинной жизни, и выход из нее к открытому пространству означает приобщение к светлому образу идеального мира. При этом реальная форма не так важна, как ее суть. Поэтому пространственная сложность и непознаваемость архитектурной среды города не препятствовала, а наоборот способствовала видению умозрительного идеала.

2.3. Видение архитектурной среды в Новое время

Согласно наиболее распространенной периодизации под Новым временем подразумевается период XVI – XVIII вв., который следовал за эпохой Ренессанса, перенимая и продолжая его идеи.

Изменения в религиозной, культурной, экономической и социальной

сферах, начавшиеся в эпоху Возрождения, привели к изменению доминирующего мировоззрения. Средневековое мировоззрение было вытеснено растущим интересом к античному наследию, человеку и изучающим его наукам. Проявилось стремление к познанию окружающего реального мира. Обраще-

ние к идеалам античного мира отвергло средневековые каноны красоты. На смену им пришло стремление к красоте окружающего телесного мира, природы подчиненной человеческому разуму, рациональному миру гармонии и красоты.

В. Л. Глазычев пишет, что для иллюстрации изменений в отношении к городу, ренессансное искусство предлагает гигантский изобразительный материал, в котором с очевидностью можно увидеть и эстетически пережить целостность городской среды Возрождения. Мастера этого периода рассматривают город с новым неизвестным до этой поры любопытством, они «заглядывают во все значимые уголки города, проявляя равный интерес к архитектурным «кулисам» человеческих действий и самим этим действиям» [24]. Город предстает в различных ракурсах, во всех возможных вариантах: от восприятия с высоты «птичьего полета» в тонко гравированных изометрических планах (например, Мюнхен на плане Венцеля Холлара 1605 г.) и панорамах (панорама Кёльна 1531 г., созданная Антоном Вензамом из Бориса) до частных интерьеров (ван Эйк, Метсюс или Вермеер). Анализ изобразительного наследия Ренессанса, ренессансной литературы позволяет заметить растущую со временем акцентировку теат-

ральности городской среды, подчеркивание её «деланности». Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Альддорфер, ван Эйк, маньеристы не столько отображают среду, сколько проектируют ее в соответствии с доминирующими идеальными концепциями. Эти изображения в последующем стали образцами для реальных архитектурных ансамблей.

Опираясь на достижения Ренессанса, архитектура развила и трансформировала его язык в два направления – барокко и классицизм.

В период барокко происходит стремление к динамическим связям между важными узлами города и выпрямлением соединяющих ансамбли улиц; стремление создать целостно связанную с внешним миром и театрально упорядоченную систему улиц и площадей. Система градостроительства барокко имела целью планировать и перепланировать городские пространства, подчинить их строгим правилам.

Одна из основных тем барокко, осмысление модели города нового типа, идеального города, оставалась актуальной с XV – XVI вв. Изначально теория отстает от практической реализации идеальных замыслов, разрабатывается только графически изображенная идея, в которой выражены художественные принципы нового типа, основанные на

композиции гармонии и красоты по отношению к городу. И только в XVII – XVIII вв. теория поиска идеальных схем становится базой для реальных градостроительных изменений. Происходит переход на новую ступень архитектурно-градостроительного развития. Изменяется городская сеть исторически сложившихся городов: Рима, Парижа, Лондона. Новые города строятся в соответствии с выверенными системными планами, как выражение общественных идеалов эпохи.

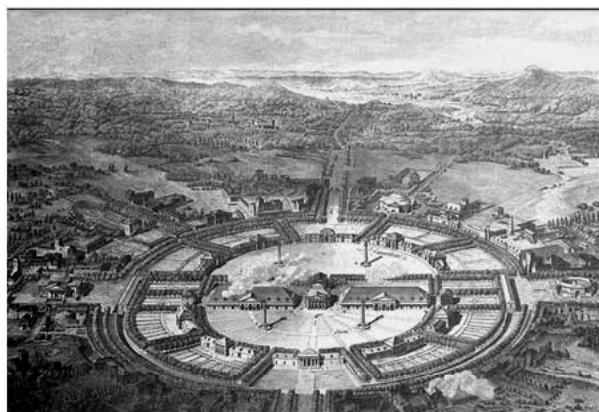
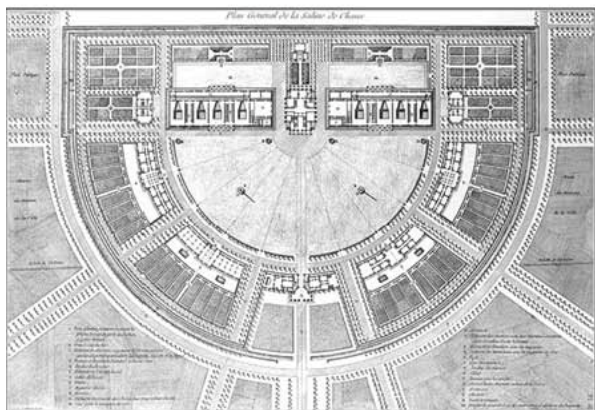
В Новое время, как утверждает А. В. Иконников, переход к доминированию концепции «визуального поля» (см. п. 1.3.), актуализировавший фиксацию личной точки зрения и своей собственной субъективной картины мира, побудил общество к созданию городских пространств, пригодных для моментального чувственного восприятия. Новые регулярные площади и дворцовые ансамбли построены таким образом, что закономерность их композиции доступна для понимания при восприятии с одной точки зрения, и чаще всего не обязывает обращаться к опыту предыдущих впечатлений [36, с. 69–73]. Из этого следует предпочтение регулярности архитектурного пространства (рис. 2.5).

Начиная с эпохи Ренессанса жизнь в городах начала приобретать

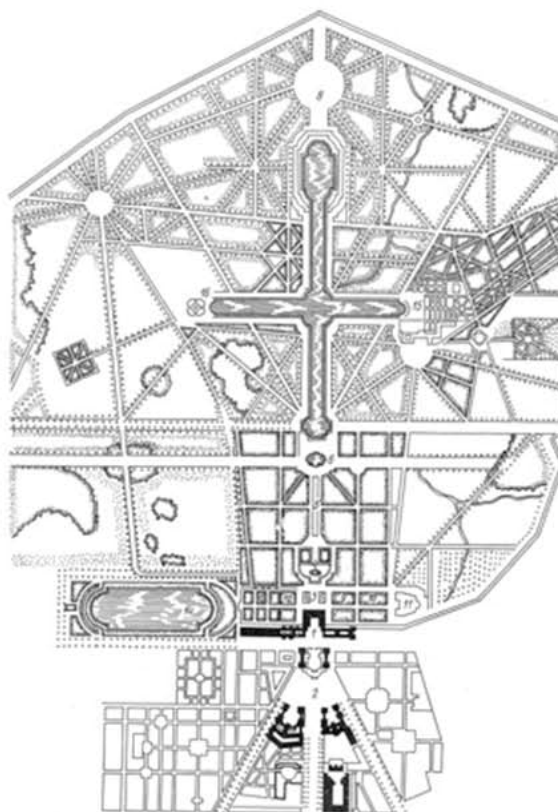
схожесть с театральным зрелищем. Стихийное развитие города сменяется сознательным отношением к организации городской среды. Как отмечает В. Л. Глазычев, театрализация городской среды естественным образом нарастает от позднего барокко к зрелому классицизму. Городской центр преобразуется в «партер», ориентированный на «сцену» Двора. «В Париже Людовика XV, в Петербурге Екатерины II и Александра I городская среда приобретает странные, удивительные формы – создается и закрепляется в материале сценическая коробка для зрелищ, в которых масса пассивно созерцает другую массу в ситуации парадного выезда, военного парада и т. п.» [24].

Города украшаются великолепными ансамблями, где, подчиняясь замыслу архитектора, выстраивалось пространство, пригодное для целенаправленного распределения людских масс. Ритму и динамике архитектурных форм подчинялись общественные празднества, шествия и парады. Они организовывались так, чтобы составить притягательное зрелище для наблюдателя извне.

Такую же тенденцию в зрелищной организации городского пространства можно проследить во временном отрезке от классицизма к романтизму и



Клод Никола Леду. Город Шо на соляных
копях в Арк-э-Сенан. 1775-1779



Версаль. Генеральный план ансамбля



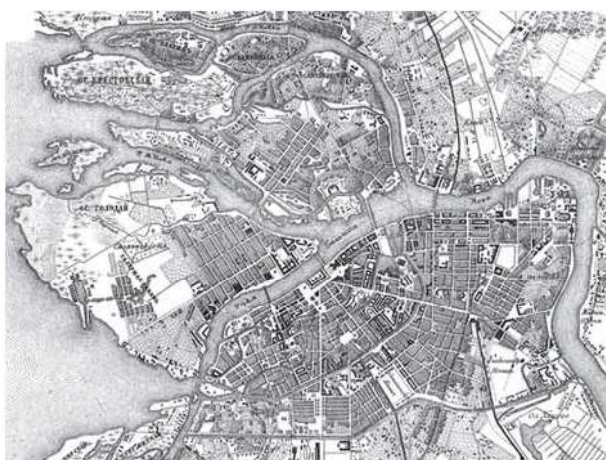
Рисунок 2.5. Примеры градостроительных ансамблей Нового времени



Проект планировки Санкт-Петербурга.
арх. А. Леблон



Перспектива ул. Зодчего Росси со стороны
площади Чернышева



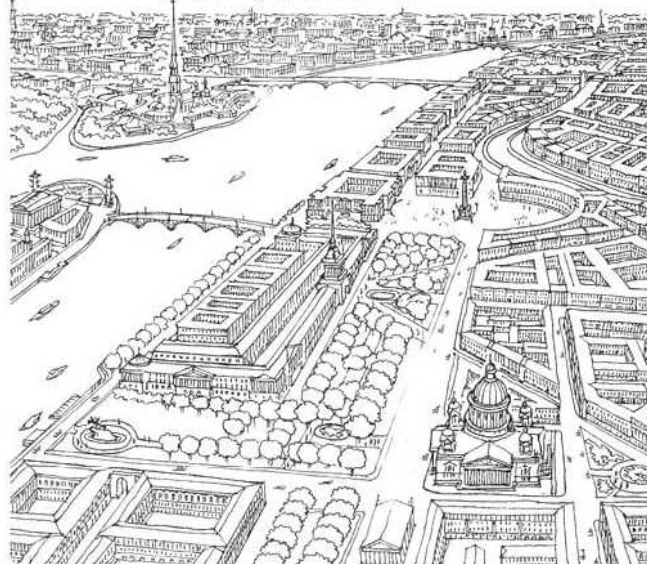
Генеральный план Санкт-Петербурга.



Исаакиевский собор со стороны
Конногвардейского манежа. Гравюра на
стали середины XIX в.



Фасад петербургской Биржи со
стороны Невы (второй вариант Тома
де Томона)



Перспектива с «птичьего полета» Петербурга

Рисунок 2.6. Санкт-Петербург как пример нового города с регулярной планировкой

эkleктике XIX в. Несмотря на стилевые изменения, общие правила построения пространства, оставались прежними. Происходило только изменение масштабов. Пространство делилось на все более мелкие части, но принцип театральной зрелищности оставался неизменным. От городских площадей, играющих роль сценических площадок под открытым небом, спектакль перешел в интерьеры: в салоны, будуары, гостиные, залы для приемов и т. д. Л. Е. Трушина в работе «Образ города и городской среды» пишет: «По-прежнему семантически и эстетически значимой оставалась зона визуального наблюдения, а сам зритель в нее не включался (как и в театре, ему полагалось пребывать в темноте зала). Другое дело, что роли могли меняться, и каждый посетитель салона имел свой «выход», свой шанс привлечь к себе внимание, т.е. побывать на свету сцены, чтобы затем снова сойти в зал» [88].

По этому принципу организовывалось и архитектурное пространство города XVIII-XIX вв. Особенностью того времени является поразительный контраст архитектурно (эстетически) оформленного фасада и порой лишенной даже штукатурки «спины» здания; парадная улица, парадный подъезд, лестница, парадные комнаты контрастируют с грязными дворами, черными

лестницами и лишенной комфорта жилой частью здания. В этом также проявляется театральность среды, выделение главных сценических пространств и вспомогательных подсобных территорий. Новые ансамбли органично вписались в историческую среду, поскольку, как и средневековая культура, так и культура Возрождения и Нового Времени являлись городскими по своему определению. Тем не менее, замкнутость средневековых городом сменяется раскрытием во внешнюю среду, которая все больше и больше входит в архитектурное творчество. Идея бесконечного природного начала сменяет собой идеал «завершенности». Природа наделяется выражением эпического величия, и активно включается в городские пространства.

В качестве примера такого синтеза можно рассматривать Петербург, своеобразный градостроительный эксперимент, реальное воплощение идеи идеального города, синтез градостроительной мысли нескольких столетий. Город отразил в себе наиболее яркие тенденции того времени. Во-первых, это фортификационные укрепления, с которых вместе с судостроительной верфью начинался город. Во-вторых, это строительство города-резиденции, представительной

блистательной столицы имперского абсолютизма (рис. 2.6).

Петербург сочетает регулярное начало симметрично осевой планировки со свободой больших открытых пространств реки. Вместе с универсальными градостроительными принципами XVII в. ярко выражены приемы исконно русского зодчества, раскрытие города в единении с пейзажем, а также пространственная организация больших природных просторов средствами выразительного силуэта высотных ориентиров.

Идеальные города, подчиненные регулярному плану, строго симметричные и пропорциональные образцы классической архитектуры, дворцово-парковые комплексы, выстроенные в

соответствии с идеальным порядком гармонии и красоты – наглядные иллюстрации эстетического видения Нового времени.

Образ прекрасного в новой системе сочетает в себе прагматическую функциональность и высокую степень их эстетизации, через которую обыденное приобретает одухотворенность, переходит на более высокий эстетический уровень. Можно проследить тяготение к телесному античному образу, но в более сложном прочтении. Усложнение мировоззрения влечет за собой усложнение картины мира, происходит усложнение смыслов. Картина мира приобретает все больше архитектурно-пространственных интерпретаций.

2.4. Зрительные качества нелинейной архитектуры

Современные теоретики архитектуры отмечают возросшую роль дигитального проектирования и, в связи с этим, появление новой эстетики архитектурной формы.

Архитектура изначально формировалась как отражение макрокосма в человеческом мире. Архитектура Ренессанса изображала стабильность и центрированность мира, барокко отразило трагизм открывшейся бесконечности. Современная наука и фило-

софия описывают наш мир как открытые нелинейные системы. Актуальными стали открывшиеся явления динамических нестабильных систем, а также теоретические разработки в неравновесной термодинамике (Л. Черногор, И. Пригожин и др.)

Новое мировоззрение отражается в том, что с 1990-х гг. происходят поиски нового образа в архитектуре, который отрицает иерархию, фрагментарность, симметрию. Такая архитектурная форма

не отвечает декартовой системе координат – изначальной основе архитектуры. Но и целостность представляется эфемерной и исполненной тайны. Она призвана формировать эффект динамической нестабильности как знак развития и прогресса. Идея цифровой архитектуры базируется на идее движения через пространство, сформулированной в «теории складки». Согласно с ней, одна поверхность образует одновременно открытое и закрытое пространство. Потоки времени, людей, информации формируются в так называемую «теорию потоков» – новом порядке, основанном уже не на форме, а на ментальности.

И. А. Добрицина отмечает: «Архитектура последнего десятилетия XX века, ориентированная на новую, сверхмощную компьютерную технологию, продемонстрировала стремление к небывалому, авангардистскому по сути прорыву в области формообразования, на фоне которого переломы постмодернизма и деконструктивизма выглядели уже не столь революционно. Любая немислимая прежде форма – криволинейная, органическая, техноорганическая – относительно легко просчитывается компьютером. Разнообразие и неповторимость элементов перестает быть препятствием для строительного производства, базирующегося на новых

технологиях. Транслируемые в сети Интернет архитектурные объекты и инсталляции, развертывающиеся в виртуальном пространстве, неподвластном законам гравитации, подводят к идее полностью раскованной формы. Особая эстетика освобожденной от архитектурных закономерностей виртуальной архитектуры не может не влиять на реальное проектирование» [34, с. 161].

Как указывается в исследованиях, анализирующих нелинейную архитектуру, это течение тесно связано с философскими концепциями и научными теориями современности. Новые науки (sciences of complexity – «науки о сложных системах»), включающие фрактальную геометрию, нелинейную динамику, неокосмологию, теорию самоорганизации и другие, принесли с собой изменение мировоззренческой перспективы. От механистической картины мира мы движемся к пониманию того, что на всех уровнях – от атома до галактики – вселенная находится в процессе самоорганизации. Опираясь на возможности, предоставляемые компьютерными технологиями, эта новая парадигма находит отклик в процессах, изменяющих и характер архитектуры [34]. Идеология нелинейности, следующая из теории «складки» 1993 года, стала поворотным моментом в

конструировании нового видения объекта. На ее основе центром особого внимания архитектуры стала стадия созревания архитектурной формы.

В результате проникновения новейших философских идей в архитектурное творчество появляются архитектурные объекты, в основе которых лежит принципиально новый способ формообразования. Для цифровой архитектуры поверхность является ключевым аспектом в организации любой криволинейной формы, именно на ней сосредоточено особое внимание архитекторов. Такому интересу во многом способствовали научные открытия современной физики микромира и макромира. Новая наука построена на парадигме нелинейности, в рамках которой развивается представление о мире как о множестве систем, каждая из которых живет по законам самоорганизации и переживает периоды стабильности и скачкообразных переходов в иное состояние. Сама Вселенная – это сверхсложная система. Она может внезапно «сдвинуть привод» и совершить скачок. Новой архитектуре свойственны и новые приемы работы с формой, вместо согласования частей здания в соответствии с определенными принципами архитектурной композиции, объем здания рассматривается как единое целое, где фрагменты поверхности

плавно перетекают из одной плоскости в другую.

Теоретики современной архитектуры утверждают, что стремление к необычной, новой форме, отрекающейся от традиционной геометрии четких вертикалей и горизонталей, является не просто желанием испытать современные возможности 3D моделирования и попытаться воплотить их в жизнь с помощью новейших строительных технологий. Такие изменения в архитектурном формообразовании является результатом философского осознания того, что весь окружающий нас мир – это живая динамичная непрерывно изменяющаяся система, и что именно так должна развиваться архитектура. «Компьютер вторгается в архитектурную деятельность как носитель потенциала творческой деятельности. Он постепенно становится и инструментом реального проектирования, и главной опорой всего футуристического. Архитектура осваивает новые области языкознания – языки программирования. Архитектура уходит в гиперпространство. Там архитектура теряет всякую историческую и пространственную привязанность. Моделирование объектов, процессов для реальности становится постепенно первичной задачей» [30].

Результатом последних двух десятилетий является создание ряда зданий, которые при всей их оригинальности можно отнести к типу нелинейной архитектуры, поскольку их объединяют общие характерные черты. Ч. Дженкс акцентирует внимание на трех наиболее выделяющихся объектах этого периода: Музей Гуггенхайма в Бильбао Френка Гери, Аронофф-центр в Цинциннати Питера Эйзенмана и Еврейский музей в Берлине Дэниела Либескинда (рис. 2.7. и 2.8). Эти объекты являются яркими примерами нелинейных сооружений. Все три объекта созданы с применением так называемых нелинейных методов, включающих компьютерное проектирование и макетирование. «Каждый из этих проектов по-своему обращается к острейшей проблеме новой метафоры современной архитектуры, иначе говоря, к выбору и модификации языка, к возможности развития и продления его вариаций, а также к раскрытию новых значений в архитектуре, неотъемлемо с новым языком связанных» [34, с. 171].

В литературе можно встретить несколько вариантов классификации направлений нелинейной архитектуры. Ее можно классифицировать по основным принципам формообразования:

1. Бионика – научно-технологическое направление по заимствованию ценных идей и реализации их в виде

архитектурных и конструкторских решений.

2. Дигитальная – архитектура, основанная на компьютерном моделировании, как относительно земной поверхности, так и используя виртуальную сеть.

3. Лэндморфная – архитектура, создание которой основано на законах движения, сдвигов земной поверхности. Проекты создаются, учитывая подъемы и спады напряжения земной энергии. Форма генерируется исходя из воздействия окружения.

4. Космогенная – теория, согласно которой любое сооружение – это отображение космического порядка. Космогенная ввиду сходства нелинейных процессов порождения архитектурной формы с процессами Вселенной.

5. Зооморфик – особое направление нелинейной архитектуры, опирающееся на заимствование внешнего вида животных и растительных организмов.

6. Органитек – течение в нелинейной архитектуре, которое кроме внешнего вида и конструктивного решения, заимствованного у животных и растительных тел, опирается еще и на законы экологичности объектов.

Как отмечает К. А. Крамаренко в статье «Принципы формообразования в нелинейной архитектуре» современная дигитальная архитектура изменчива,

фрактальна, многообразна. Происходит полный идеологический отказ от «посещения объекта», от поочередного рассмотрения одинаковых этажей, от простого перемещения через объект. Сегодня задача современного зодчего – обеспечить не только физическое, но и эмоциональное путешествие сквозь архитектуру, с каждой минутой обеспечить появление новых ракурсов и динамики внутреннего и внешнего пространств, удивлять, восхищать не декоративным решением фасадов, симметрией и стабильностью, устойчивостью объекта, а напротив, его эмоциональной стороной, вспышкой, импульсом неожиданного решения. Архитектура усложняется, вовлекая человека в совместное исследование сложности и относительности [51].

Особенностью нелинейных объектов является их индивидуальность и выделение на фоне остальной застройки и всего окружения. Как пишет Ч. Дженкс: «возник принципиально новый тип здания, который повлечет за собой отказ от многих прежних стереотипов – здание-достопримечательность» [31]. Это, несомненно, является важным аспектом при изучении зрительных качеств нелинейной архитектуры. Такие здания перенимают на себя роль доминанты, не только ввиду необычности, но и по ряду композиционных

признаков. Обычно они имеют крупный масштаб всего здания, и крупный масштаб членения его составных частей. С точки зрения функционального наполнения, чаще всего это крупные общественные комплексы зрелищного, развлекательного направления. Кроме того, роль «здания-достопримечательности» вызывает дополнительный общественный интерес. Это обеспечивает доминирующее положение с точки зрения социального значения.

Новейшие формы нелинейных зданий, становятся знаком современной науки и современного общества. Они являются наглядным символом развития, стремления к новому, то есть выражают идеи, популярные для нынешней культуры.

Одним из важнейших факторов комфортного состояния человека является масштаб, о котором уже говорилось. Наиболее часто современная дигитальная архитектура имеет очень крупный масштаб. Пластическая разнообразность непривычных человеку форм, рождающих сотни уникальных визуальных кадров, сложно сопоставимых в целостную картину, формируют практически не познаваемый объект. Здания, построенные по принципу нелинейности, не поддаются полному пониманию. Человек может

составить свое представление об архитектурном объекте, но нет никакой гарантии, что этот образ будет соответствовать реальной действительности. В этом нелинейная архитектура близка природным структурам, разнообразным и сложным.

Опираясь на концепции А. В. Иконникова о «визуальном мире» и «визуальном поле» (п.1.3.), можно провести аналогию между принципами восприятия нелинейной архитектуры и восприятием архитектурной среды средневековья. «Визуальный мир» формирует восприятие среды из разрозненных кадров, которые можно смонтировать в определенный коллаж. Но при этом очень сложно создать полноценную трехмерную модель (построить макет, если угодно). То же происходит при непосредственном восприятии нелинейного объекта: даже в процессе передвижения по нему и рассмотрении с разных точек, оказывается сложным представить его в полном объеме. (Исключение составляют виды с высоты, в которых есть возможность действительно увидеть объект полностью). Сложные закономерности, которые лежат в основе построения зданий, обладающих свойствами нелинейности далеко не всегда можно различить в их внешнем облике. Примером тому может служить

здание Еврейской школы в Берлине архитектора Цви Хекера (рис. 2.7).

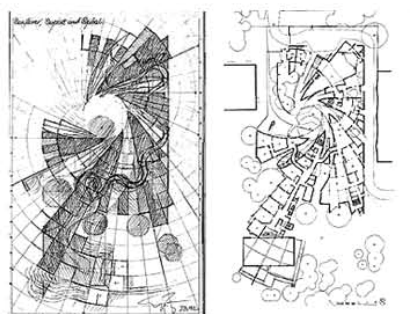
Как указывает И. А. Добрицина, в основу принципиальной концепции здания положены ряд узнаваемых метафор: «коридоры-змеи, лестницы-горы, комнаты в форме рыбы». В целом эти элементы соединяются как лепестки подсолнуха. Кроме того в здании присутствует еще два типа структур – геометрия строгой сетки и геометрия концентрических кругов, однако увидеть всю эту сложную гармонию можно только с вертолета. В реальной обыденной ситуации посетитель видит некое число объемов, разнообразных по размеру и форме, в сложном порядке сочетающихся друг с другом. Сложная объемная форма только угадывается в этих кадрах. В соответствии с современными философскими концепциями бесконечного развития и изменения архитектура уходит от четкого прочтения объекта. Его композиция не поддается рациональному познанию, архитектурный объект предлагается воспринимать интуитивно, как некий феномен.

Такая ситуация характерна для многих нелинейных проектов, которые разработаны с помощью новейших компьютерных технологий, и имеют много общего с виртуальным миром, где передвижение человека не привязано к одной плоскости, где действительно

ВИЗУАЛЬНО-СМЫСЛОВАЯ ОСНОВА АРХИТЕКТУРНОГО ЛАНДШАФТА



Музей Гуттенхейма в Бильбао
арх. Френк Гери



Начальная школа
Еврейской общины в
Груневальде.
Арх. Цви Хекер

Рисунок 2.7. Примеры нелинейной архитектуры

АРХИТЕКТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ ГОРОДА



Аронофф-центр в Цинциннати,
арх. Питер Эйзенман



Музей естественных наук в
Вольфсбурге, Германия.
Архитектор – Заха Хадид

Рисунок 2.8. Примеры нелинейной архитектуры

может быть воспроизведен принцип динамического изменения формы и пространства. Когда же такие объекты обретают реальное воплощение, они принимают формы далекие от привычной архитектуры и тем притягивают взгляд.

Возможно, это действительно обусловлено подобием органическим природным структурам. Чарльз Дженкс пишет о нелинейной архитектуре: «Это вызов старым языкам классицизма и модернизма, основанный на вере в возможность новой системы организации среды обитания, которая будет больше напоминать постоянно самообновляющиеся формы живой природы. Возникающие новые модели могут отпугивать и вызывать подозрения в поверхностном мышлении, однако, взглянув пристальнее, мы часто убеждаемся в том, что они более интересны и более адекватны нашему восприятию мира, чем доставшиеся нам в наследство от прошлого бесконечные колоннады или модернистские навесные стеклянные фасады» [31].

Ч. Дженкс утверждает, что не только наука и компьютерные технологии определяют современное развитие архитектуры. По его мнению, ее развитие связано с «утверждением новой картины мира, в которой природа и культура видятся выросшими из единого повествования – «нарратива вселенной».

Таким образом, в основе эстетического восприятия цифровой архитектуры лежит абстрактный символизм и художественность образа, который основан на динамическом восприятии формы. Принцип этого быстро меняющегося восприятия может быть сформулирован как «здесь и сейчас». Архитектурный объект оказывается наполненным большим количеством смыслов. Его абстракция вызвана изменчивостью среды, в которой он находится. Художественный образ цифровой архитектуры строится на динамике изменений формы и ее абстрактных символах.

Выводы к главе 2

На основе проведенного анализа можно сделать вывод о взаимосвязи закономерностей формирования архитектурного ландшафта и мировоззрения эпохи его создавшей.

Человек видит и понимает видимый мир, руководствуясь актуальной на данный момент картиной мира, включающей социальное мировоззрение и обусловленные им эстетические предпочтения. Чем более ярко и целостно проявляются специфические особенности такого мировоззрения, тем активней они влияют на способ видения и точку зрения. В основе картины мира лежит принцип упорядоченности. В художественных и архитектурных системах он понимается эстетически. Как следствие архитектурный ландшафт как отражение картины мира имеет более ярко выраженные особенности (рис. 2.9).



Рисунок 2.9. Картина мира как отражение мироустройства

ВИЗУАЛЬНО-СМЫСЛОВАЯ ОСНОВА АРХИТЕКТУРНОГО ЛАНДШАФТА

1. Античность рассматривала мир как телесный космос. Следовательно, архитектурный ландшафт представляет среду, моделирующую скульптурно сформированный космический порядок с высоким уровнем символизма и целостности.

2. Средневековое мировоззрение строилось на противопоставлении земного (временного, преходящего) и небесного (вечного, идеального). В связи с мировоззренческими установками фрагментарность земных (преходящих) образов служит выражением целостной теологической концепции. Как результат физический и идеологический акцент визуального восприятия направлен снизу вверх – от земного к небесному.

3. В Новое время мир предстал упорядоченной статической системой. Это повлекло за собой изменение архитектурного ландшафта уже сложившейся архитектурной среды и подчинение его строгой системе.

4. Современное мировоззрение видит мир открытой, непрерывно развивающейся системой. Выражением такого восприятия мира являются зрительные качества современной нелинейной архитектуры.

ГЛАВА 3. СОДЕРЖАНИЕ КАТЕГОРИИ «АРХИТЕКТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ»

3.1. Морфологическое содержание категории «архитектурный ландшафт»

Для рассмотрения морфологического содержания категории «архитектурного ландшафта» в соответствии с выработанной методологией исследования анализ проводился в двух вариантах – в условиях статического (восприятие с одной позиции наблюдения) и динамического (восприятие при последовательной смене позиций наблюдения) визуального восприятия. В целом ход исследования основан на морфологических характеристиках архитектурного объекта, к которым относятся: геометрические очертания (силуэт), масштабные соотношения, динамические характеристики, статус композиционной доминанты. Особым типом морфологических описаний является установление ритмических порядков, то есть распределение архитектурных масс в пространстве и времени их восприятия. Композиция видового кадра рассматривалась в соответствии с такими позициями, как иерархия, равновесие, целостность.

Среди многообразия видовых картин для анализа выбраны те, которые являются собой наиболее узнаваемые, так

называемые «знаковые» картины города. Эти видовые картины исторически формировались как экспонирующие город большому количеству зрителей. Они, как правило, открывались с основного внешнего подъезда к городу или, реже, другого актуального места сосредоточения людей. Характерной чертой такого кадра является максимальная, часто панорамная, раскрытость городского вида или его актуального фрагмента.

В работе исследованы:

Вроцлав – панорама Тумского острова с моста Покоя.

Краков – вид на Вавельских холм и королевский замок с набережной р. Вислы.

Прага – панорама Карлового моста, района Градчан, королевской резиденции и собора Св. Витта с набережной р. Влтавы.

Венеция – вид на собор Санта Мария делла Салюте с моста Академии.

Верона – вид на собор Сан Джорджио ин Браида с набережной р. Адидже.

Санкт-Петербург – панорама Петропавловской крепости с Троицкого моста.

Киев – панорама правого берега
Киева с моста Патона.

Харьков – вид на историческое
ядро с ул. Полтавский шлях.

Чернигов – панорама ансамблей
Троицко-Ильинского, Елецкого монасты-
рей и Екатерининской церкви с Черни-
говского Вала.

Львов – вид на ансамбль
Успенской церкви и Доминиканский
собор с улицы Подвальной.

В каждом видовом кадре исследу-
ется морфотипический характер компози-

ции городского вида (как фигуры) с
точки зрения его эстетической
целостности: по наличию статической
точки зрения, общего силуэта,
доминанты, положению в пространстве,
динамическим либо статическим
характеристикам, масштабным
соотношением, ритмическим
построениям, светотеневой моделировке
(рис. 3.1. и 3.2).

Морфологический анализ статических композиций

видовых картин городов

Вроцлав

Для анализа выбрана панорама
Тумского Острова, которая открывается с
моста Покоя. По мосту проходит улица
Кардинала Штефана Вышиньского. Это
один из путей, который соединяет центр
города и его спальные районы.
Исторически это место было уже за
городскими стенами и позволяло увидеть
город извне. Панорама важна тем, что
позволяет охватить взглядом практически
весь исторически сложившийся
архитектурный ансамбль епископской
резиденции – исторического ядра
Вроцлава.

Вроцлав является городом, по-
строенным в средние века. Соответст-
венно, характерная черта его силуэта –

наличие большого количества вертика-
лей, составляющих архитектурную тему
панорамы. Исследуемый видовой кадр
условно можно разделить на три части по
вертикали: небо, собственно архи-
тектурный массив и гладь речной воды
на первом плане. По горизонтали
видовая картина фиксируется начи-
нающим сюжет массивом крупных
зданий справа и завершающим массивом
здания слева. Целостность кадра строится
на закономерном повторе трех четко
обозначенных вертикалей, составляющих
единую архитектурную тему.
Доминантой видового кадра являются
высокие башни кафедрального собора св.
Иоанна Крестителя. Тему продолжает
вертикаль башни костёла Коллегиата

св. Креста и св. Варфоломея и отнесенный дальше костел св. Марии на острове Пьясэк. Каждой вертикали отвечает привязанная к ней живописная группа зданий. Тем самым формируется повторяющаяся форма, позволяющая ее представить в обобщенно-геометризованном виде. Эта повторяющаяся тема формирует четко читающийся и запоминающийся сюжет. Сюжет панорамы формирует целостную фигуру, со специфическим индивидуальным обликом, выделенную единым смыслом из окружающего ее фона.

Ритм трех вертикальных форм четко читается в направлении от тяжести переднего плана к легкости и воздуху глубинного завершения, от доминирующей вертикали в глубину кадра. При этом завершающая вертикальная форма костела св. Марии в глубине выглядит значительно массивнее башен на переднем плане и тем служит созданию динамического равновесия картины. В то же время, нарастание высоты башен костелов из глубины соотносится с уменьшением дистанций между ними, усиливая кульминацию. После кульминации ритмическую композицию завершает здание справа с несколькими башенками. Ритмический ряд данного кадра усложнен

чередованием вертикалей костелов и группами зданий между ними.

В целом композиция характеризуется ярко выраженным динамизмом и противопоставлением горизонтали (берег реки, основная масса застройки) и вертикали кафедрального собора. Динамику композиции создает смещение доминирующего вертикального элемента вправо. С одной стороны, это акцентирует взгляд зрителя на нем, с другой – привлекает внимание к более свободному левому краю, уводя взгляд в глубину изображения.

Краков

Вавель – исторический центр Кракова. Основная панорама Вавельского холма и венчающего его Вавельского замка открывается с набережной реки Вислы. В настоящее время здесь проходит крупная городская улица Повисле, переходящая в улицу Подзамче. Анализируемый вид с набережной соответствует исторически сложившейся точке восприятия города с реки Вислы, а также с ее берега, по которым проходили основные пути движения извне в город.

Композиция видового кадра характеризуется лаконичными формами природного холма и завершающими его крепостными стенами. Передний план видового кадра представлен простыми геометрическими формами прогулочной

аллеи и открытым пространством площади перед холмом.

Доминантой видового кадра выступает природная рельефная форма Вавельского холма и расположенный на ней ансамбль королевского замка. Масштаб архитектурной доминанты – ансамбля королевского замка на Вавеле и Кафедрального собора святых Станислава и Вацлава соответствует крупному, слабо расчлененному масштабу природного рельефа. В целом их соединение читается единой формой, силуэт которой четко вырисовывается на фоне неба.

Крупный размеренный ритм акцентов подводит к наиболее выделяющейся вертикальной форме – барочному куполу Часовой башни. Ее доминирующее положение подчеркивают расположенная рядом колокольня кафедрального собора (готическая Викариева башня). В целом композиция кадра статична. Акцент, смещенный в левый верхний угол, уравнивает размещенная справа вертикаль Злодейской (Воровской) башни.

Прага

Одним из наиболее популярных видов Праги является панорама с набережной реки Влтавы на Карлов мост, центральный район Градчаны и ансамбль замка Пражский Град.

На первом плане кадра – водная гладь Влтавы, далее виден Карлов мост – средневековый мост, соединяющий исторические районы Малая Страна и Старе Место. За ним располагается собственно район Грандчаны. Завершает панораму возвышающийся над всей Прагой собор Св. Вита.

Видовой кадр можно разделить на три основных пространства – небо (верхняя часть), архитектура (средняя часть) и водная гладь (нижняя часть, передний план). Архитектурная составляющая кадра занимает его значительное пространство, что обусловлено повышением природного рельефа, на склонах которого и расположился пестрый средневековый город. Самый верхний ярус занимает Старая императорская резиденция Пражский град, крупные вытянутые формы которой служат своеобразным подиумом для архитектурной доминанты – собора святого Вита.

Несмотря на то, что реальные размеры собора очень велики (длина главного нефа – 124 м, высота Большой южной башни – 96,5 м) в панораме с такого положения сооружение выглядит несколько мелко и доминирует скорее за счет своей высоты и силуэтной выразительности, чем за счет масштабного преобладания.

Фокус видового кадра асимметрично смещен вправо. В целом композиция имеет сложный характер и состоит из нескольких пейзажных сюжетов и нескольких ритмических рядов. Первый ритмический ряд – это ряд опорных арок моста, направляющий в центр кадра. В свою очередь, сам мост является частью ритмического ряда горизонтальных уровней, подводящих к композиционной доминанте кадра, собору святого Вита. Кроме этого существует еще ритм архитектурных акцентов – он состоит из шпилей Малостранских мостовых башен, шпилей костёла Св. Николая и костёла св. Фомы, башен базилики святого Георгия (Иржи) и собора св. Вита.

Венеция

Видовой кадр открывается с пешеходного моста Академии через Большой Канал. Мост представляет собой прямую пешеходную связь Галереи Академии, пристани Дзаттере, расположенной на Канале делла Джудекка (Canale della Giudecca) и центрального района Венеции Сан-Марко, в связи с чем по нему происходит активное передвижение туристов и жителей города. С моста Академии открывается прекрасный вид на Canal Grande и на собор Санта Мария делла Салюте.

Доминанта видового кадра – собор Санта Мария делла Салюте (Бальдассаре Лонгена, 1630–1681 гг.), построенный в форме восьмигранника, увенчанного куполом-полусферой. Плотная масса доминирующего собора в композиции кадра соединена с открытым пространством лагуны. Их соединение составляющим смысловой центр кадра.

Масштаб строится на сопоставлении: крупный масштаб архитектурной доминанты контрастирует с дробностью окружающей застройки.

Ритмика динамично направлена к смысловому центру. Ее составляют: ритм фасадов домов, ритм изломов крыш. Динамика сплошной застройки по обоим берегам канала направляет взгляд в центр видового кадра.

Характер композиции – статичный и практически симметричный, что обусловлено крупной купольной формой собора Санта Мария делла Салюте. Уравновешивают композицию формы, расположенные по обе стороны от основного купола. Это небольшой купол над алтарной частью собора и завершающая мыс башенка, выдающаяся в море.

Верона

Наиболее ярким видом Вероны является вид с набережной реки Адидже на ее левый берег и собор Сан Джорджио

Ритмические закономерности и динамические характеристики	Масштабные соотношения Композиционные доминанты	Силуэт городского вида	Реальное фотоизображение

Рисунок 3.1. Морфологический анализ статических видовых картин городов



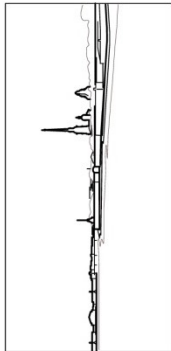
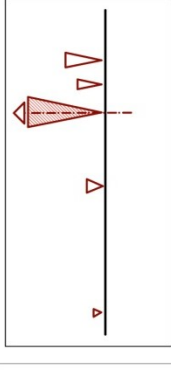


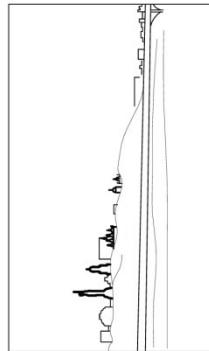
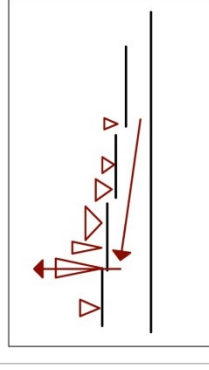


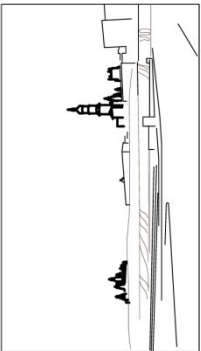
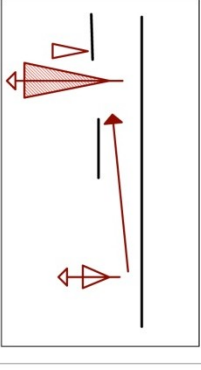


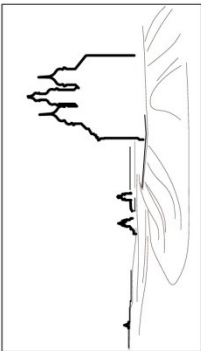
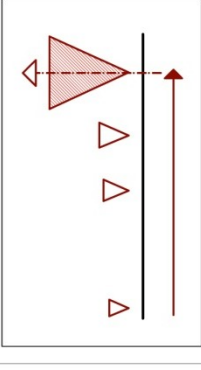


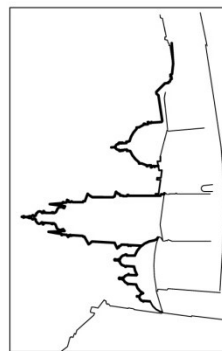
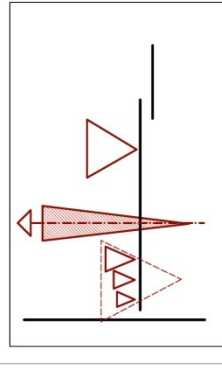
Реальное фотоизображение	Силуэт городского вида	Масштабные соотношения Композиционные доминанты	Ритмические закономерности и динамические характеристики
<p>ПЕТЕРБУРГ</p> 	 <p>Панорама Петропавловской крепости с Греческого моста</p>		
<p>КИЕВ</p> 	 <p>Панорама правого берега Киева с Дарницкого моста</p>		
<p>ХАРЬКОВ</p> 	 <p>Вид на Успенское колокольню и Покровский монастырь с ул. Подвальный шлях</p>		
<p>ЧЕРНИГОВ</p> 	 <p>Панорама из монастыря Печерского монастыря. Пещерного монастыря в Черниговском районе с территории монастыря</p>		
<p>ЛЬВОВ</p> 			

Рисунок 3.2. Морфологический анализ статических видовых картин городов

ин Браида. Его формируют линии стен и крыш так называемой «Веронетты» (левобережной части города), увенчанной кипарисами садов Джусти, холм Сан Пьетро и Сан Леонардо с куполом Санктуариум Лурдской Богоматери.

Первый план видового кадра формируют водная гладь и мост Гарибальди, создающий подобие сцены, архитектурной доминантой которой является здание Бенедиктинского монастыря Сан-Джорджо-ин-Браида. Фоном архитектурному комплексу служат очертания холма Сан Леонардо.

Масштаб архитектурной доминанты намного превышает масштаб окружающей застройки, но соответствует крупным формам природного рельефа, возвышающимся на заднем плане.

Основной ритмический ряд сформирован опорами моста Гарибальди. В анализируемом кадре их расположение можно охарактеризовать как метрику, поскольку при данном ракурсе практически отсутствуют перспективные сокращения. Устойчивость и равновесие кадра подчеркнута горизонтальной формой моста и центральным расположением архитектурной доминанты. Симметричная композиция придает кадру статический характер.

Санкт-Петербург

Троицкий мост соединяет Троицкую площадь и Суворовскую

площадь перед Марсовым полем. С этого моста открывается вид на обширную акваторию Невы, включая Васильевский остров с ансамблем биржи, Дворцовый и Биржевой мосты, а также Дворцовую и Адмиралтейскую набережные Невы. В этом кадре Петропавловская крепость предстает перед зрителем в одном из наиболее выгодных ракурсов. Утонченная вертикаль колокольни Петропавловского собора занимает центральное место в архитектурной композиции Санкт-Петербурга и в исследуемой панораме.

Высокая, но не очень массивная колокольня в данном ракурсе превосходит по масштабу все окружение. Прочие ансамбли воспринимаются с очень большого расстояния и выглядят значительно мельче. В целом архитектура почти растворяется в объеме неба и воды, создавая фон для ярко вырисованного силуэта Петропавловской колокольни.

Ритмический ряд кадра формируют вертикальные акценты: Исаакиевский собор, кунсткамера, вертикали Петропавловской крепости.

Характер композиции – ассиметричный. Ее тема – мощное противопоставление архитектурной вертикали и природной горизонтали.

Киев

Панорама города, открытая сейчас от Дарницкого моста, сформировалась еще в древнерусский период. Наивысшие точки холмов в период Киевской Руси получили архитектурные завершения в виде храмов и монастырей. Величественная храмовая архитектура в сочетании с крутыми склонами холмов и безграничными просторами реки создавали сильное впечатление. Сейчас эта панорама в значительной степени потеряна. Силуэт ведущего объекта панорамы – ансамбля Лавры – потерялся на фоне небоскреба, который появился на заднем плане.

Архитектурная доминанта композиции – колокольня Киево-Печерской лавры.

Крупный масштаб форм природного ландшафта подчиняет себе более мелкий масштаб архитектурных включений.

Сложный ритм архитектурных акцентов повторяет и усложняет мерный ритм холмов.

Харьков

Панораму центра Харькова, раскрытую с западного въезда в город по ул. Полтавский шлях, исторически формируют изящные силуэты Покровского монастыря и колокольни Успенского собора, возвышающихся на

южном мысе Нагорного плато. В начале XX в. с северной стороны появился мощный ансамбль пл. Свободы (Дзержинского). Своей горизонтальной массой и удалением в глубину кадра он противостоит вертикалям исторического ансамбля, задавая дополнительную динамику общей композиции.

Доминирует в кадре 80-ти метровая колокольня Успенского собора.

Масштаб архитектуры гармонично соотносится с масштабом холма и реки.

Ритмический ряд строится на балансе массива ансамбля пл. Свободы и живописной группы вертикалей исторического центра города. Ритмику последнего формируют живописно скомпонованные вертикали. На практически горизонтальном подиуме, сформированном застройкой верхней кромки Нагорного плато, возвышаются вертикали Покровского монастыря, колокольня и купола Успенского собора, башня здания Горсовета. Характер композиции – ассиметричный; динамика масс нарастает слева направо, от ансамбля пл. Свободы к ансамблю исторического ядра.

Чернигов

Вид с черниговского Вала (территория бывшего Детинца) на церковь св. Екатерины, и ансамбли Троицко-Ильинского и Елецкого монастырей в

настоящее время является своеобразной визитной карточкой города. Изящная Екатерининская церковь, расположенная на холме между Детинцем и Третьяком, скульптурно вырисовывается на фоне неба и воспринимался в панораме совместно с вертикальными структурами Елецкого и Троицкого монастырей и более мелкими фрагментами застройки. В таком ракурсе относительно небольшой храм св. Екатерины взял на себя роль архитектурной доминанты. Вследствие большой дистанции восприятия архитектурная мощь прочих участников панорамы нивелируется.

Динамика композиции основывается на ритмическом ряде архитектурных доминант, который повторяет ритмические закономерности природного рельефа, и подчиняются масштабу ландшафтных форм.

Характер композиции – ассиметрично-динамичный.

Львов

Вид ансамбля Успенской церкви с ул. Подвальной – это один из наиболее известных городских видов Львова. Зрительная позиция связана с историческим фиксированным входом в город с этой стороны. Особенность исследуемого кадра заключается в контрасте с

окружающей средой, сформированной плотной застройкой средневекового города. На этом фоне хорошо читается скульптурный объем Успенской церкви в комплексе с вертикалью колокольни Корнякта и купола Доминиканского собора. Открытое пространство перед ансамблем Успенской церкви создает возможность ее полного обозрения (нужно отметить резкий ракурс обзора), что контрастирует с видовыми кадрами соседних улиц (ул. Руська, ул. Подвальная). Слева кадр ограничен массой жилого дома, справа сюжет кадра заканчивается завершением пространства площади и началом рядовой квартальной застройки.

Доминирует в кадре башня Корнякта (колокольня Успенской церкви). В исследуемом кадре башня играет ведущую роль, подчиня себе окружающую застройку. Мотив активной вертикали колокольни поддерживается рядом купольных форм, окружающих башню. Композиция уравнивается соотношением двух фигур: трех небольших куполов Успенской церкви, зрительно соединенных с вертикалью колокольни, усиливающих их композиционную весомость и противопоставленного им массивного купола Доминиканского собора.

Таблица 3.1

Морфологический анализ статических композиций видовых картин городов

	Иерархия (Доминанта, масштабные соотношения)	Равновесие (динамические характеристики, ритмические закономерности)	Целостность
1	2	3	4
Вроцлав – панорама Тумского острова с моста Покоя	Доминанта – башни кафедрального собора св. Иоанна Крестителя	Ритм трех вертикальных форм в соединении с группами зданий между ними. Ритм нарастает от меньшего элемента к большему и возвращается в глубину кадра	Закономерное повторение трех четко обозначенных вертикалей, составляющих единую архитектурную тему
Краков – вид на Вавельских холм и королевский замок с набережной р. Вислы.	Доминанта – Вавельский холм и завершающие его крепостные стены и корпуса бывшей духовной семинарии Башни слева и справа подчинены этой форме	Равновесие обеспечено за счет тяжести крепостных стен и корпусов бывшей духовной семинарии	Мощная форма подчиняет себе все нюансные акценты
Прага – панорама Карлового моста, и центра Праги с набережной Влтавы	Доминанта – собор святого Вита. Композиция состоит из большого количества элементов мелкого масштаба	Фокус видового кадра ассиметрично смещен вправо к вертикали собора, его уравновешивают мощные арки моста на переднем плане	Противопоставление горизонтали и вертикали (вода, мост и собор)
Венеция – вид на собор Санта Мария делла Салюте с моста через Большой Канал	Доминанта – собор Санта Мария делла Салюте. Крупный масштаб архитектурной доминанты соотносится по массе с водной гладью канала	Равновесие кадра обеспечено положением доминанты в центре кадра, композиция статичная, динамику вносят два акцента	Крупная купольная форма собора подчиняет себе все пространства кадра обрамленное кулисами застройки
Верона – вид на собор Сан Джорджио ин Браида с набережной р. Адидже	Доминанта - здание монастыря Сан-Джорджио-ин-Браида, мотив повторяет холмы Сан Пьетро и Сан Леонардо с куполом Санктуарием Лурдской Богородицы	Основной ритмический ряд сформирован опорами мост. Равновесие обусловлено центральным расположением доминанты	Основной темой видового кадра является сочетание архитектурной формы и природного фона.

Продолжение таблицы 3.1

1	2	3	4
С.-Петербург – панорама Петропавловской крепости с Троицкого моста	Доминанта – колокольня Петропавловской крепости	Композиция ассиметричная, равновесие достигается за счет дополнительных акцентов и пространству между ними	Противопоставление горизонтали берега Невы и архитектурной вертикали
Киев – панорама правого берега Киева с моста Патона.	Природные холмы правого берега Днепра. Арх.доминанта – колокольня Киево-Печерской лавры Масштаб – масштаб форм природного рельефа крупнее, чем масштаб архитектуры	Ритм архитектурных акцентов повторяет очертание холмов	Величественная храмовая архитектура в сочетании с крутыми склонами холмов и безграничными просторами реки
Харьков – вид на историческое ядро с ул. Полтавский шлях	Доминанта - Успенская колокольня	Равновесие достигается сочетание двух композиционных узлов	Противопоставление горизонтали пригодного рельефа и архитектурной вертикали
Чернигов – панорама на ансамбли Троицко-Ильинского, Елецкого монастырей и Екатерининскую церковь с Черниговского Вала	Екатерининская церковь; относительно небольшой храм взял на себя роль архитектурной доминанты	Ритмика композиции основывается на ритмическом ряде архитектурных доминант, который повторяет ритмические закономерности рельефа и подчиняется масштабу рельефных форм. Характер композиции – ассиметричная, динамичная	Закономерное повторение четырех четко схожих элементов, составляющих единую архитектурную тему
Львов – вид на ансамбль Успенской церкви и Доминиканский собор с улицы Подвальной	Доминанта - башня Корнякта (колокольня ансамбля Успенской церкви)	Активной вертикали колокольни поддерживается рядом купольных форм окружающих башню. Три небольших купола Успенской церкви противопоставлены куполу Доминиканского собора	Единство композиции строится на подчинении окружающей застройки башне Корнякта

Таким образом, целостность композиции видового кадра, характеризующего архитектурный ландшафт города, проявляется в его гармоничности. Каждый из исследованных примеров воспринимается как гармоничный благодаря наличию определенных индивидуальных особенностей, которые можно сформулировать как закономерности. К ним относятся:

1) наличие четко выявленной актуальной видовой площадки, собирающей максимальное количество зрителей (пути движения: дороги, моста и др., часто посещаемого места и т.д.);

2) наличие в панораме запоминающейся формы или характерного сочетания форм, которая привлекает внимание своим силуэтом;

3) наличие доминант и их масштабное сочетание со средой;

4) явные ритмические закономерности построения кадра;

5) хорошо читаемые особенности построения композиции с точки зрения ее симметрических и динамических (статических) характеристик;

6) особенности противопоставления вертикали и горизонтали;

Следует отметить, что гармонизация видового кадра происходит посредством максимального действия одной или минимума отмеченных закономерностей. Действие остальных закономерностей фиксируется как вторичное. Оно служит усложнению и уточнению первого впечатления.

Статическая позиция восприятия кадра дает возможность зрителю воспринять как первичные (поз. 2), так и требующие детального рассмотрения композиционные аспекты кадра (поз. 3).

Закономерности в позициях 3 – 6 формируют морфотипические особенности архитектурного ландшафта города.

Морфологический анализ динамических композиций видовых картин городов

Анализ архитектурного ландшафта в динамике проводится на основе ряда последовательно сменяющихся точек зрения и видовых кадров, раскрывающихся по пути следования зрителя и обусловленных маршрутом и целью движения. В отличие от предыдущего анализа видового кадра, связанного со

статической точкой зрения и длительным временем восприятия, каждый вид динамической последовательности обусловлен кратковременностью зрительного контакта (зависит от скорости движения). В связи с кратковременностью зрительной фиксации кадра, анализ проведен по

принципу силуэтности как фиксации основного (первичного и, в таком случае, единственного) впечатления от вида. Также проанализирован характер смены видовых кадров (ритмика смены открытых и замкнутых пространств, освещенных и затемненных участков и т.д.; плавный или резкий переход между акцентами) и информативности видового ряда.

Краков

Центральная часть города Кракова, Вавельский холм с ансамблем королевского замка и кафедрального собора, является очень показательной с точки зрения анализа морфологии ее архитектурного ландшафта. Существует два пути на холм – северный и южный (рис. 4.3). С одной стороны, они представляют собой набор схожих кадров, в которых экспонируются одни и те же или сходные элементы ансамбля (оборонные башни, ворота, крепостные стены, купола кафедрального собора), с другой, сильно различаются по скорости, длительности и характеру самого пути.

Первый путь - с северной стороны (рис. 3.4) - соответствует историческому пути из средневекового города, названному Дорогой Королей. Когда-то этот путь начинался еще у северных ворот города (в настоящее время сохранился фрагмент городской стены и

Барбакан) и, проходя через центральную площадь города (Площадь Рынок), выходил к подножью Вавельского холма, откуда в резком ракурсе зрителю и сейчас открывается венчающий холм ансамбль королевского замка.

Северный путь представляет собой короткий, но крутой подъем. *(Т. е., подъем на холм является первым элементом в последовательности раскрытия архитектурного ландшафта.)* Сверху почти нависают высокие башни – Часовая башня и колокольня кафедрального собора. Путь проходит вдоль крепостной стены, на таком близком расстоянии, что ее можно ощущать чуть ли не физически. Первая часть пути до ворот видна с самого начала. В конце этого участка зрителя встречает арка ворот, пройдя которую он попадает в замкнутое пространство барбакана. *(Можно выделить следующие элементы последовательности: высокие крепостные стены, башни и входные ворота.)* Огибая постамент с конной статуей Тадеуша Костюшко, зритель видит поворот к следующим воротам, дорога к которым все так же круто уходит вверх. *(Добавляется новый элемент – поворот пути, а также происходит повтор описанных ранее элементов, но уже в более коротком варианте.)* Эти ворота или, скорее, большая входная дверь, ведут в узкий

проход между зданиями. Пространство здесь так сжимается, что на контрасте с предыдущими ощущениями последующий выход на небольшую, но освещенную площадь перед кафедральным собором святых Станислава и Вацлава воспринимается особенно остро. Здесь происходит остановка перед фасадом собора, который оказывается слева от зрителя. С такого расстояния величественное сооружение можно воспринимать только в очень резком ракурсе. *(Завершающий элемент последовательности, выход в пространство, раскрывающееся на прежде увиденные башни собора, но уже в новом ракурсе.)* Это – первая кульминация. Отсюда желающие могут по лестнице подняться в собор или продолжить свое движение в направлении замка.

Северная дорога на Вавель проходит в быстром темпе, с частой сменой акцентов и короткими паузами между ними. Здесь присутствует дважды повторяющийся мотив подъема и прохода через препятствие – ворота, темп смены пространств постепенно убыстряется с приближением к кульминации. Целью пути являются башни кафедрального собора, которые видны с первого кадра. Между первым и вторым этапами присутствует дополнительный элемент – пространственный поворот,

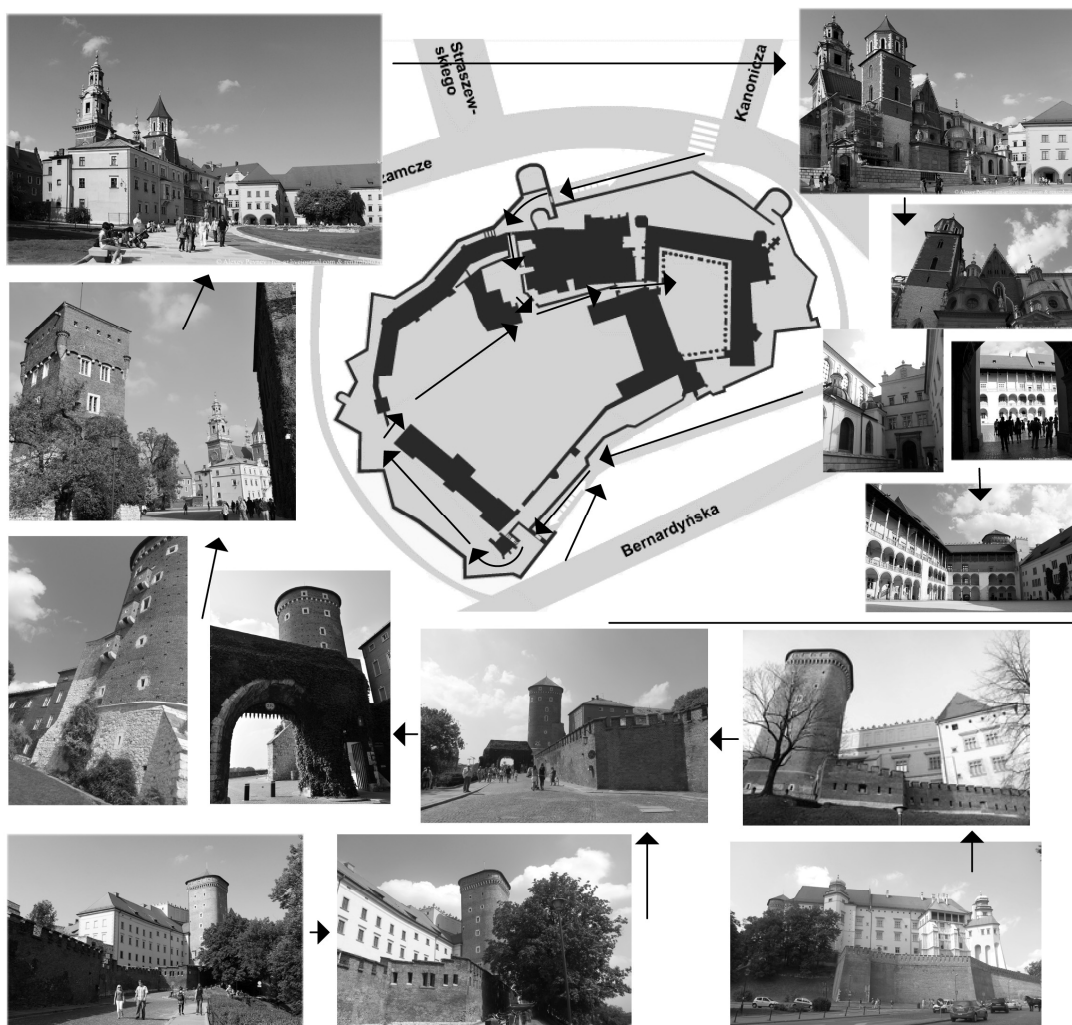
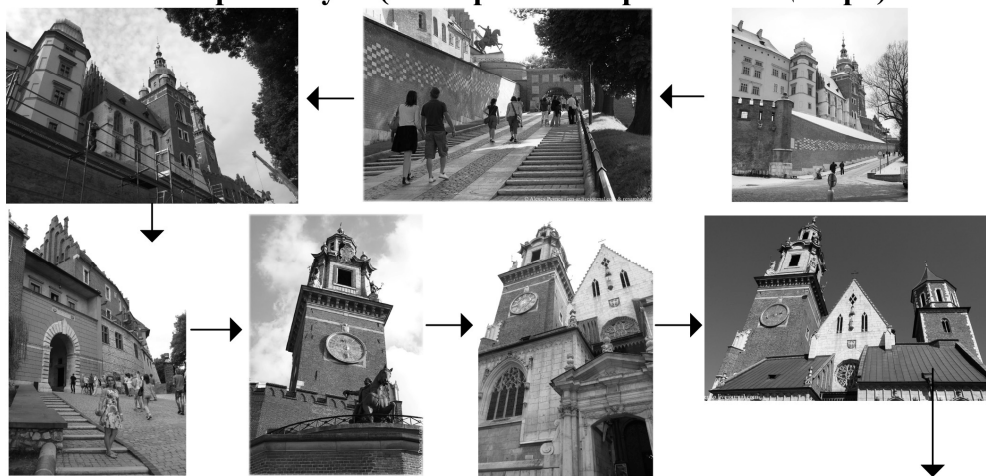
разделяющий композицию на два фрагмента. Это деление психологически сокращает путь и ускоряет его динамику.

Второй путь на Вавель ведет с юга (рис. 3.5). Точнее, – он может начинаться двумя отрезками: с юго-востока и юго-запада, но впоследствии оба отрезка пути соединяются. Это направление соответствует пути из старинного еврейского предместья Кракова – Казимежа. Подход к Вавелю с дальнего расстояния открывает перед холмом свободное пространство парка, позволяющее зрителю увидеть ансамбль полностью. *(Новый элемент архитектурного ландшафта, вид экспонирующий ансамбль полностью.)* Южный путь длиннее и спокойнее, чем северный. Его подъем более пологий. Путь насыщен теми же элементами: дорога – проход, ширина – узость, свет – тень. Но в этот раз паузы длиннее, а акценты не столь яркие.

Вначале двумя дорогами, с востока и с запада, можно подняться на холм. И в том и в другом случае ориентиром на пути служит башня (в одном случае – Сандомирская, в другом – или Сенаторская). Далее следует площадка, где эти две дороги соединяются в одну, в конце которой видны крепостные ворота с Сенаторской башней.

КРАКОВ. ЗАМОК НА ВАВЕЛЕ


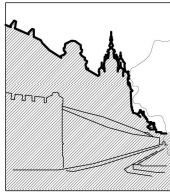
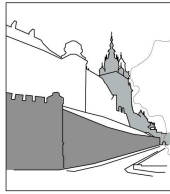
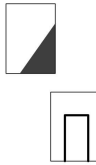

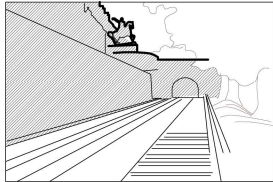
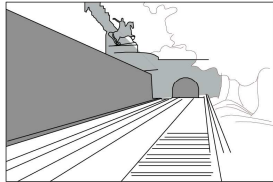
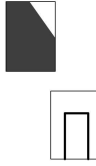

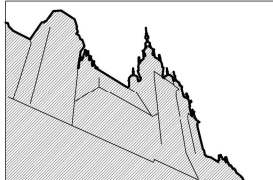
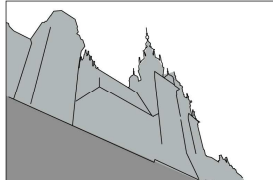
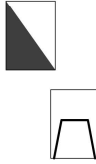

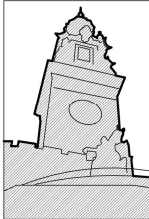
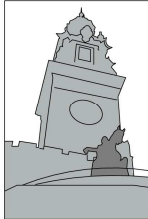


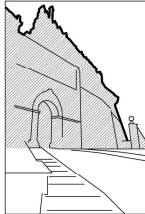
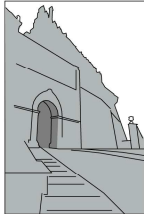
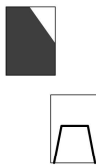

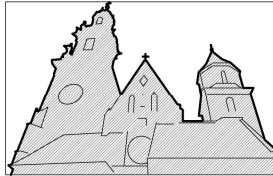
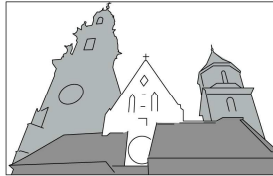
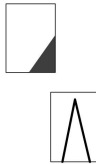
А. Северный путь (со стороны исторического центра)



Б. Южный путь (со стороны района Казимеж)

Рисунок 3.3. Пространственно-временной путь архитектурного ансамбля Вавеля

А. Северный путь (со стороны исторического центра)

Видовой кадр	Силуэт	Соотношение масс	
A1. 			
A2. 			
A3. 			
A4. 			
A5. 			
A6. 			

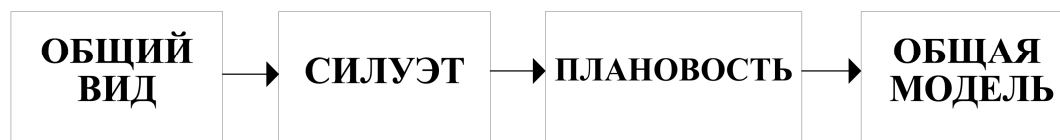


Рисунок 3.4. Морфологический анализ динамических композиций видовых картин городов на примере Кракова

Б. Южный путь (со стороны района Казимеж)



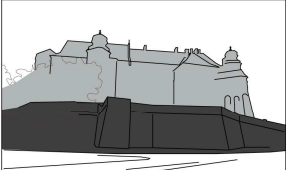
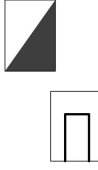

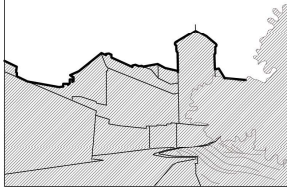
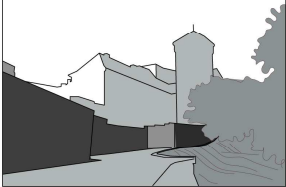
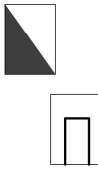

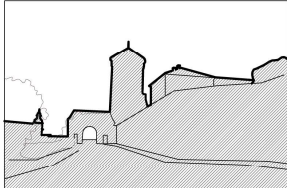
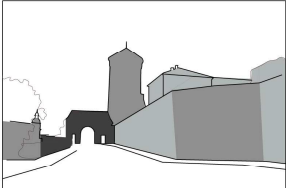
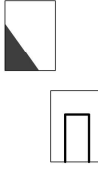

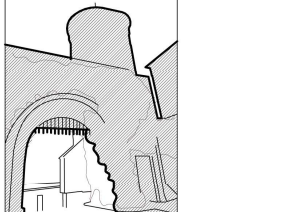
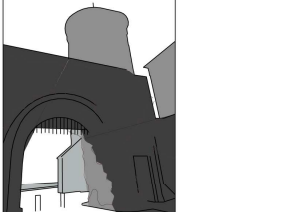
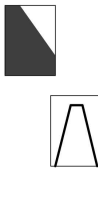

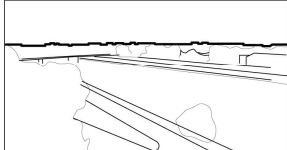
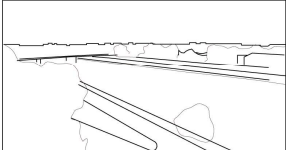
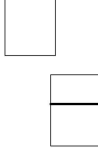

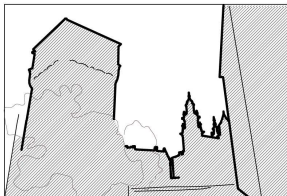
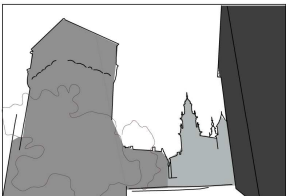
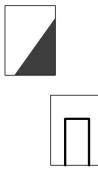

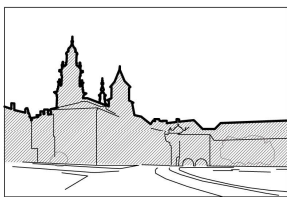
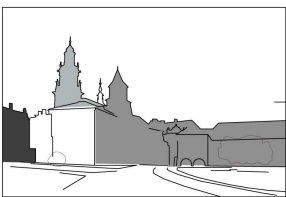
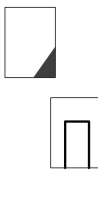
Видовой кадр	Силуэт	Соотношение масс	
<p>Б1.</p> 			
<p>Б2.</p> 			
<p>Б3.</p> 			
<p>Б4.</p> 			
<p>Б5.</p> 			
<p>Б6.</p> 			
<p>Б7.</p> 			

Рисунок 3.5. Морфологический анализ динамических композиций видовых картин городов на примере Кракова

(Можно выделить первую часть пути, прямой долгий подъем по довольно крутому холму, вдоль крепостных стен, с ориентиром на башню и завершающим прохождением ворот). Пройдя через ворота, зритель попадает внутрь крепости, но не в предполагаемое замкнутое пространство, отгороженное от внешнего мира, а в пространство открытое вовне. Здесь за первым уровнем оборонительных бастионов сформирована обзорная аллея. Обогнув башню слева, аллея открывает прекрасный вид на Вислу. Справа вид ограничивает стена здания бывшего госпиталя. Впереди как ориентир появляется Злодзейская башня. Она работает как шарнир: останавливает движение и переводит его в новое направление. *(На второй части пути подъем почти не чувствуется и дорога проходит по светлому открытому пространству, два участка разделены поворотом огибающим башню).* Пооворот в пространстве между башней и зданием бывшего госпиталя открывает Кафедральный собор святых Станислава и Вацлава. Отсюда следует проход в основной замковый двор, где зритель впервые на этом пути видит внутренние постройки ансамбля, Кафедральный собор святых Станислава и Вацлава и Королевский дворец. Видовой кадр представляет главные компоненты ансамбля в спокойном величии.

Некоторая незаконченность формируется тем, что часть собора закрыта домом викариев. *(После поворота перед Злодзейской башней, который завершает вторую часть пути, пространство сжимается, образуя проход между башней и зданием бывшего госпиталя, который ассоциируется со входом - еще одними воротами перед завершающей частью пути.)*

Динамика композиции нарастает по мере сокращения дистанции до цели пути. Чем ближе зритель подходит, тем в более резком ракурсе воспринимается собор, тем больше нарастает напряжение, масса камня давит все больше. Но этот переход происходит плавно и постепенно благодаря довольно длительному пути от Злодзейской башни к собору. *(Завершающий этап дает спокойный ровный путь, подводящий к кульминации без предварительного напряжения).*

Здесь возле площади перед фасадом собора заканчивается и второй южный путь. Несмотря на наличие элементов, описанных в предыдущем маршруте, и подобную их комбинацию, существуют различия: пространство состоит из трех повторяющихся частей, подъем/проход, преодоление препятствия, разделенных поворотами. Кроме того, темп и ритм пути к завершению замедляются, последний отрезок не имеет

напряженного участка и сразу завершается кульминацией.

Оба описанных выше пути соединяются на площади перед кафедральным собором святых Станислава и Вацлава. Но движение по ансамблю еще не заканчивается, дорога уходит дальше, внутрь двора. По узкому проходу между зданиями через сдвоенный арочный портал можно пройти во внутренний

дворик королевского замка. Путь снова короткий, выход в обширный внутренний двор, наполненный солнцем и воздухом, внезапен. Контраст двух пространств усиливается стилистической разницей архитектуры. Из готических средневековых пространств зритель попадает в спокойное уравновешенное пространство Ренессанса.

Таблица 3. 2

Морфологический анализ динамической композиции видовых картин Кракова

Кадр	Описание кадра (общий характер, свет- тень)	Силуэт	Планы (покрытие первым планом дальнего)	Тип компо- зиции кадра
1	2	3	4	5
А. Северный путь (со стороны исторического центра)				
A1.	В резком ракурсе зрителю открывается ансамбль королевского замка, венчающий холм. Преобладает свет.	Наиболее ярко выделяется силуэт Колокольня Зигмунда	Три тональных и цветовых зоны в кадре, 1 план – темно-красная крепостная стена, 2 – светлый массив королевского замка и 3 – темно-красная вертикаль башен	пространственная
A2.	Дорога к Гербовым воротам представляет собой лестницу. Впереди видны сами ворота, дорога проходит в зажатом пространстве между крепостной стеной и рядом высоких деревьев. Преобладает тень	Над массой крепостных стен выделяется фигура конной статуи Тадеуша Костюшко	Наклонная плоскость дороги и заканчивающая ее стена с воротами. Контраст переднего и дальнего плана. На дальнем плане два акцента – конная статуя и темная арка ворот	пространственная
A3.	Устремленные вверх высокие башни – Часовая башня и Колокольня Зигмунда	Силуэт динамично изрезан и уходит в перспективу, завершаясь вертикалью Колокольни		фронтальная

1	2	3	4	5
А4.	Часовая башня и памятник Тадеушу Костюшко. Ее массивная вертикаль, воспринимается как, скульптурна форма	Силуэт устремлен точно вверх	Два плана более светлая вертикальна форма колокольни и темный пьедестал со статуей внизу	объемная
А5.	Пространство барбакана. Впереди видна арка ворот, над которой возвышается массив здания. Кадр затемнен	Силуэт имеет вертикальную направленность, но контур не имеет интересной пластики	Объемы зданий не выражены четко и сливаются в единую форму. Акцентом является темный портал арки	пространственная
А6.	Фасад собора святых Станислава и Вацлава воспринимать только в очень резком ракурсе	Силуэт вертикально направлен, состоит из трех объемов разных рисунков - барочной Часовой башней, центрального нефа и готической башней (южная башня собора)	Три плана –1 темные крыши Часовни Святого Креста и Часовни Троицы, 2 фронтон центрального нефа, 3 вертикали башен	фронтальная
Б.Южный путь (со стороны района Казимеж)				
Б1.	Вид на весь ансамбль со стороны Королевского дворца	Массивный силуэт замка, без ярко выраженных акцентов	Дорога и темная горизонталь крепостных стены на переднем плане служат основанием светлому замку на них. Формы равны по массе	фронтальная
Б2.	Подъему на Вавель, ориентиром на пути служит Сандомирская башня	Акцент – вертикаль Сандомирской башни	Светлое пространство дороги на первом плане и здание замка с башней разделены темным силуэтом крепостной стены.	пространственная
Б3.	Вид на Бернардинские ворота и Сенаторскую башню	Сенаторская башня доминирует в силуэте кадра	1 план - светлая дорога, 2 - темная крепостная стена, 3 – акцент на темной арке вороти башне	пространственная

Продолжение таблицы 3. 2

1	2	3	4	5
Б4.	Бернардинские ворота	Активно выделен не только внешний силуэт, с Сенаторской башней, но и внутренний абрис портала ворот	Ворота темным пятном доминируют в кадре, перекрывая собой башню и светлое пространство за ней	пространственная
Б5.	Панорама Вислы	Силуэт представляет практически ровную горизонтальную линию	Кадр разделен на две практически равные части – небо и река	
Б6.	Башня Злудзейская, за ней башни Кафедрального собора святых Станислава и Вацлава	Пластичный силуэт собора обрамлен лаконичными формами башни и здания госпиталя	Угол здания госпиталя и Злудзейская башня на переднем плане перекрывают собор на дальнем	пространственная
Б7.	Видовой кадр на Кафедральный собор святых Станислава и Вацлава и Королевский дворец	В кадре доминирует вертикальный силуэт Кафедрального собора, контрастирует с горизонтальной формой Королевского дворца и прочих построек	Часть собора закрыта домом викариев, в целом отдельные здания сливаются в единую форму, расположенную в глубине кадра	объемная

Харьков

В Харькове с точки зрения исследования динамики архитектурного ландшафта интересна ул. Дарвина (рис. 3.6). Эта улица обычно описывается как созвездие произведений выдающихся харьковских архитекторов: В. В. Величко, А. И. Ржепишевского, М. И. Дашкевича, А. Н. Бекетова, И. И. Тенне и др. Реже характеризуется композиция улицы, и, в частности, ее сложная ритмическая организация (рис. 3.7). В ритмической структуре улицы можно выделить несколько слоев. Первый слой акцентов составляют

несколько особняков с особо яркой пластикой (№ 9, 11, 21, 29, 35-37), которые контрастируют с более нейтральными, «фоновыми» фасадами зданий. В последовательности пластики домов выделяется ритм классических фасадов, ритм фасадов в модерне, историзме, конструктивизме. Наслоение этих ритмов создает дополнительное усложнение улицы. Следующий слой ритмических акцентов создают крупные детали зданий – порталы, эркеры, щипцы, башенки и др. В пространственную структуру вписываются и разрывы между зданиями. Важным фактором

композиции является и цветовая гамма улицы, совмещающая красный цвет открытой кирпичной кладки, серый цвет конструктивизма, желтый цвет штукатурки «классических» фасадов.

В анализах архитектурной среды ул. Дарвина практически отсутствует анализ ее природно-ландшафтных качеств. Вместе с тем характер рельефа земли хорошо читается при движении по улице и отражается на восприятии ее фрагментов. Улица расположена на центральном Нагорном плато. Она проложена в направлении от водораздела плато в сторону его восточных (Журавлевских) склонов, спускающихся в долину реки Харьков. Понижение рельефа в сторону бровки плато проходит в виде последовательных переломов поверхности земли. Эти переломы усиливаются при приближении к бровке, что хорошо видно в перспективе улицы. Паузы между этими тремя акцентами укорачиваются по направлению к бровке.

Завершается улица пересечением с ул. Мельникова. Ее замыкает двухэтажный дом в модерне, стоящий поперек основного направления. В соответствии с ролью глубинного замыкания перспективы ул. Дарвина, дом имеет крупный доминирующий элемент фасада – вертикаль остекленного объема лестничной клетки. Крупный масштаб лестничного витража, видимый на фоне

краснокирпичных стен, логически замыкает перспективу улицы, останавливая движение. Пересечение двух улиц здесь формирует тупик. Характерным элементом этого пространственного узла является узкий проход во двор, выходящий на кромку холма.

Этот фрагмент случаен в структуре улицы и, исторически являясь индивидуальным, не входил в ее общественную структуру. Однако, включив его в композицию улицы, значительно повысившей свой статус благодаря уникальности ее архитектуры, можно увидеть новый смысл в ее старинной архитектуре.

Финальный узел связывает внутреннюю структуру улицы и внешнюю структуру пространственной среды города. Он, в этом смысле, является кульминацией в композиции, поскольку его продолжением является панорамное раскрытие восточной части города. Проход, завершающий улицу Дарвина, представляет собой изогнутый ход через два арочных проема. Пусть и короткий, но запутанный изгибами, темный, сжатый кирпичными стенами путь, резко контрастирует с регулярной застройкой улицы Дарвина путь, резко контрастирует с регулярной застройкой улицы Дарвина.

**ХАРЬКОВ. РЯД ВИДОВЫХ КАДРОВ В РАЙОНЕ ул. ДАРВИНА
- ШЕВЧЕНКО**



Рисунок 3.6. Пространственно-временной путь архитектурного ансамбля ул. Дарвина

Харьков. Улица Дарвина


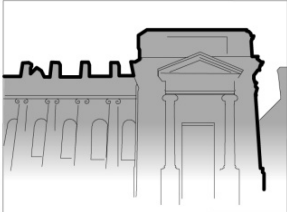
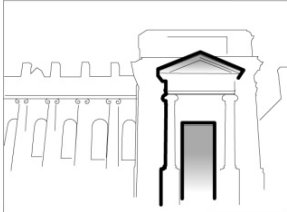

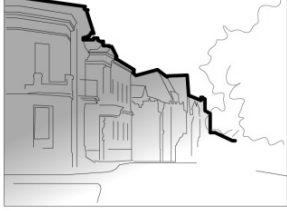















Видовой кадр	Силуэт	Выделение детали из фона
<p>В1.</p> 		
<p>В2.</p> 		
<p>В3.</p> 		
<p>В4.</p> 		
<p>В5.</p> 		
<p>В6.</p> 		
<p>В7.</p> 		

Рисунок 3.7. Морфологический анализ динамических композиций видовых картин городов на примере Харькова

После прохода этого «лабиринта» зритель оказывается на прозаичном «заднем» дворе дома, лишенном какой либо представительности. И в этой почти унылой обыденности взору вдруг открывается широкая панорама: огромное небо и город, лежащий далеко внизу. Камерная уость и интерьерная закрытость городской улицы сталкивается здесь с открытостью естественного ландшафта – высоко поднятой над долиной реки рельефной бровкой Журавлевских склонов, дикой травой и деревьями. Земля перестает быть по-городскому ровной. Интерьер города распахивается вовне.

Таким образом, улица Дарвина помимо живописной архитектуры полу-

чила эффектное завершение, которое связало ее камерную среду с внешней средой города и наиболее эффектными формами его естественного ландшафта – рекой и кручами Журавлевских склонов. Суммируя все выше сказанное, можно сказать, что улица Дарвина являет собой яркий пример архитектурного ландшафта, который сталкивает две темы – тему традиционной улицы нач. XX в., наполненной интересной архитектурой, и тему скрытой в ее глубине эмоциональности, способной изменить первоначальную трактовку первоначально прочувствованных композиционных качеств [102].

Чернигов

В одном из древнейших городов Киевской Руси, Чернигове мы наблюдаем удивительно целостную композицию архитектурных ансамблей, основанную на уникальном природном окружении. Черниговский природный ландшафт обусловлен подвижным руслом Десны. В связи с этим архитектурный ландшафт города также пережил соответствующие изменения. В настоящее время одним из интереснейших моментов Чернигова является сюжет, главным персонажем которого является церковь св. Екатерины. Эта барочная церковь встречает

въезжающих в город со стороны Киева (рис. 3.8). Фиксируя внешний въезд в город, церковь так же является важным элементом внутренней городской структуры. Ее объем объединяет Подол, долину Десны и центр города.

Екатерининская церковь расположена на краю небольшого, масштабного ей холма, который является частью гряды, формирующей уникальный рельеф города. Холм как бы вырезан из высокого плато крутыми узкими балками. Изогнутые балки спускаются вниз и вливаются в широкую

равнину – долину Десны, по которой к ним идет прямая дорога. Подъезжая к Чернигову со стороны Киева по пр. Мира уже издали можно заметить утонченный силуэт церкви, который вырисовывается на фоне неба. Прямая скоростная трасса позволяет увидеть храм за несколько километров и держит его перед глазами на протяжении всего проезда к Валу.

И все это время церковь служит завершением монотонного лесного «коридора», который плотной стеной закрыл остаток панорамы. Отсутствие ритмических акцентов словно останавливает время на этой скоростной магистрали. Скульптурность холма с его нарядной церковью открывается проезжающему лишь на миг, перед поворотом в балку. Храм словно дает себя осмотреть, возвышаясь на пьедестале холма и поворачиваясь перед зрителем. Но что бы ощутить особенную специфику этого места, нужно, прежде всего, перейти на темп восприятия, специфический для данной архитектуры – темп пешеходного движения или неспешной езды [105, с.154].

Воспринимаясь с дальней дистанции шоссе, холм и церковь выступают на равных. Церковь спокойно стоит на вершине холма, как бы венчая его. При подходе к холму Екатерининская церковь воспринимается

в спокойном ракурсе, пропорционально соотносясь с объемом холма, служащего ей основанием. Далее дорога раздваивается на восточную и западную балки и уходит вверх. Входя в балку, зритель видит как холм увеличивается и постепенно заслоняет своим объемом церковь, прячущуюся за его кромку.

В целом сценарий обоих путей в балках приблизительно одинаковый. Поднимаясь по ним, зритель видит постепенно увеличивающийся холм, который своей массой закрывает уходящую за кромку церковь. Постепенно масса холма занимает весь кадр, но в этот момент на дальнем плане слева появляются монастыри, которые принимают на себя роль акцента, вместо исчезнувшей церкви. Далее храм вновь появляется на вершине холма. В отличие от первого кадра, он виден в резком, как бы прорастающем из холма, ракурсе. Постепенно храм снова занимает свое место на вершине, но теперь, воспринимаемый зрителем с верхней площадки, уже доминирует в кадре, контрастируя с долиной реки и дальним горизонтом (рис. 3.9).

Подобная ритмичность в восприятии, основанная на смене кадров, сохраняется и при обратном движении сверху в низ.

ЧЕРНИГОВ. ЕКАТЕРИНИНСКАЯ ЦЕРКОВЬ

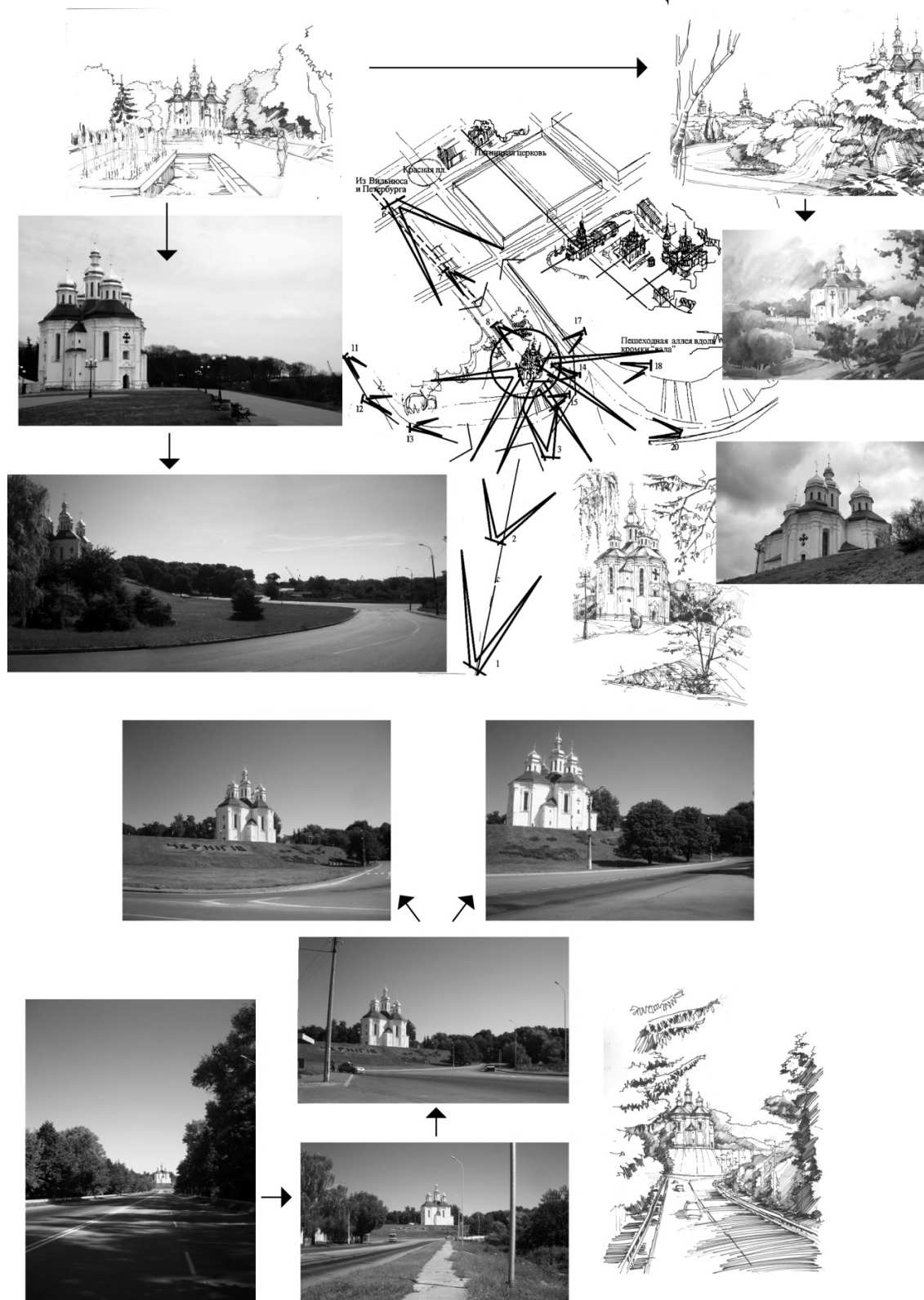


Рисунок 3.8. Пространственно-временной путь архитектурного ансамбля
Екатерининской церкви

Чернигов. Екатерининская церковь


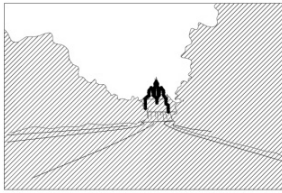









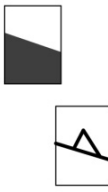
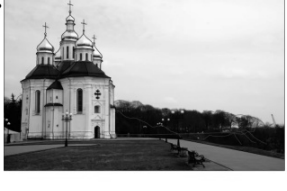
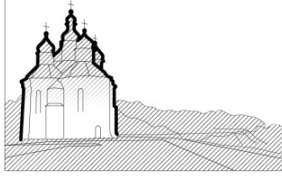
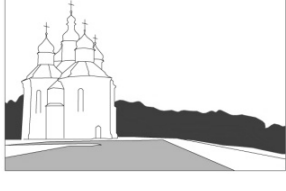
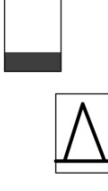

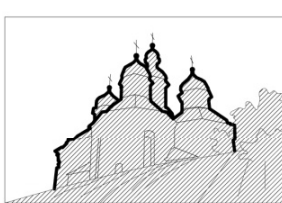
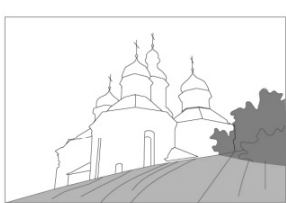
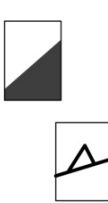

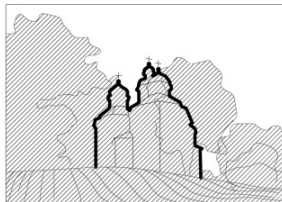



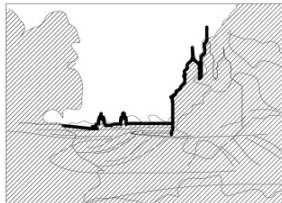
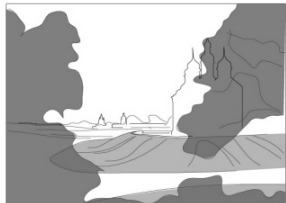
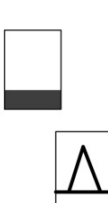
Видовой кадр	Силуэт	Соотношение масс	
Г1. 			
Г2. 			
Г3. 			
Г4. 			
Г5. 			
Г6. 			
Г7. 			

Рисунок 3.9. Морфологический анализ динамических композиций видовых картин городов на примере Чернигова

Таким образом, относительно небольшой храм св. Екатерины взял на себя роль композиционного центра в главном ансамбле города. Храм и холм служат единым шарниром, фиксирующим перелом простран-

ственных осей. Пространство, обтекающее холм, как бы кружится вокруг центричного храма, то сжимаясь, то раскрываясь в беспредельность [105, с. 84 – 85].

3.2. Образное содержание категории «архитектурный ландшафт»

Архитектура – это мир, который формирует сочетание материального и духовного, объективного и субъективного. Синтез этих разнородных принципов возможен только на основе образных представлений.

Образ – одно из основных понятий теории познания. Различные теории сходятся на определении образа как отображения действительности в сознании человека. Образ всегда индивидуален и достаточно сложен. Фактор эстетического переживания переводит образ в разряд художественного образа. Новое эмоционально-смысловое наполнение, которое образуется эстетическим переживанием, формирует более высокий уровень образа, ведя от конкретной и многозначной (но все же частичной или одиночной) реальности к глобальному эмоционально-смысловому обобщению. Таким образом, содержание образа составляет его синтезирующий характер.

Художественный образ отличается от образа как такового своей ориентированностью на формирование художественного (эстетического) взгляда на мир. Ю. Б. Борев указывает на мыслительную составляющую образа: художественный образ конкретен и обладает чертами представления, но особого рода – представления, обогащенного мыслительной деятельностью [14, с. 281]. «Художественный образ – это образ внешнего по отношению к произведению искусства объективного мира, его содержание выходит за пределы этого произведения» [66, с. 114]. А. П. Мардер отмечает метафоричность, парадоксальность, ассоциативность образа [66, с. 416]. В связи с этим архитектура своими образами не воспроизводит действительность непосредственно изобразительно, а носит выразительный характер.

А. П. Мардер, исследуя архитектурный аспект образа, отмечает:

«Отражение архитектурной среды представляется как временная и содержательная последовательность восприятия архитектурной формы – образ архитектурной формы (первичный образ) – архитектурный образ мира (вторичный, третичный и т.д.), в результате которой образ конкретной формы переходит в мир образов, дополняя, развивая, обогащая образ мира» [66, с. 114–117].

А. П. Мардер предлагает рассматривать архитектурный образ в двух уровнях. «Первый уровень – образ архитектурной формы – отражение в сознании человека конкретных зданий, сооружений и их комплексов. Второй уровень – архитектурный образ – отражение в сознании человека, воспринимающего архитектурную форму, связанных с этой формой пространственных или временных фрагментов объективного мира» [66].

В данном исследовании образное содержание категории «архитектурный ландшафт» предполагается исследовать в соответствии с этими положениями, то есть, образ архитектурного ландшафта включает в себя отражение конкретной предметно пространственной среды, воспринимаемой человеком в виде видовых кадров (панорам). Анализ образов архитектурных ландшафтов произведен на тех же примерах, что и морфологический анализ (Вроцлав,

Краков, Прага, Венеция, Верона, Петербург, Киев, Харьков, Чернигов, Львов), и является следующим этапом комплексного исследования архитектурного ландшафта города. Все исследуемые виды принадлежат историческим городам, в которых история, зафиксированная в архитектуре, создает важнейшую основу образа (рис. 3.10. и 3.11).

Вроцлав – панорама Тумского острова с моста Покоя.

Вроцлав как городское поселение зародился на Тумском острове. Ещё в IX в. здесь появляются первые каменные здания и замок-крепость, ставший княжеской резиденцией. В начале XIV в. замок вместе со всей западной половиной острова был продан католическому аббатству. Сам город получил развитие в другом месте, на южном берегу Одры. Так исторически сложилось, что Вроцлав развивался разделенным на две части – собственно городскую и епископскую. В настоящее время Тумский Остров (перестал быть настоящим островом 1810 г., когда один из рукавов Одры засыпали) является старейшей частью города. В нем восстановлены практически все старинные постройки.

Вертикальную тему в исследуемом видовом кадре задают башни кафедрального собора св. Иоанна Крестителя, старейшего готического

собора на территории Польши. Его высокие башни со шпилями возносятся на 98 м, формируя яркий «первичный» архитектурный образ панорамы. «Вторичные» образы, переходящие в образ мира, содержат целый ряд метафор. Так, можно указать на отмеченную исследователями идею бесконечности, воплощенную в вертикалях готических соборов. Их художественный образ объединяет в себе выражение математического расчета и рациональной конструкции, а также иррациональную тягу души к единению земного и небесного. В панораме Тумского острова этот образ усиливается двойным повторением в формах соседних соборов. Соединенные в одном видовом кадре три близких по форме собора воплощают образ католической церкви, доминирующей над светской жизнью; религиозного мировоззрения, регулирующего все сферы общественной жизни. Панорама Тумского острова демонстрирует зрителю традиционный силуэт города, сформировавшегося в эпоху средневековья. В вертикалях его готических костелов, устремленных высоко в небо, выражался универсальный для эпохи «религиозный порыв к богу и страстная земная мечта народа о счастье» [14, с. 282].

Краков – вид на Вавельский холм и королевский замок с набережной р. Вислы.

Вавельский замок – бывшая резиденция Пястов, Ягеллонов и Вазов – многократно перестраивалась на протяжении веков, но, при этом, неизменно оставалась образцом зодчества. «В первую очередь замок поражает разнообразием архитектурных стилей, от мрачной романтики до радостного Ренессанса» [95]. Дошедший до сегодняшнего времени внешний вид замка формировался с XIV в. В этот период замок был обнесен двойной крепостной стеной и превратился в массивное готическое сооружение с множеством сторожевых башен. В XVI в. в замке был возведен грандиозный дворец в стиле Ренессанс, дополнив готическую архитектуру.

В исследуемом видовом кадре ансамбль замка предстает в величественном спокойствии. С такой позиции в его образе в полной мере проявляются особенности польского средневекового зодчества, которое характеризуется сдержанностью в обработке наружных стен, гармоничной уравновешенностью самих масс зданий, пластической выразительности объемов путем их взаимосвязи и противопоставления. Характерными чертами Вавельского замка являются объемная и силуэтная

выразительность [23]. Возвышающийся на высоком холме замок формирует образ верховной феодальной власти, превозносящейся над городом. Параллельно с этим крепость, расположенная в таком труднодоступном месте, окруженная мощными стенами, формирует образ надежной обороны, военной мощи, независимости. Можно отметить и отмеченную А. П. Мардером особенность средневековой крепости, изначально формировавшей устрашающий образ, рассчитанный на восприятие врага, который в настоящее время преобразовался в образ, стимулирующий культурный и эстетический интерес.

Прага – панорама Карлового моста, района Градчан, королевской резиденции и собора Св. Витта с набережной Влтавы.

В исследуемой панораме Прага предстает перед зрителем во всей своей красоте. Здесь в единую картину соединяются множество элементов, формирующих полифоническое звучание ее образов. Первый план кадра формирует аркада легендарного Карлового моста. Далее виднеются Мало-Странские мостовые башни, а на противоположном берегу Влтавы расположен средневековый район города, Мала Страна. Доминирующим стилем в архитектуре Праги является готика; именно она придает панораме города

неповторимую особенность, которая заключается в контрасте вертикалей и горизонталей. Венцом всей этой сложной композиции является ансамбль Пражского Града и собор святого Витта – жемчужина европейской готики, художественной и национально-исторической святыней Чехии. В исследуемом кадре собор является выразительным акцентом в облике города. Величественное сооружение возвышается над всем городом, прославляя его могущество. Несомненно, доминирующий готический собор несет образ церковного главенства, преобладания религиозного мировоззрения, стремления к богу. Однако соединяясь с прочими элементами панорамы, собор осеняет своим величием весь город, символизируя священное могущество Праги. Картину дополняют ширина водной глади и мощь моста. Все эти элементы, соединенные в одно целое, создают уникальный образ блистательного «небесного» града, древней столицы европейского государства. Общий образ панорамы формирует художественное целое, мажорный характер которого передается зрителю, не оставляя его равнодушным.

Венеция – вид на собор Санта Мария делла Салюте с моста Академии.

Исследуемый видовой кадр представляет вид на Большой канал –

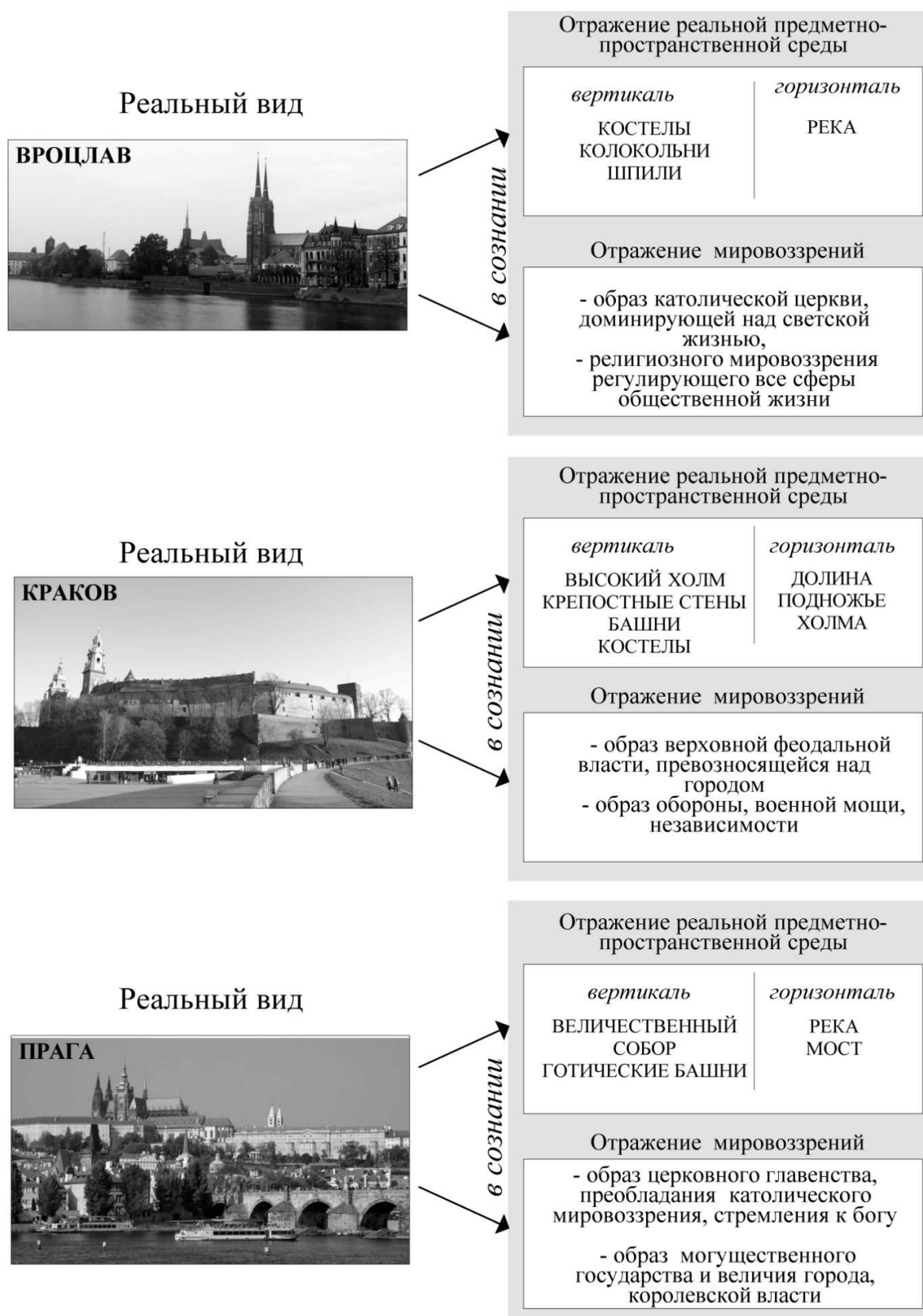


Рисунок 3.10. Анализ образного восприятия статических видовых картин городов

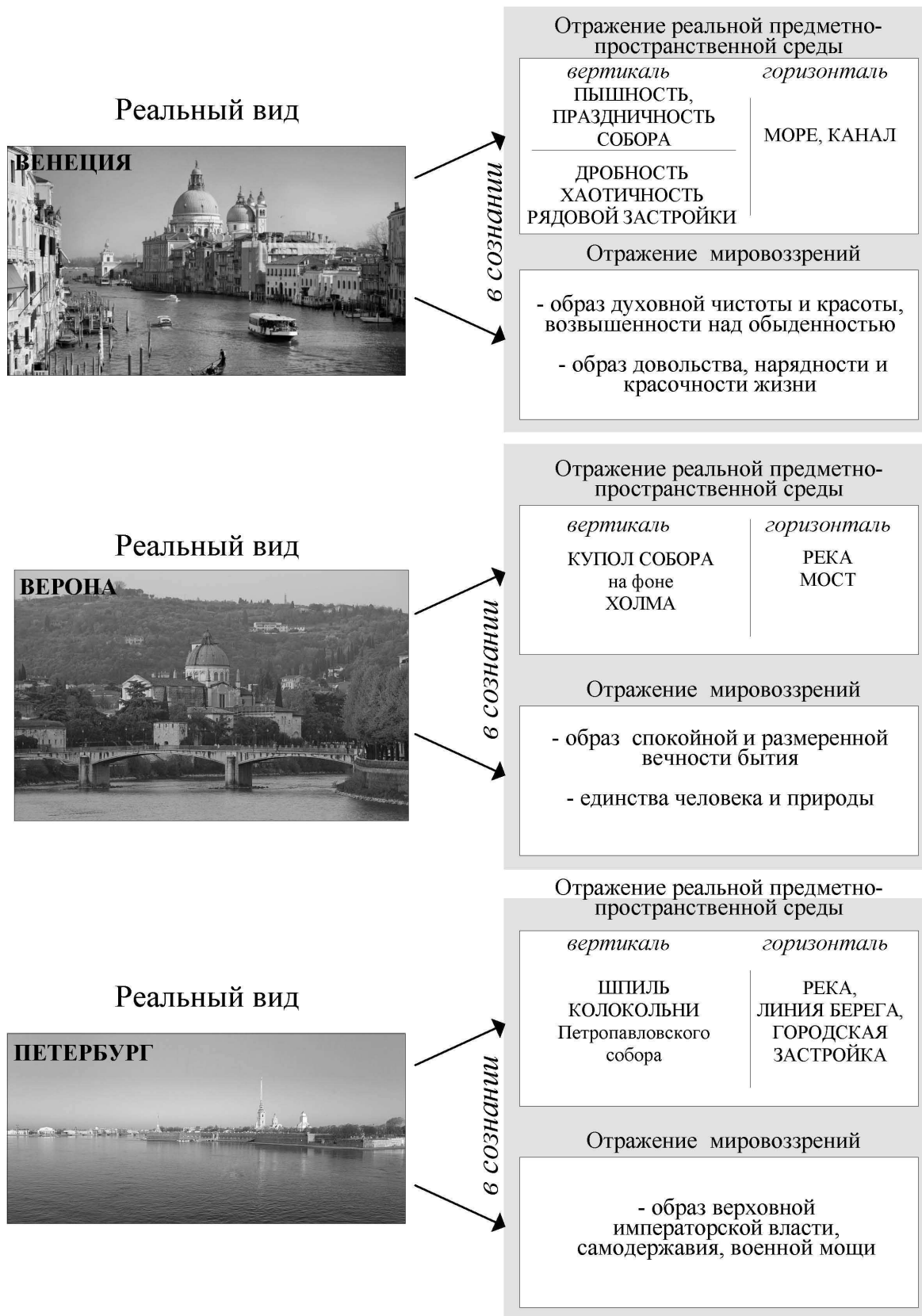


Рисунок 3.11. Анализ образного восприятия статических видовых картин городов

основную водную артерию Венеции. Изумрудная водная гладь канала живописно сочетается в кадре с отражающейся в ней архитектурой города. Разноцветные фасады домов, причалы и лодки – все это объединяется в неподражаемый образ Венеции. Доминанта видового кадра – церковь Санта Мария делла Салюте – построена в честь избавления города от чумы 1630-1631 гг. Она представляет собой восьмигранный объем в стиле барокко с многочисленными элементами архитектурной пластики: тимпанами, пилястрами и скульптурами. В данном ракурсе большая часть пышного декора храма скрыта за фасадами соседних домов. Над ними возвышается мощный центральный купол, поднятый на барабане с пятнадцатью ребрами. Кроме этого, на базилике возведен еще один купол небольшого размера. По сравнению с окружающей пестрой застройкой, высоко поднятый белый массивный купол собора выглядит очень торжественно. Образ исследуемого видового кадра в контексте образности Венеции строится на сочетании прагматической функции сооружений и высокой степени их эстетизации. Благодаря эстетической составляющей обыденное окружение приобретает одухотворенность и переходит на более высокий эстетический уровень.

Верона – вид на собор Сан Джорджио ин Браида с набережной р. Адидже.

Исторический центр Вероны представляет собой яркий пример средневекового города, где над узкими криволинейными улочками возносятся высокие башни средневековых соборов. Романика и итальянская готика преобладают в городской храмовой архитектуре, но, несомненно, последующие стили – Возрождение, классицизм, барокко оставили свой отпечаток на облике города. Храм Сан Джорджио ин Браида, основанный в XI в., служит композиционной доминантой бенедиктинского монастыря. В XVI в. по проекту Санмикели храм был перестроен. Старую романскую башню заменили куполом с высоким барабаном. Был возведён новый мраморный фасад в стиле Возрождения со статуями святых Георгия и Лаврентия. Так был сформирован индивидуальный образ храма, который строится на сочетании разных стилей и синтезе их разновременных элементов.

Образ исследуемого видового кадра формируется сочетанием трех основных планов: горизонтали моста и реки на первом плане, вертикали собора на втором и холмов на дальнем. Кадр производит впечатление сцены, на которой на фоне темных холмов и разбросанных то тут, то там небольших

домиков, величественно выступает собор, как воплощение эпической вечности бытия.

Санкт-Петербург – панорама Петропавловской крепости с Троицкого моста.

Яркая индивидуальность панорамы с доминирующей формой Петропавловской колокольни формирует множество образов – начиная от архитектурной пластики до мировоззренческих обобщений.

Ведущей идеей города является образ шпиля Петропавловской крепости. Его многочисленные трактовки дали понимание его как символа «солдатского штыка», который был «воткнут в горизонталь земли»: символа освоения и закрепления дельты Невы – «окна в Европу» [2]. Колокольня Петропавловского собора доминирует над всем центром города. Купол собора, плоский и маловыразительный, явно уступает формам колокольни. В связи с этим на первое место выходит не духовность образа (купол как центр мира, собирающий людей под сень небес), а государственность в образе четко выраженной «утверждающей» вертикали. Пластика формы колокольни основана на игре ряда горизонтальных линий; затем линии переходят в абрис купола, который дает последующий переход к вертикали шпиля. Содержание образа определило и

новые художественные черты в архитектуре памятника, в очертаниях Петропавловской колокольни: его графичность преобладает над пластикой. Сложный ритм объемов уступает место единой обобщенной линии, рисующей силуэт колокольни. Формы сооружения формируют строгий, ясный образ Петропавловской колокольни, типичный для архитектуры Петербурга петровского времени.

Господствующая над низиной вертикаль колокольни в период основания города доминировала в панорамах, визуально открывалась со всех дорог. Колокольня завершала и дальние панорамы, открывающиеся от Финского залива. Она, в силу ее мощно выраженной связи с окружающим природным ландшафтом, обладала и большой символической силой. Ее символика – государственный правопорядок, утвержденный в периферийном мире хаоса. Таким образом, колокольня, архитектурно выступающая как доминанта, образно стыкующая город с внешним окружением, на высшем уровне формирует образ доминанты вселенского значения.

В целом можно отметить сложность и многозначность образных построений видового кадра города, характеризующих как самостоятельный

вид города, так и перенесение образа единичного кадра на город в целом.

Переходя к исследованию динамических композиций городских видов, следует обратиться к работе К. Линча, отмечающего, что образ города является важнейшим фактором ориентации и коммуникации в городской среде. Ясность образа окружения позволяет легко перемещаться в городской среде с целью отыскания нужного объекта. Но, как утверждает автор, «упорядоченное окружение содержит в себе и нечто большее: оно может служить широчайшей системой отнесения, организующей деятельность, представления или знания. Живое и собранное материальное окружение, которое можно отразить в чётко отфокусированном образе, играет и социальную роль» [57, с.17]. К. Линч описывает формирование образа как результат обратной связи между наблюдателем и его окружением. Связность образа может складываться разными путями. В действительном объекте может быть мало упорядоченного или примечательного, однако его мысленный образ приобретает характерность и организованность за время длительного знакомства [57, с.19].

Исходя из позиции К. Линча, формирование образа архитектурного ландшафта в динамических композициях

проводится по принципу выделения ярких особенностей предметно-пространственной среды и метафор, основанных на этих характерных элементах.

Краков

Вавельский замок описывают как один из национальных символов Кракова и Польши. Собственно Вавель – это целый архитектурный комплекс, расположенный на одноименном холме, здесь и сам замок с башнями и стенами, и Кафедральный собор, место упокоения многих польских королей и политико-религиозных деятелей. Как уже было сказано в предыдущих разделах, все это архитектурное великолепие, выполненное в различных стилях, расположено на живописном холме, который на 25 м возвышается над уровнем Вислы. Его наиболее выразительными элементами являются многократно повторяющиеся оборонительные башни (эффект усиливается вариативным повторением форм и их сочетаний с окружением), высокие зубчатые крепостные стены, живописно опоясывающие холм и удивительно органично сочетающиеся с крупными пластическими формами природного рельефа, высокие башни кафедрального костела, завершающиеся пышными барочными куполами, строгие ренессансные формы королевской

резиденции, а также многочисленные ворота, порталы, проходы и дворики (рис. 3.12). Отдельно следует отметить выразительную цветовую гамму, сочетание насыщенного красно-коричневого кирпича, светлого камня и медных крыш. Природное окружение во многом формирует образ исследуемого ансамбля. Расположенный на извилистом берегу Вислы холм, дает прекрасную возможность панорамных обзоров, как самого ансамбля, так и внешнего окружения, с различных видовых площадок, расположенных по периметру замка.

Анализируя образ Вавельского ансамбля в динамике, следует отметить компоненты, включенные в процесс перемещения по ансамблю: последовательное преодоление его пространств и финальную развязку сюжета во внутреннем дворике королевского дворца. Интересной деталью комплекса, связанной с современной туристической ориентированностью, является неотделимость его настоящего от мифологического и сказочного «прошлого». Ярким примером этому служит образ вавельского дракона, который согласно легенде жил в пещере под холмом, а нынче украшает комплекс своей огнедышащей статуей.

При анализе архитектурного ансамбля, расположенного на Вавельском

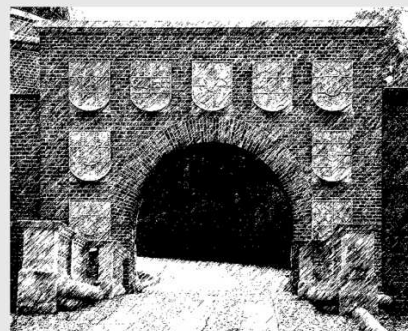
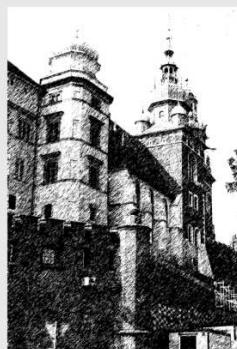
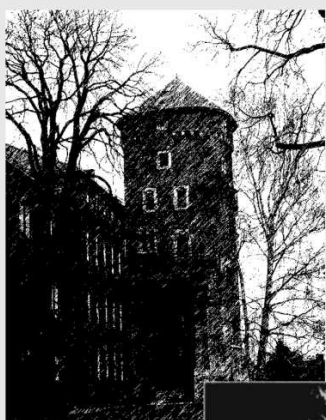
холме, можно выделить не только социальные образы, такие как уже описанные образы верховной феодальной власти, обороны, и независимости, но и более общие, относящиеся к образам мифопоэтического свойства. Эти образы сформированы дуальными парами: холм – долина, гора – река, архитектурные формы – природные формы, рациональное – иррациональное, реальное – мифологическое, небесное – хтоническое и т.д. Образ пути, формирующийся от начала к финалу, может быть охарактеризован как драматическое преодоление преград для достижения цели.

Харьков

Оригинальный архитектурный образ харьковской улицы Дарвина связан с живописностью ее архитектуры. Бывшая Садово-Куликовская улица образовалась в середине XIX в. Она имела Г-образную конфигурацию, отражающую рельефные особенности места, и направлялась от центральной ул. Пушкинской в сторону ул. Белгородской. В связи со строительством поблизости Технологического института застройка улицы и всего прилегающего района активизировалась.

Вдоль улицы был построен ряд особняков, владельцы которых сдавали часть помещений внаем.

Образное восприятие Краков. Вавель



**Отражение реальной
предметно-пространственной
среды**

ВОСХОЖДЕНИЕ НА ВЫСОКИЙ
ХОЛМ, ДАВЛЕНИЕ
КРЕПОСТНЫХ СТЕН,
НАВИСАЮЩИЕ БАШНИ,
ПЫШНЫЕ КУПОЛА СОБОРА

Отражение мировоззрений

- образ верховной феодальной
власти, превозносящейся над
городом

- образ обороны, военной
мощи, независимости

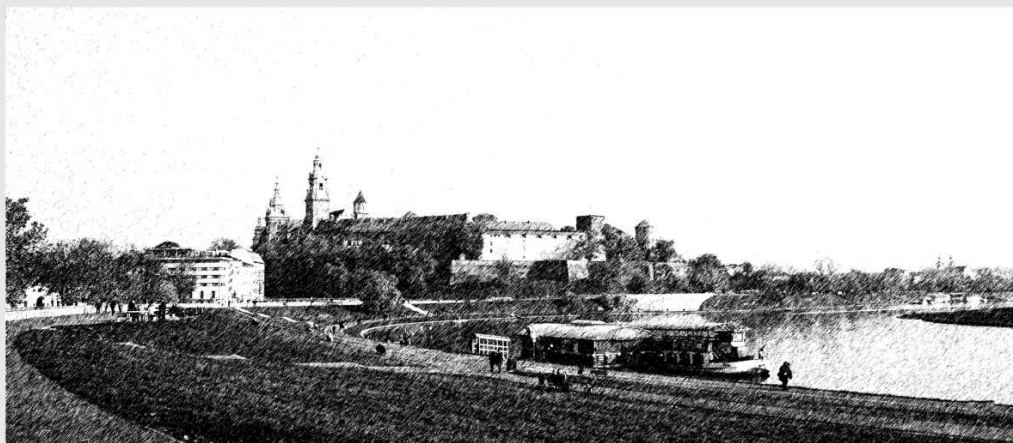


Рисунок 3.12. Образное восприятие. Краков. Вавель

Были возведены дома губернатора и его канцелярии. В связи с этим изогнутый отрезок Садово-Куликовской улицы был переименован в улицу Губернаторскую (сейчас ул. Революции), а основная ось улицы продлена на восток и постепенно (1900-1913 гг.) застроена особняками, преимущественно в стилистике историзма.

Эта новая часть стала уникальным архитектурным фрагментом Харькова. Разнообразие архитектурной стилистики улицы, объединенное талантом зодчих в целое, не оставляет никого равнодушным. Наиболее характерна архитектура зданий, расположенных на северной стороне улицы, особенно на ее конечном отрезке, где образовался выразительный в архитектурно-художественном отношении ансамбль. Большой интерес здесь представляют дома № 19 и 21, построенные академиком архитектуры А. Н. Бекетовым в 1901 и 1903 годах в неоренессансных формах. Оригинальный дом № 29 в стиле модерн, напоминающий готические жилые дома средневековой Европы, сооружен для известного театрального деятеля и режиссера Н. Н. Синельникова (арх. А. И. Ржепишевский, 1917).

Интересен бывший собственный дом № 31 архитектора В. В. Величко, построенный в 1901 г. по его проекту с

использованием элементов готической и романской архитектуры. Обращает на себя внимание особняк № 35 в стиле модерн, нач. XX в. построенный неизвестным архитектором. Ряд замыкает дом № 37, бывший собственный дом академика архитектуры А. Н. Бекетова, выполненный в формах неоклассицизма. Особенностью исследуемой среды является явно ощутимый разрыв между архитектурной средой верхней террасы плато (ул. Дарвина), историческая архитектура которой ориентирована на внутреннюю среду города, и обширной территории в речной долине, где вдоль живописных Журавлевских склонов проходит ул. Шевченко (рис. 3.13). Склон плато, формирующий обзор по ул. Шевченко представляет собой архитектурно неформленную среду, сохранившую свое ландшафтное своеобразие, в то время как ул. Дарвина имеет плотную пространственную структуру, дробность и частый ритм застройки. Урбанистическая стесненность улицы служит резким противопоставлением естественно-природной среде, а также широкому пространству речной долины.

Образное восприятие Харьков. ул.Дарвина



Рисунок 3.13. Образное восприятие. Харьков, ул. Дарвина

Чернигов

Церковь Св. Екатерины, чьи золотые купола первыми встречают гостей Чернигова, считается «визитной карточкой» города. Небольшой воздушный храм возвышается на аккуратном скульптурном холме с открыто начертанным названием города. Особенность Екатерининской церкви, как и всех церквей украинского барокко - её всефасадность. Центрическая вертикальная композиция церкви предназначена для восприятия со всех сторон. Благодаря прорисовке ее деталей церковь несет антропоморфный, близкий человеку образ (рис. 3.14). Во внешнем виде храма большую роль играет обрамление барочных входов и оконных проемов (треугольные фронтоны, наличники, мелко-профилированные карнизы). В оформлении изящных и грациозных порталов наиболее ярко проявляются черты характерные для украинского барокко.

Дверной проем изысканной витиеватой формы продолжают уже на стене храма тонкие криволинейные пилястры. Как отмечает Яблонский, обрамляют эту композицию по две полуколонки с каждой стороны портала и венчающий ее сверху треугольный «разорванный» фронтоны, опирающийся на антаблемент.

Светлый объем церкви, увенчанный пятью золотыми куполами, лишен нарочитой пышности и помпезности, что было характерно для европейского барокко того времени. Вертикальность композиции церкви достигается отсутствием горизонтальных членений основного объема: углы граней подчеркнуты пилястрами, большинство оконных проемов имеют вытянутые по вертикали формы, подчеркнутые наличниками; характерны окна в образе крестов. Их вертикализм гармонично уравнивают скульптурно обтекающие форму карнизы и заломы.

Для образной характеристики важно, что в своей композиции, где в единое пластичное целое объединены пять восьмериков, каждый из которых завершается куполом, Екатерининская церковь повторяет традиционную деревянную украинскую церковь.

Построенная в эпоху казачества, эта церковь, является как бы связующим звеном между эпохами. Вобрав в себя черты традиционной украинской архитектуры и воплотив их в актуальных для времени ее создания формах, Екатерининская церковь, нашла свое место и в современности.

Образное восприятие Чернигов. Екатерининская церковь



Органичное сочетание архитектурных форм с природным ландшафтом создает необычайно живописные виды. Стройная, утонченная церковь, ярко выделяется на фоне темной зелени венчая собой вершину холма.



Рис. 3.14. Образное восприятие. Чернигов. Екатерининская церковь

3.3. Феноменологическое содержание категории «архитектурный ландшафт»

С точки зрения композиции архитектура является неким художественно-эстетическим феноменом, обеспечивающим решение функциональных задач. С этой точки зрения важной функцией города является его адекватное понимание и эмоциональное принятие социумом. Непосредственное созерцание (очевидность) и феноменологические редукции (упрощение, возврат вещей к феноменам и «вынесение за скобки» их реального статуса) как традиционные феноменологические методы, актуализируют интуитивное чувство, возникающее первым и ведущее к разуму. Непосредственное созерцание через непосредственную интуицию ведет к осознанию среды города как позитивной или негативной, приемлемой или не приемлемой для человека.

Феномен – в общем смысле явление, данное в чувственном созерцании, некий редкий факт, то, что трудно постичь. Феноменология архитектурного ландшафта в отличие от ее морфологии призвана рассматривать не приемы формального построения видового кадра, а те чувственные ощущения, которые возникают при его восприятии. Феноменология задумывалась как «возвращение к вещам» в противовес абстракциям и умопостроениям. Аме-

риканский архитектор Д. Кельбоу полагает, что «в архитектуре понятие феноменологии используется для отсылки к эмпирическому и перцептивному (то есть, чувственно воспринимаемому), – в противовес абстрактному или концептуальному, – измерению зданий. Оно относится к прямому и активному эстетическому восприятию физической среды посредством всех органов чувств» [44].

Как пишет А. Г. Раппапорт, «феноменология архитектуры имеет дело не с отвлеченной мыслью и не с фиксированным знаком, а с переживанием, неотделимым от живого контакта с сооружением». [79]

Следовательно, для того что бы выделить и проанализировать феноменологическое содержание архитектурного ландшафта следует обратить внимание на варианты его отображения, которые являются результатом такого чувственного восприятия. В наибольшей степени феноменология формы иконически схватывается рисунком, живописью, художественной фотографией или вербально литературой: поэзией и прозой [79]. Поэтому непосредственность архитектурных впечатлений удобнее исследовать на примерах, которые дает искусство.

Для анализа феноменологического содержания категории «архитектурный ландшафт» были подобраны изображения (рисунки, гравюры, живопись), которые приблизительно совпадают с видовыми кадрами, проанализированными выше. Изображения различаются по времени создания, манере подачи и технике выполнения. Объединяет их то, что они иллюстрируют непосредственное восприятие архитектурного ландшафта таким, каким он представлялся (а, возможно, и виделся) во времена создания этих изображений (рис. 3.15).

Вроцлав. Рассматриваются два изображения – гравюра из Нюрнбергской хроники (1493 г.) с общим видом города и изображение собственно Тумского острова. Запечатленный на гравюре город имеет явные отличия от фотоизображения реального объекта. На гравюрах высота костелов явно преувеличена. Этим они усиливают специфику силуэта средневекового города с вздымающимися шпилями и башнями. Сам город изображен так, что его можно охватить одним взглядом, как целостную форму. Таким образом, изображение отражает мировоззренческую дихотомию средневековья. В нем актуализировано впечатление от высоты и вертикальной динамики сакральных архитектурных форм устремленных к небу. При этом нивели-

рована профанная жилая среда, которая на изображении сливается в единую массу. Непосредственное созерцание здесь скорректировано непосредственной интуицией, преобразующей реально видимое как неточное или сомнительное в осязаемое как максимально достоверное.

Краков. Подобные особенности можно увидеть и на многочисленных изображениях Краковского королевского замка. Если сравнивать гравюру XVI в. и живописное изображение Яна Гловацкого «Вид на Вавель» пер. пол XIX в., то, несмотря на большое различие в манере и технике изображений, можно увидеть общую черту – высота холма и башен самого замка значительно преувеличена по сравнению с их реальными пропорциями. Конечно, особенно ярко это проявляется в гравюре XVI в., которая, несмотря на наметившуюся линейную перспективу, все еще во многом напоминает изображение города на средневековых миниатюрах. Замок изображен практически в фасадной развертке с тщательным перечислением деталей, особое внимание уделено крышам, куполам и шпилям многочисленных башен и колоколен. Масштаб Вавельского холма и всех сооружений на нем явно превышает реальный в сравнении с окружающей застройкой, которой

уделено мало внимания. В отличие от средневековой манеры гравюры картина Яна Гловацкого «Вид на Вавель» (ок. 1845 г.) дает яркий пример романтизма в польской пейзажной живописи. Изображение значительно ближе к реальности. Но эта реальность также достаточно условна. В свойственной романтизму манере изображение окутано дымкой, легким маревом, передающим сказочность, вымышленность изображенного на картине. В отличие от предыдущего изображения детали здесь не акцентированы, а скрыты обобщением. Но в картине присутствует та же гиперболизация вертикалей. Это говорит о том, что именно вертикализм наиболее ярко воспринимается зрителем при взгляде на ансамбль Краковского замка. Оба этих изображения дают наглядный пример феноменологического «вынесение за скобки» их реального статуса. Образ утверждения власти, мощи, независимости, созданный очевидными формами, соотносится здесь с феноменом взлета к небу, рожденного интуицией.

Венеция. Изображение архитектурного ландшафта в итальянской живописи наибольшую популярность приобрело в XVIII ст. (см. п. 1.3.) Картина Дж. Каналетто «Вид на Санта Мария дела Салюте» представляет

величественный собор с пышным убранством. Он изображен в импозантном спокойствии, на границе города и моря. Точность композиционного построения сочетается здесь с романтической обобщенностью. Мягкие тона на фоне ярко-голубого неба и моря, представляют собор одной из жемчужин Венеции, а Венецию – морской державой.

Верона. Каспар ван Виттель «Верона со стороны церкви Сан Джорджио ин Браида и реки Адидже», 1710-е г. На картине изображена окраина города, переходящая в живописную природную среду. На фоне зеленых холмов возвышается купол собора и зубцы городских крепостных стен. Идеализация городского пейзажа идеализирует и окружающий мир. Картина передает гедонистическое восприятие спокойной гармонии города и природы.

Санкт-Петербург. Широко развернутая барочная «Панорама Санкт-Петербурга» А. Ф. Зубова изображает архитектурную среду Васильевского острова, Петропавловскую крепость, здания Петербургской стороны, Литейной части и набережную реки Фонтанки. Петербург представлен на гравюре в наиболее выгодном ракурсе. Красота силуэта городской застройки по берегам Невы усилена живописными

изображениями лодок и кораблей, чьи мачты то тут, то там прерывают горизонталь береговой линии. Восторг от созерцания северной столицы передается зрителям. Этому способствует строгая достоверность трактовки. Главной эмоциональной темой Петербурга является пространство водной глади Невы и неба над ней. Архитектура отходит на второй план, открывая необъятную ширь простора. И только шпиль Петропавловского собора отчетливо выделяется из всех горизонталей пейзажа. Огромность воздушного пространстве дана как эмоциональное царство стихий, в которые вынесена «северная столица» своей острой вертикалью.

Киев. На картине М. Сажина «Вид на Киево-Печерскую лавру» (кон. 40-х гг. XIX в.) величественная храмовая архитектура в сочетании с крутыми склонами холмов, противопоставлена безграничным просторам реки, что создает особо сильное эмоциональное впечатление. Феномен непостижимого пространства Днепра дан через непосредственное созерцание среды.

Харьков. На гравюре 1840-х годов, изображающей вид на Университетскую горку из-за Лопани можно наблюдать практически

средневековое искажение пропорций в сторону увеличения вертикалей. Это искажение отвечает визуально и эмоционально ощущаемому рельефному перепаду, обыгранному архитектурой.

К. Линч указывает, что пространство города – это феномен, который с одной стороны воспринимается, а с другой и создается самими жителями. Е. Г. Фень подчеркивает пространственный аспект феноменологии города и его видов. Именно феноменология актуализирует изучение динамического аспекта восприятия [92]. Так, Гуссерль пишет о значении кинестетического опыта для восприятия и отмечает формирующую роль движения в возможности целостного восприятия вещи. Ссылаясь на концепцию «ритм-анализа» А. Лефевра, Е. Г. Фень указывает на важность ритмических структур для изучения атмосферы городского пространства как целостности. Понятие ритма становится универсальной характеристикой атмосферы пространства [92]. По мнению А. Г. Раппапорта, ритмические характеристики архитектуры наименее поддаются символизации и, как правило, входят в состав непосредственного переживания феноменологии архитектуры.

АРХИТЕКТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ ГОРОДА

Город в изобразительном искусстве	
	<p>Вид Бреслау (Вроцлав) в XV веке. Средневековая гравюра.</p> <p>Высота костелов явно преувеличена, они создают традиционный силуэт средневекового города - вздымающиеся шпили и башни. Сам город изображен так, что его можно охватить одним взглядом, как единое целое. Размеры храмов сильно преувеличены, тогда как общая застройка сливается в единую массу</p>
	<p>Изображение Вавельского замка XVI ст. (Краков)</p> <p>Гравюра во многом напоминает изображение города на средневековых миниатюрах. Замок изображен в ортогональной проекции, подробно прорисованы детали, особое внимание уделено крышам, куполам и шпилям многочисленных башен и колоколен. Масштаб Вавельского холма и сооружений на нем явно превышает реальный в сравнении с окружающей застройкой, которой уделено мало внимания.</p>
	<p>Ян Непомуцен Гловацкий «Вид на Вавель» (ок. 1845 г.) (Краков)</p> <p>Пример романтизма в польской пейзажной живописи. Изображение приближено к реальности, но в свойственной романтизму манере окутано дымкой, легким маревом, предающим сказочность, вымышленность изображенному на картине. В картине также присутствует элемент гиперболизации вертикалей</p>
	<p>Дж. Каналетто. Венеция "Вид на Санта Мария дельла Салюте"</p> <p>Величественный собор с пышным убранством изображен в спокойствии. Точность композиционного построения сочетается с романтической обобщенностью. Мягкие тона на фоне ярко-голубого неба и моря представляют собор одной из жемчужин Венеции</p>
	<p>Каспар ван Виттель «Верона со стороны церкви Сан Джорджо и Брайда и реки Адидже», 1710-е гг.</p> <p>На картине изображена окраина города, переходящая в живописную природную среду. На фоне зеленых холмов возвышается купол собора и зубца городских крепостных стен</p>
	<p>А.Ф. Зубов «Панорама Санкт-Петербурга», 1716 (фрагмент)</p> <p>Главной эмоциональной темой Петербурга является пространство водной глади Невы и неба над ней. Архитектура отходит на второй план, открывая необъятную ширь простора. И только шпиль Петропавловского собора отчетливо выделяется из всех горизонталей пейзажа</p>
	<p>М. Сажин. Вид на Киево-Печерскую лавру. Киев конец 40-х гг. XIX в.</p> <p>Величественная храмовая архитектура, расположенная на крутых склонах холмов противопоставлена безграничным просторам реки, что создает особо сильное эмоциональное впечатление</p>
	<p>Гравюра 1840-х годов, изображающая вид на Университетскую горку из-за Лопани. (Харьков)</p> <p>В изображении присутствует искажение пропорций в сторону увеличения вертикалей, что говорит о желании подчеркнуть визуально и эмоционально ощущаемый рельефный перепад, усиленный архитектурными вертикалями.</p>

Рисунок 3.15. Анализ феноменологического аспекта восприятия статических видовых картин городов

В соответствии с описанными концепциями анализ феноменологического содержания архитектурного ландшафта в динамике основан на анализе восприятия путей движения и присущих им ритмических характеристик.

Краков. В анализе морфологического содержания архитектурного ансамбля Вавельского холма проанализированы два варианта пути движения. Несмотря на кажущуюся, на первый взгляд, схожесть, каждый из них вызывает свои оригинальные эмоции, связанные с непосредственным восприятием пути, ощущением процесса перемещения в пространстве. Короткий северный путь, усложненный крутым подъемом по ступеням, формирует частый ритм движения. Нагнетанию эмоционального возбуждения, связанного с преодолением препятствующих пути преград (ворот), способствует учащенный ритм вертикальных башен, которые в быстром темпе одна за другой сменяются над головой зрителя. Этот путь очень эмоционален, и согласуясь с направляющей задачей ритмики архитектурного пространства, его эмоциональность явно возрастает к завершению. Наибольшей выразительностью обладает финальный кадр с вертикальным раскрытием на купола собора. В этот момент происходит

логическое завершение пути как достижение цели.

Второй, южный путь обладает другим, более размеренным ритмом, а соответственно и другими, более умеренными эмоциями. Длинные отрезки пути вдоль одинаково монотонных крепостных стен чередуются с акцентами при прохождении ворот или поворотов. В этом варианте очень важным элементом эмоционального содержания является возможность созерцательного восприятия окружающего пространства. Дорога ведет зрителя, позволяя любоваться окрестными пейзажами и отдельными элементами ансамбля – башней возвышающейся на горизонте, живописно увитой диким виноградом аркой ворот, речным простором, открывшимся с верхней площадки. Из восприятия таких картин выстраивается общее впечатление от ансамбля. Завершением этого пути является гармоничный по своей композиции и оформлению финальный кадр, который открывает центральную часть ансамбля в величественном спокойствии.

Харьков. Для восприятия архитектуры улицы имеет значение ширина ее пространства, соотносимая с высотой застройки. Эти параметры во многом формируют восприятие архитектурной среды. Улица Дарвина в своей второй части (после ул. Революции) значительно

расширяется, противопоставляя правую (южную) и левую (северную) стороны. Левая – историческая часть улицы, на которой сосредоточены особняки, традиционна для жилой улицы нач. XX в. с полосой тротуара между домом и проезжей частью. Правая сторона улицы (ранее занятая садом) застроена в 30–40-е гг. XX в. Она имеет широкий газон с деревьями. Дома ушли вглубь от красной линии, расширив уличное пространство. Новая ширина улицы стала отвечать новой высоте застройки. Крупные конструктивистские здания, построенные вдоль улицы, при таком расположении не мешают историзму левой стороны. Их крупные массы служат нейтральным фоном для цветистой стилистики особняков. Следует отметить и тот факт, что тротуар правой стороны улицы – место движения пешеходов и, соответственно, место характерных точек зрения – не изменил своего расположения. Следовательно, зритель, наблюдающий левую сторону улицы, двигаясь по правому тротуару, находится на дистанции, сформированной исторической застройкой и исторической (бывшей) шириной улицы. Именно такому восприятию соответствует дробная пластика исторических фасадов.

Ритмика движения по улице учащается по мере приближения к ее финалу, этому способствует понижение

рельефа, что убыстряет темп движения. Также учащение ритма можно проследить и в архитектурном оформлении улицы. Дома располагаются чаще, формы окон становятся более вытянутыми, фронтоны домов выше. Но тут в завершении улицы происходит ритмический скачек; еще до финальной остановки ритм замедляется, сталкиваясь со спокойной правильностью классического особняка А. Н. Бекетова. Именно здесь после столь логического завершения можно начать новый – алогичный путь в другую среду, наполненную новыми эмоциями. Арочный проход последнего дома удовлетворяет стремление к новому движению, так неожиданно прерванному вынужденной остановкой. Лабиринт дарит ощущения преодоления неизвестного и выход к логической развязке, раскрытию на внешнее пространство «инога мира».

Чернигов. Антропоморфность Екатерининской церкви способствует глубокой персонификации и, как следствие, эмоциональному восприятию архитектурного ансамбля. Зритель, поднимаясь по балке, активно воспринимает «погружение» церкви в толщу холма и ее последующее возрождение на его вершине. Уже наверху, на краю холма, зрителю открывается чудная панорама: русло Десны, холмы, увен-

чаные куполами соборов, открытость и беспредельность пространства, которое дарит ощущение полета, восхождения на новый эмоциональный уровень благодаря увиденной и прочувствованной целостности.

На примере рассмотренных архитектурных ансамблей, можно отметить, что при ощущении архитектурного ландшафта как феномена происходит эмоциональное переживание его уникальности. Его общим обуславливается его частное. Феномен, иначе – уникальность – непохожесть на другое, отличается конкретной возможностью соотнесения с идеалом. Такое соотнесение происходит только в кульминационных узлах – тех, которые эмоционально воспринимаются и переживаются как художественные. Идеал же обусловлен мировоззренческим комплексом эпохи, отраженном в личностном восприятии.

Таким образом, феноменологическое содержание архитектурного ландшафта базируется на актуальном

мировоззрении социума (мир как идеал или мир как физическая реальность) и эмоциональном переживании соответствия или несоответствия видимой картины мировоззренческой позиции. Актуальное мировоззрение формирует структуру видения: зритель видит то, что подсказывает ему мировоззренческая установка. На примере средневековых изображений видно, как зритель корректирует частности видимой реальности относительно мировоззренческих установок. Феномен архитектурной среды каждый раз предполагает такое эмоциональное переживание, какое связывает конкретный фрагмент среды с ожидаемой установкой. Этот принцип наиболее ярко отражают изображения и литературные описания городских видов. При этом индивидуальность архитектурного ландшафта непосредственно исходит из конкретных пространственных ощущений через динамику метроритмических (светотеневых и объемно-пространственных) и кинестических факторов.

3.4. Интерпретационное содержание категории «архитектурный ландшафт»

Интерпретация предполагает рассмотрение архитектурной среды города как текста, состоящего из набора

знаков, которые воспринимаются и интерпретируются в соответствии с мировоззрением. В гуманитарном знании

интерпретация – фундаментальный метод работы с текстами как знаковыми системами. Текст как форма дискурса и целостная функциональная структура открыт для множества смыслов, существующих в системе социальных коммуникаций. Он предстает в единстве явных и неявных, невербализованных значений, буквальных и вторичных, скрытых смыслов; событие его жизни «всегда развивается на рубеже двух сознаний, двух субъектов» [10].

Интерпретация является соотношением, того что мы видим, и того как мы это понимаем, то есть соотношения между реальной средой и ее значением, принятым в рамках определенной культурной традиции. Как отмечал фон Вейцекер, «воспринимать дом – это значит видеть не образ, который попал в глаз, а, напротив, узнать объект, в который можно войти» [66].

Архитектура – наиболее информативный вид художественного творчества. Умберто Эко писал: «Уже простое рассмотрение наших отношений с архитектурой убеждает в том, что, как правило, имея с ней дело, мы оказываемся вовлеченными в акт коммуникации» [108]. Архитектура, вследствие своей неизобразительности, активно стимулирует расшифровку своих кодов в разнообразных структурах, от сугубо

функциональной до художественно-образной [105].

Задачей архитектуры как вида искусства является создание упорядоченности, которая является интерпретацией целостности как мировоззренческой установки. Учитывая довольно сложную структуру знака и неоднозначный процесс его «прочтения» (интерпретации) предлагается ввести понятие иерархических уровней образования знака и его декодирования. К этим уровням относятся: уровень «архетипического» создания знака, где декодирование происходит на уровне подсознания и фактически является универсальным, и уровень «культурного сознательного» создания знака, где процесс интерпретации (понимания) зависит от актуальной культурной ситуации, уровня подготовки и др.

Архетипический уровень базируется на неосознанном восприятии базовых схем представлений, прообразов, общих для всех людей, независимо от их этнической принадлежности, языка, культурных традиций и т.д. В данном исследовании архетип трактуется как понятие, восходящее к традиции платонизма. В философии Платона под архетипом понимался умопостигаемый образец, беспредпосылочное начало (эйдос). По К. Юнгу архетипические представления (символы) являются

результатом совместной работы сознания и бессознательного. Символы – это единство понятного для сознания образа и стоящего за ним сокровенного смысла, уводящего к бессознательному восприятию.

Символичность является характерной чертой архитектуры; иногда она прочитывается явно, а иногда остается более или менее скрытой и способна скорее угадываться. Прочтение архитектурных символов зависит от культурного контекста, в котором они были созданы и в котором они воспринимаются.

О символике архитектурной формы А. Г. Раппапорт пишет, что когда «мы видим в купольном сооружении метафору небесного свода, то есть устанавливаем соответствие между архитектурной формой и представлением о мироздании, мы выявляем именно символику архитектурного объекта, также как и когда мы говорим, что античная колонна символизирует человеческую фигуру» [79].

К символическим формам в архитектуре также относятся геометрические и стереометрические фигуры и тела квадрат, куб, шар. При их восприятии могут быть выделены как первичные символические значения, например, круг и квадрат как символы совершенства и равновесия, так и вторичными. Примером

вторичного значения является пирамида, которая прочитывается уже не только идеальным телом или символом божественности фараона, но и символом всей древнеегипетской культуры [79].

Основой архитектурного кода как пространственного искусства является противопоставление определенных значимых пространственных принципов: низа и верха, тьмы и света, своего и чужого, напряжения и легкости, того, что далеко, и того, что близко, части и целого, подобного. Их отношения определенным образом интерпретируют архетипы, которые характеризуют пространство. Они, как правило, формируются в виде бинарных оппозиций.

Основываясь на изложенных концепциях, рассмотрим интерпретационное содержание архитектурных видов, проанализированных в предыдущих параграфах (рис. 3.16).

Вроцлав. Закономерность трех повторяющихся вертикалей противопоставленных горизонтали реки отсылает к архетипу мировой оси, соединяющей землю и небо. Повторяющиеся элементы читаются как упорядоченность, то есть в предельно обобщенном виде являют модель космического порядка, представленную в реальном мире. Кроме того, вертикали католических костелов

являются символом веры в духовную связь земного и божественного миров.

Краков. Увенчанный зубчатым архитектурным завершением холм представляет собой интерпретацию архетипа мировой горы как центра мира. Замок, охватывающий вершину холма кольцом крепостных стен, вычленяет внутреннее пространство из общего мира. Коронованный холм является символом выделенного сакрального места на земле, небесной проекцией, местом, осененным небесной властью.

Прага. В исследуемом кадре (панораме города с Карловым мостом) наиболее полно раскрыт смысл архитектурного ландшафта города. Возвышающийся над рекой центральный район Градчаны с королевской резиденцией воспринимается символом верховной власти и величия. Доминирующие в композиции башни собора Св. Вита моделируют очередную вариацию мировой оси в центре мира. Собор, венчающий собой наивысшую точку природного рельефа, в панораме воспринимается вознесенным на пьедестал окружающих его зданий, что еще больше усиливает его значение как сакрального небесного символа.

Венеция. Величественный белый купол собора отсылает к архетипу небесной сферы, Неба, соборности.

Светлые и чистые формы собора, доминируя в композиции исследуемого кадра, наделяют все окружение одухотворенностью и торжественным величием.

Верона. Соединение природного доминирующего окружения и архитектурного акцента, который как бы дублирует своей купольной формой форму природного холма, воспринимается символом обожествления природы, ее сакрализации. Обе формы, и архитектурная и природная, воспринимаются как интерпретация небесного купола, небосвода.

Санкт-Петербург. Горизонталь речной глади и низких берегов резко контрастирует с единственной активно выраженной вертикалью колокольни, которая выступает ориентиром, закрепляющим пространство. Несомненно, вертикаль колокольни, как и любую вертикаль в подобном контексте, можно трактовать как мировую ось, соединяющую землю и небо, символ упорядоченности мира, космического порядка, универсума. В то же время, основываясь на социально-исторических условиях формирования исследуемого архитектурного ландшафта, не менее важным является восприятие шпиля колокольни как символа верховной

императорской власти, подчинения величю империи.

Каждый из проанализированных архитектурных ландшафтов является вариацией общих представлений о мироустройстве как некой системе. Тем не менее, каждый архитектурный ландшафт наделен собственной индивидуальностью.

Харьков. Улица Дарвина в Харькове представляет собой уникальную архитектурную среду, изначально ориентированную на интерпретацию в силу культурных установок эпохи рубежа XIX и XX вв. Ее стилистика – это код, который доступен тем, кто способен его прочесть.

Интерпретационные качества здесь связаны с возможностью разгадать кодовую структуру улицы, увидеть за разнообразными стилями единую тему упорядочения в соответствии с мировоззренческой установкой социума рубежа XIX и XX вв.

Вторая часть улицы – проход во двор и выход на кромку плато интерпретируется в иной кодовой структуре.

Здесь актуализируются архетипические коды: тьма – свет, узость – ширь, арка – пещера варьирующие универсальную модель мироздания-космоса.

Таким образом, интерпретационное содержание архитектурного ландшафта составляет важнейшую его составляющую. Интерпретация позволяет увидеть конкретную архитектурную картину как носителя универсальной социальной метафоры и, вместе с тем, выражение индивидуально понимаемого целостного миропорядка.

Особую роль в интерпретации играют эстетические установки и ожидания человека, степень их реализации в данном видовом фрагменте городской среды.

АРХИТЕКТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ ГОРОДА

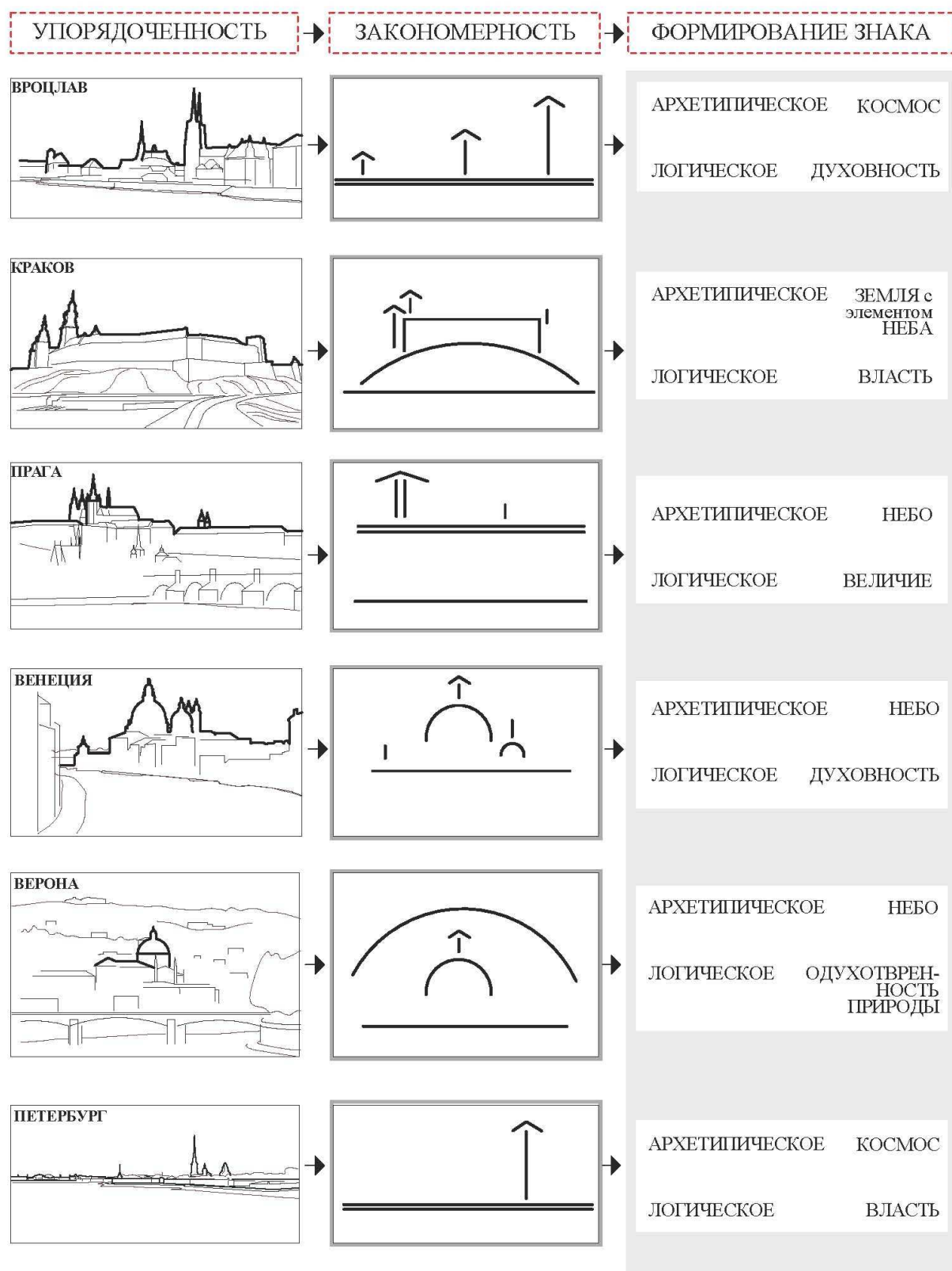
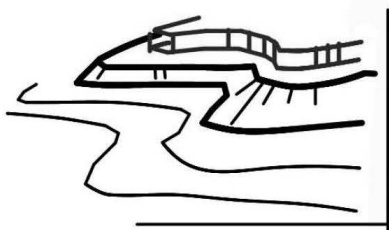
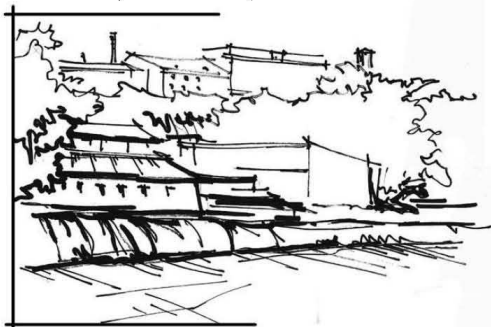


Рисунок 3.16. Анализ интерпретационного восприятия статических видовых картин городов

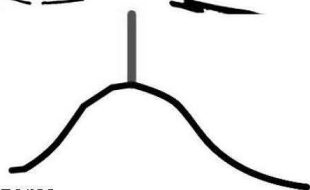
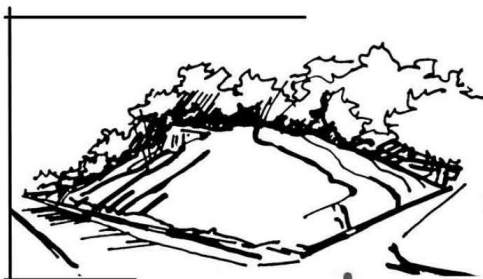
ХОЛМ, ГРАНИЦА



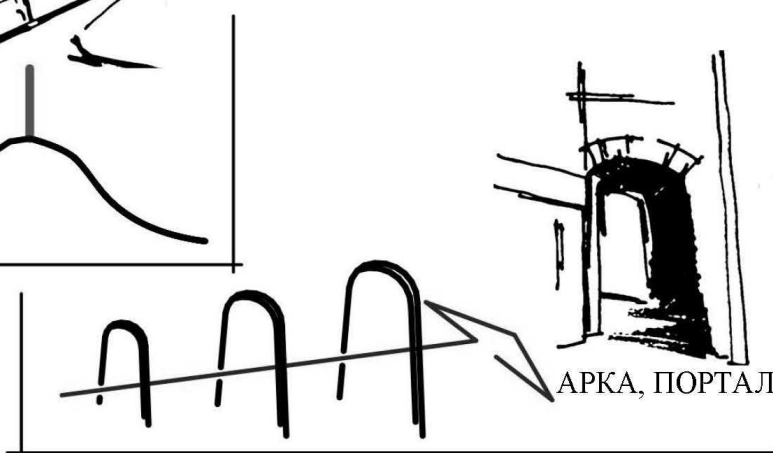
1. Граница внешнего и внутреннего
2. Разграничение центр - периферия



ХОЛМ - ГОРА



1. Подъём
2. Образ мировой горы
3. Гора как космическая упорядоченность



АРКА, ПОРТАЛ

1. Переход, преодоление. 2. Связь внешнего и внутреннего

Рисунок 3.17. Анализ интерпретационного восприятия фрагмента г. Харькова в районе ул. Дарвина - Шевченко

Выводы к главе 3

На примере анализа архитектурных ландшафтов нескольких городов Украины и зарубежья раскрыто содержание понятия «архитектурный ландшафт», которое включает в себя:

1. Морфологические характеристики – формальные принципы и приемы построения видового кадра как гармоничной, целостной картины.
2. Образные характеристики – отражение особенностей предметно-пространственной среды и мировоззрений, выражающиеся через единство и противопоставление противоположностей.
3. Феноменологические характеристики – непосредственные чувственные ощущения от восприятия архитектурной среды.
4. Интерпретационные характеристики – прочтение архитектурной среды как текста, наполненного системой знаков, передающих смысловую информацию.

К основным морфологическим характеристикам видовых кадров, формирующих архитектурный ландшафт, относятся: геометрические очертания (силуэт), масштабные соотношения, динамические характеристики кадра, наличие композиционной доминанты. Особым типом морфологических описаний является установление ритмических порядков. Композицию видового кадра характеризуют: иерархия, равновесие, визуальная целостность.

Образные представления синтезируют материальное и духовное, объективное и субъективное в восприятии архитектурной среды.

Феноменологическое содержание архитектурного ландшафта базируется на актуальном мировоззрении социума (мир как идеал или мир как физическая реальность) и эмоциональном индивидуальном переживании соответствия или несоответствия видимой картины мировоззренческой позиции.

Интерпретация позволяет прочесть текст реальной архитектурной картины как носителя универсальной социальной метафоры.

ВЫВОДЫ

В работе **сформирована** концепция архитектурного ландшафта как специфической категории архитектурной композиции, которая позволяет описать не только визуальную картину фрагмента городской среды, но и передать переживание наблюдателем ее художественно-образных качеств.

1. **Систематизированы** определения понятия «ландшафт» как вида местности и определено его место в теории архитектурной композиции. Отмечено, что для архитектурной теории наиболее актуальным является определение ландшафта как вида местности, наиболее близкое визуально-эстетической и визуально-информационной сути архитектуры.

2. **Зафиксирован** понятийный переход от трактовки ландшафта как природной физической формы земли к пониманию ландшафта как вида в значении пейзажа, который рассматривается как креативный феноменологический продукт интуиции.

3. **Установлено**, что важнейшая черта архитектуры - способность быть зримым или зрительно воспринятым - приобретает особую значимость в архитектуре городской среды, добавляя к эстетическому удовлетворению функциональную информативность.

4. **Установлено**, что архитектурный ландшафт, понимаемый как вид (архитектурная картина), имеет свою морфологическую структуру, закономерности построения, а также классифицируется по характерным признакам. Архитектурное пространство состоит из совокупности таких видов, и его эмоциональное воздействие на человека зависит от эстетических характеристик этих видов, а также способа сочетания их друг с другом. Акт визуального восприятия не сводится к зеркальному отражению действительности, а представляет собой активное изучение объекта, его визуальную оценку, сопоставление его параметров с предыдущим опытом, анализ и организацию в целостный визуальный образ.

5. На примере известных памятников архитектуры и градостроительства проанализирован генезис представлений об архитектурных видах и видении городской среды. На основе исследованного материала сделаны выводы о взаимосвязи эстетических взглядов и закономерностей формирования архитектурной среды (как представлении о прекрасном).

АРХИТЕКТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ ГОРОДА

6. **Установлено**, что понятие «архитектурный ландшафт» является категорией композиции архитектурной среды, которое через восприятие архитектурных картин как составной части пространственно-временных структур актуализирует образно-ассоциативную оценку архитектурной среды как феноменальной системы.

7. Архитектурный ландшафт относится к визуальным категориям композиции (характеризует визуальную структуру композиции), и содержит в себе такие понятия как вид, видовая картина, видовой кадр, панорама, ракурс, перспектива, плановость, силуэт и т.д.

8. **Архитектурный ландшафт** – это совокупность видов, связанная в художественно-эстетическое целое. При этом каждый вид, взятый отдельно, может рассматриваться как компонент целостного архитектурного ландшафта города, но и иметь собственные художественные, композиционные и др. качества, фиксирующие уникальность конкретной городской среды.

9. Таким образом, следует отметить необходимость архитектурно-теоретического понимания городских территорий как комплексной системы городских видов – архитектурных ландшафтов, способных создать в сознании человека ощущение визуального комфорта через положительный целостный облик города.

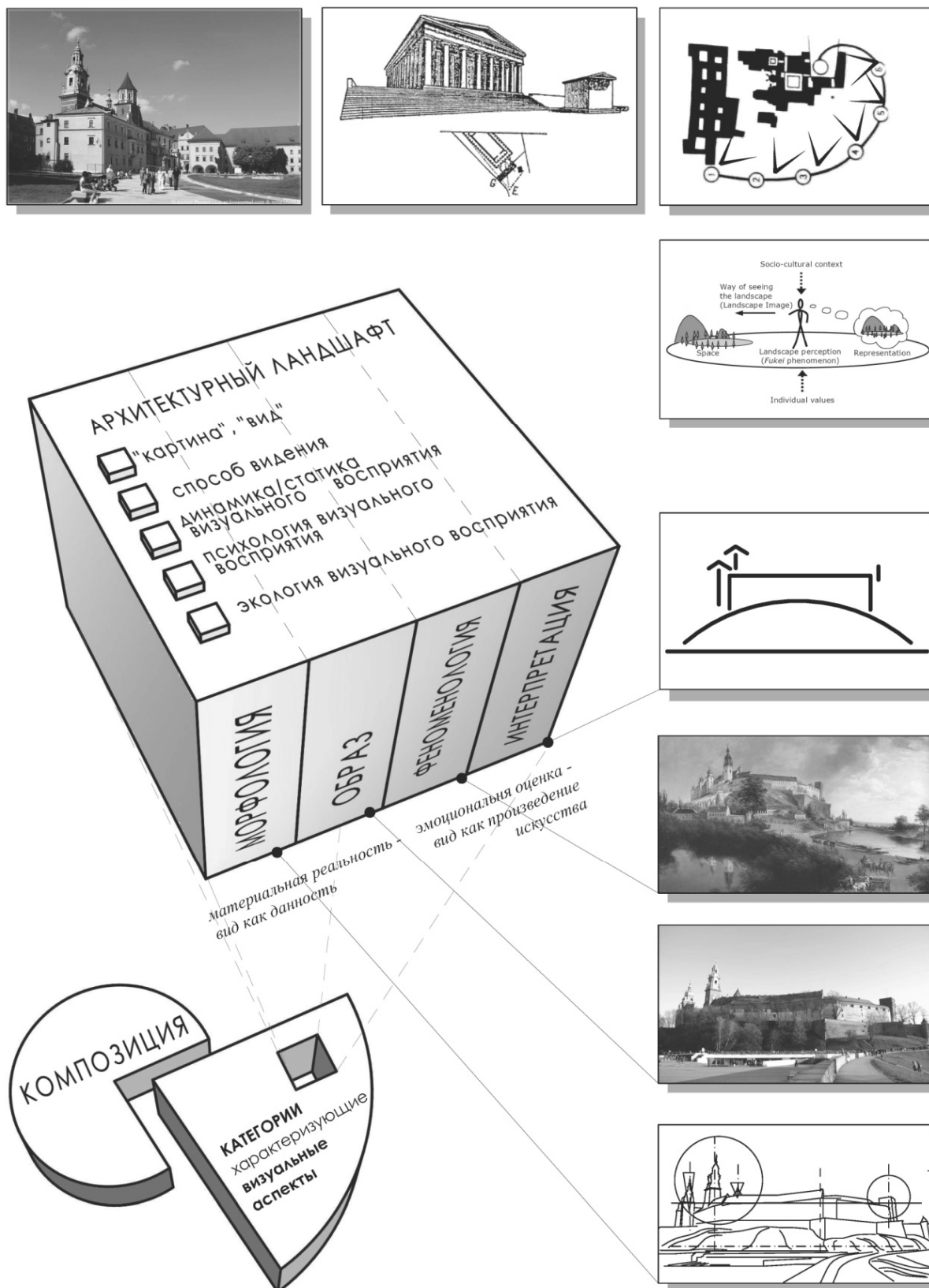


Рисунок 4.1. Модель категории архитектурный ландшафт

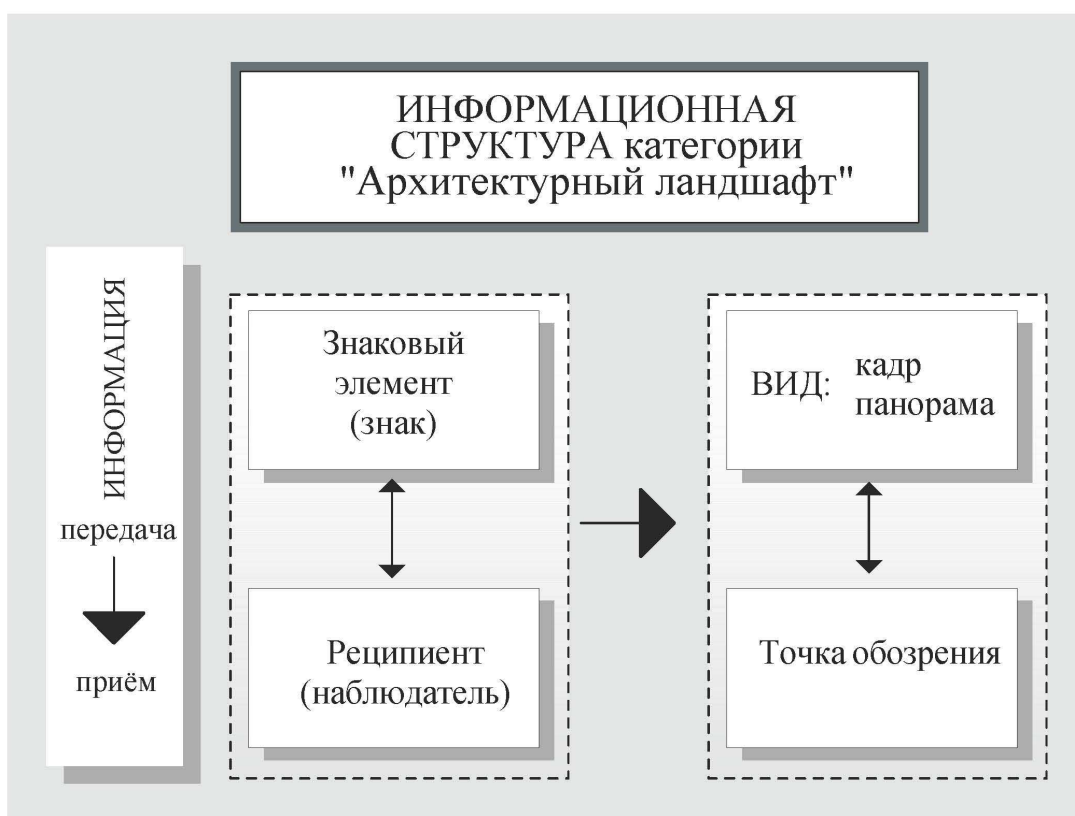
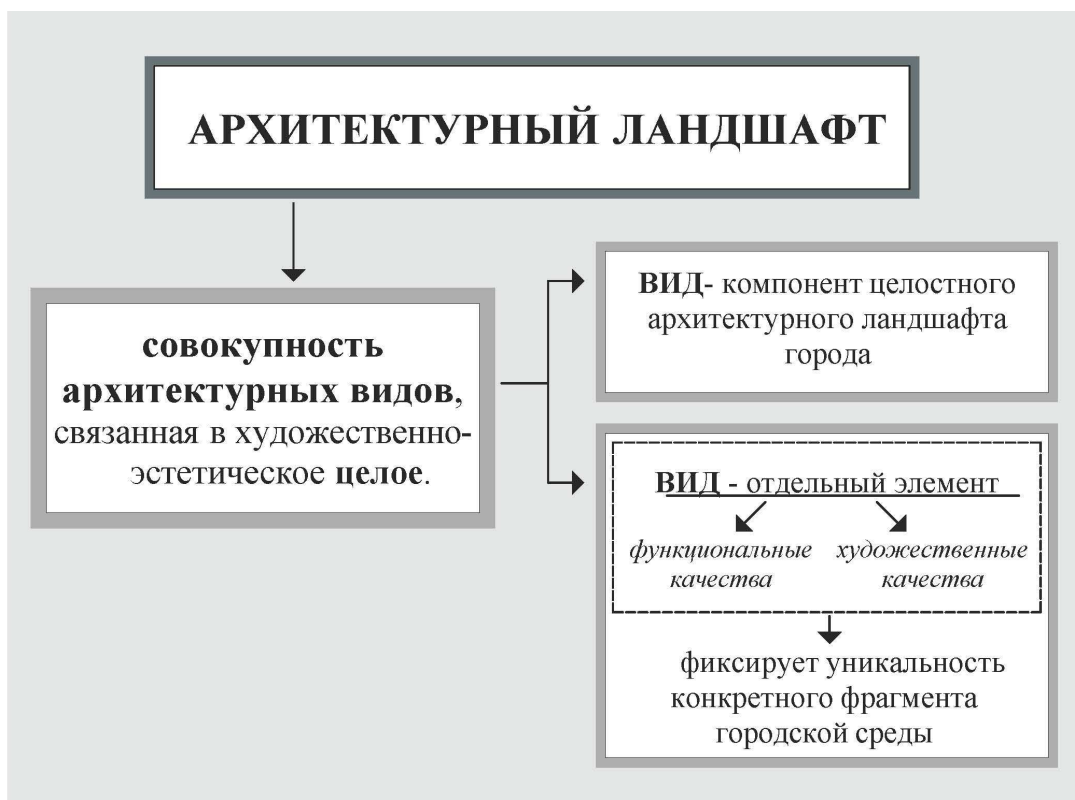


Рисунок 4.2. Определение термина архитектурный ландшафт и его информационная структура



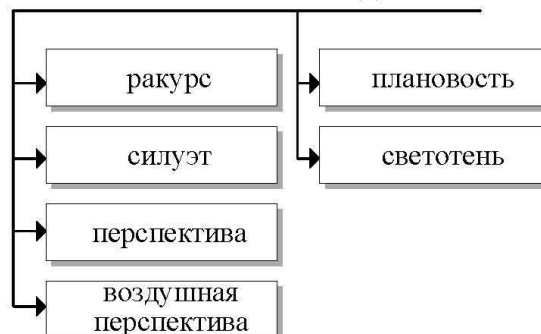
Рисунок 4.3. Структура категорий композиции

**ГРУППЫ ПОНЯТИЙ КАТЕГОРИИ
"АРХИТЕКТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ"**

1. "Вид", "картина"



2. Способ видения



**3. Динамика, статика
визуального восприятия**



**4. Экология визуального
восприятия**



**5. Психология визуального
восприятия**



Рисунок 4.4. Группы понятий категории «архитектурный ландшафт»

Аналитическая матрица категории
"Архитектурный Ландшафт"

Содержание группы понятий	Морфоло- гическое	Образное	Феномено- логическое	Интерпре- тационное
"Вид", "картина"				
Способ видения				
Динамика/ статика визуального восприятия				
Экология визуального восприятия				
Психология визуального восприятия				

Рисунок 4.5. Аналитическая матрица категории "архитектурный ландшафт"

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

Архитектура – пространственное искусство создания среды обитания, образы которого отражают общие идеалы эпохи, воплощают представление общества о времени и пространстве, строении Вселенной и месте в нем человека [85].

Интерпретация - совокупность значений (смыслов), придаваемых элементам (выражениям, формулам, символам) какой-либо естественно-научной или абстрактно-дедуктивной теории (в случаях же, когда «осмыслению» подвергаются сами элементы этой теории, то говорят также об интерпретации символов, формул и т. д.).

Категория – предельно общее понятие. Образуется как последний результат отвлечения (абстрагирования) от предметов их особенных признаков. Для него уже не существует более общего, родового понятия, и, вместе с тем, он обладает минимальным содержанием, т.е. фиксирует минимум признаков охватываемых предметов. Однако это такое содержание, которое отображает фундаментальные, наиболее существенные связи и отношения объективной действительности и познания. Каждое философское направле-

ние вырабатывает и использует набор собственных категорий. В диалектическом материализме, например, категориями являлись понятия материи, сознания, качества, количества, сущности, явления, необходимости, случайности и др.; в объективном идеализме – идеи, мирового разума, бытия, небытия, противоречия; в экзистенциализме – экзистенции, трансценденции, свободы; в позитивизме категориальный статус обретают понятия протокольного предложения, верификации и т.д. Своя система К. присуща и каждой конкретной науке [71].

Композиция – система построения художественных произведений, направленная на получение гармоничного сочетания различных частей, на достижение целостности и образной выразительности [85].

Ландшафт – изображение природной среды в изобразительном искусстве; часть географической зоны, однородный участок суши, в пределах которого взаимосвязаны и взаимообусловлены все природные компоненты – рельеф, почва, фауна и флора, и которая по своей структуре и виду отличается от других природных образований. В строительной

деятельности ландшафт выступает как среда жизни и деятельности людей, ресурсная система и объект восприятия. Ландшафт представляет собой ряд пейзажей, которые вместе и создают представление о местности [85].

Морфология – учение о форме (общая морфология) вообще или о форме определенного типа (геоморфология, морфология в лингвистике, архитектуре). Морфология в искусстве (и архитектуре) относится к научному изучению формы и структуры произведения.

Пейзаж – ограниченное пространство, воспринимаемое с определенной точки зрения; фрагменты естественной и искусственной среды, вызывающие определенное настроение; в изобразительном и декоративном искусстве – реалистическое или стилизованное изображение искусственной среды и отображения сложной гаммы тех мыслей, чувств испытываемого художник, при передаче их зрителю.

Природные пейзажи подразделяются на виды, которые могут быть панорамными, фрагментарными и т.п. [85].

Понятие – отображённое в мышлении единство существенных свойств связей и отношений; мысль или система мыслей, выделяющая и обобщающая

предметы некоторого класса по определённым общим и в совокупности специфическим для них признакам. Понятие есть результат применения категории к восприятию

Пространство – одна из объективных форм существования всех вещей, так же как и время. Представление о пространстве и времени менялись на протяжении истории человечества, отражая сложные процессы познания мира, образное восприятие которого непосредственно отражалось в архитектуре и изобразительном искусстве, то есть пространство в архитектуре это не просто промежуток между внутренними стенами и простенками в здании или между отдельными зданиями. Искусственная среда, предназначенная для жизнедеятельности человека и общества, это не элементарный иллюзорный геометрический феномен в живописи и графике, прежде всего это сложная форма понимания действительности, которая наглядно иллюстрирует историю человеческого видения мира, места человека в Космосе [85].

Термин – слово или словосочетание, являющееся названием некоторого понятия какой-нибудь области науки, техники, искусства и т. п.

Феноменология – направление в философии XX века, определявшее свою задачу как беспредпосылочное описание опыта познающего сознания и выделение в нём сущностных черт.

Феномен – в общем смысле явление, данное в чувственном созерцании, некий редкий факт, то, что трудно постичь.

Художественный образ – это специфическая для искусства форма отражения действительности и выражения мыслей и чувств художника, всеобщая категория художественного творчества, форма истолкования и освоения мира с позиции определенного эстетического идеала, путем создания эстетически воздействующих объектов.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Антонов В. Л. Архитектурная композиция как система «среда-человек» / В. Л. Антонов, С. А. Шубович. – К.: НИИТИАГ, 1999. – 71 с.
2. Антонов В. Л. Градостроительное развитие крупнейших городов / В. Л. Антонов. – К. : – Харьков – Симферополь, 2005. – 644 с.
3. Анциферов Н. П. «Непостижимый город...» Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина / Н. П. Анциферов; сост. М. Б. Вербовская. – СПб. : Лениздат, 1991. – 335 с.
4. Аркин Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры / Д. Е. Аркин. – М. : Искусство, 1990, – 399 с.
5. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм ; сокр. пер. с англ. В. Н. Самохина [общ. ред. и вст. ст. В. П. Шестакова]. – М. : Прогресс, 1974. – 180 с.
6. Архитектурные стили средневекового европейского города [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://townevolution.ru/books/item/f00/s00/z0000021/st010.shtml>.
7. Бабич В. Н. Методология системного анализа в архитектуре [Электронный ресурс] / В. Н. Бабич, А. Г. Кремлев, Л. П. Холодова // Архитектон: Известия вузов. – Екатеринбург, 2011. – № 2 (34) – Режим доступа: http://archvuz.ru/2011_2/3
8. Баранов Н. Н. Силуэт города / Н. Н. Баранов. – Л. : Стройиздат, 1980. – 184 с., ил.
9. Барабанов А. Человек и архитектура : Семантика отношений [Электронный ресурс] / А. Барабанов. – Режим доступа: <http://gnozis.info/?q=node/3748>
10. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
11. Беляева Е. Л. Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия / Е. Л. Беляева. – М. : Стройиздат, 1977. – 127 с.
12. Блинова Е. К. Роль ордерных композиций в формировании архитектурного ландшафта Петербурга XVIII века [Электронный ресурс] / Е. К. Блинова // Известия российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – СПб. 2008. – Вып. № 84. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/rol-ordernyh-kompozitsiy-v-formirovanii-arhitekturnogo-landshafta-peterburga-xviii-veka>.
13. Боннар А. Греческая цивилизация : в 3-х т : Т. 1: От Илиады до Парфенона / А. Боннар ; пер. с франц. О. В. Волкова ; предисл. проф. В. И. Авдиева. – М. : Искусство, 1992 – 269 с., ил.
14. Борев Ю. Б. Эстетика : в 2-х т. / Ю. Б. Борев. – 5-е изд., доп. – Смоленск : Русич, 1997. – Т. 1. – 576 с.

15. Брунов Н. И. Памятники афинского Акрополя. Парфенон и Эрехтейон / Н. И. Брунов. – М. : Искусство, 1973. – 173 с.
16. Брунов Н. И. Храм Василия Блаженного в Москве. Покровский собор / Н. И. Брунов. – М. : Искусство, 1988. – 252 с.
17. Брук К. Возрождение XII века / К. Брук // Богословие в культуре средневековья. – К. : Христианское братство «Путь к истине», 1992. – С. 119 – 226.
18. Бунин А. В. История градостроительного искусства : в 2-х т. : Т. 1. Градостроительство рабовладельческого строя и феодализма / А. В. Бунин, Т. Ф. Саваренская. – М. : Стройиздат, 1979. – 496 с.
19. Вагнер Г. К. Искусство Древней Руси / Г. К. Вагнер, Т.Ф. Владышевская. – М. : Искусство, 1993. – 255 с.
20. Вергунов А. П. Ландшафтное проектирование / А. П. Вергунов, М. Ф. Денисов, С. С. Ожегов. – М. : Высшая школа, 1991. – 235 с.
21. Викторова Л. А. Проблемы развития средового подхода в проектировании [Электронный ресурс] / Л. А. Викторова // Архитектура и строительство России. – Режим доступа: <http://makonstroy.ru/forum/?p=1477>
22. Всеобщая история архитектуры : в 12-ти т. / [сост. Баранов Н. В. Бунин А. В., Большаков В. В. и др.] ; Гос. ком. по гражд. строй. И арх-ре. При Госстрое СССР НИИ теор., истор. и перспект. проблем сов. арх-ры. – Л. , М. : Стройиздат, 1969 – 1977. – Т. 2 : Архитектура античного мира (Греция и Рим) / под ред. В. Ф. Маркузона. – 2 изд., испр. и доп. – 1973. – 712 с., ил.
23. Всеобщая история архитектуры : в 12-ти т. / [сост. Баранов Н. В. Бунин А. В., Большаков В. В. и др.] ; Гос. ком. по гражд. строй. И арх-ре. При Госстрое СССР НИИ теор., истор. и перспект. проблем сов. арх-ры. – Л. , М. : Стройиздат, 1969 – 1977. – Т. 4 : Архитектура Западной Европы. Средние века / под ред. А. А. Губера. – 1966. – 694 с., ил.
24. Габричевский А. Г. Морфология искусства / А. Г. Габричевский; сост., введ., прим. и коммент. Ф. О. Стукалова-Погодина. – М. : Аграф, 2002. – 864 с.
25. Глазычев В. Л. Поэтика городской среды [Электронный ресурс] / В. Л. Глазычев – Режим доступа: http://www.glazychev.ru/habitations&cities/1986_poetika.htm
26. Головина Н. А. Символика архитектурного ландшафта Московского Кремля и острова Сите (Париж) в восприятии представителей российских и французских субкультур XIX – начала XX вв: дис. ... канд. культ. наук : 24.00.01./ Наталья Андреевна Головина. – М, 2005. – 172 с.
27. Грегори Р. Л. Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия / Р. Л. Грегори. – М. : «Прогресс», 1970. – 279 с.
28. Гуманитарный комплекс архитектуры. К вопросу о гуманитарных исследованиях в архитектуре / под общ. ред. С. А. Шубович. – Х. : ХНАГХ, 2005. – 311 с.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

29. Гуссерль Э. Собрание сочинений : в 3-х т. : Т. 1 : Феноменология внутреннего сознания времени ; пер. с нем. В. И. Молчанова / Э. Гуссерль. – М. Гносис, Логос, 1994. – 162 с.
30. Емельянова О. И. Нелинейная архитектура – архитектура будущего / О. И. Емельянова, Ю. А. Савчук // Вісник Донбаської національної академії будівництва і архітектури. Макіївка, 2010. – вип. 2(82). – С. 50.
31. Дженкс Ч. Новая парадигма в архитектуре / Ч. Дженкс ; пер. с англ. А. Ложкин, С. Ситар // Проект international. – 2004. – № 5. – С. 98 – 112.
32. Дида І. А. Роль і місце природи в архітектурі міст України / І. А. Дида // Вісн. Нац. ун-ту "Львів. політехніка". Архітектура. – 2006. – Вип. № 568. – С.317 – 322.
33. Дідик В. В. Эстетика та композиція ландшафту / В. В. Дідик, Т. М. Максим'юк. – Львів: Видавництво Львівської Політехніки, 2012. – 244 с.
34. Добрицына И. А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки / И. А. Добрицына. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 416 с.
35. Захаров О. Н. Архитектурные панорамы Невских берегов / О. Н. Захаров. – Л. : Стройиздат, 1984. – 320 с., ил.
36. Иконников А. В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве монография / А. В. Иконников. – М. : КомКнига. – 2006. – 352 с.
37. Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре / А. В. Иконников. – М. : Стройиздат, 1986. – 288 с.
38. Иконников А. В. Архитектура города : Эстетические проблемы композиции / А. В. Иконников. – М. : Стройиздат, 1972. – 224 с.
39. Иконников А. В. Основы архитектурной композиции / А. В. Иконников, Г. П. Степанов. – М. : Искусство, 1971. – 223 с.
40. Современная иллюстрированная энциклопедия. Искусство : в 4-х т. / под ред. проф. А. П. Горкина. – М. : Росмэн, – 2007. – 608 с.
41. История городского пейзажа [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.5arts.info/urban-landscape-istory/#.USyBBGc8CS0>.
42. Каган М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – М. : Искусство, 1972. – 440 с.
43. Калущков В. Н. Ландшафтная концепция в культурной географии : дис. ... доктора. геогр. наук : 25.00.24 / В. Н. Калущков. – М., 2009. – 295 с.
44. Кияненко К. «О феномене, структуре и духе места у К.Норберг-Шульца» [Электронный ресурс] / К. Кияненко – Режим доступа: <http://archvestnik.ru/ru/magazine/av-3-102-2008/o-fenomene-strukture-i-dukhe-mesta-u-knorberg-shultsa>.

45. Кривенко Г. Л. Семантика ландшафту: зіставний аспект / Г. Л. Кривенко. – Режим доступа: http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/Pzs/2009_9/16.pdf.
46. Криппа Ю. Городской пейзаж: изящество, простота и многогранность [Электронный ресурс] / Ю. Криппа. – Режим доступа: <http://fb.ru/article/3705/gorodskoy-peyzaj-izyaschestvo-prostota-i-mnogogrannost>.
47. Ковалёв А. П. Ландшафт сам по себе и для человека / А. П. Ковалёв. – Х. : Бурун Книга, 2009. – 928 с.
48. Коптева Г. Л. Семантика «порога» в архитектурной ритмике городской среды / Г. Л. Коптева; – Харк. Нац. Акад. Міськ. Госп-ва – Х. : ХНАМГ 2009. – 114 с.
49. Коптелов А. Принципы съёмки городского пейзажа [Электронный ресурс] / А. Коптелов // Цифровик. – СПб, 2009. – №9. – С. 24 – 28. – Режим доступа: <http://photo-2009.narod.ru/sityscape.htm>.
50. Корбюзье, Ле. Модульор / Ле Корбюзье ; пер. с фр. – М. : Стройиздат, 1976. – 239 с.
51. Крамаренко К. А. Принципы формообразования в нелинейной архитектуре [Электронный ресурс] / К. А. Крамаренко, К. В. Бабеев // Строительство и техногенная безопасность : сб. науч. Тр. – Симферополь, 2001. – вып. 36. – С. 19 –
–
– Режим доступа: http://pk.napks.edu.ua/library/compilations_vak/sitb/2011/36/p_16_23.pdf
52. Кринский В. Р. Элементы архитектурно-пространственной композиции / В. Р. Кринский, И. В. Ламцов, А. В. Туркус. – М., 1968. – 168 с.
53. Курбатов Ю. И. Архитектурные формы и природный ландшафт: композиционные связи / Ю. И. Курбатов. – Ленингр. высш. худож.-пром. уч-ще им. В. И. Мухомовой. – Л. : ЛГУ, 1988. – 136 с.
54. Крылова Н. Б. Культурология образования / Н. Б. Крылова. – М. : Народное образование, 2000. – 272 с.
55. Лавлинский С. П. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости. К проблеме визуального в литературе / С. П. Лавлинский // Дискурсивность и художественность: К 60-летию Валерия Игоревича Тюпы: сб. науч. тр. - М.: Издво Ипполитова, 2005. – С. 60 – 69. // – Режим доступа: <http://www.ecdejavu.net/v/Visuality.html>.
56. Лавров В. А. Развитие планировочной структуры исторически сложившихся городов / В. А. Лавров. – М. : Стройиздат, 1977. – 176 с.
57. Линч К. Образ города / К. Линч ; пер. с англ. – М. : Стройиздат, 1982. – 327 с.
58. Линч К. Совершенная форма в градостроительстве / К. Линч ; пер. с англ. – М. : Стройиздат, 1986. – 264 с.
59. Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы / Д. С. Лихачев. – СПб. : Алетейя, 1997. – 584 с.
60. Лихачев Д. С. Поэзия садов / Д. С. Лихачев. – СПб. : Наука, 1991. – 370 с.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

61. Корбюзье Ле. Путешествие на Восток / Ле Корбюзье ; пер. с фр. М. В. Предтеченского. – М. : Стройиздат, 1991. – 113, [2] с.
62. Логвин Г. Н. Киев / Г. Н. Логвин. – М. : Искусство, 1982. – 336 с.
63. Лосев А. Ф. Двенадцать тезисов об античной культуре Античная литература: Учебник для высшей школы / А. Ф. Лосев [под ред. А. А. Тахо-Годи]. – 5-е изд., дораб. – М.: ЧеРо, 1997. – 543 с. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Losev/Losev_12Tezis.php
64. Мастера архитектуры об архитектуре / под ред. А. В. Иконников. – М. : Искусство, 1972. – 590 с.
65. Мастера советской архитектуры об архитектуре : избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов: в 2-х т. / под ред. М. Г. Бархина [и др.]. – М. : Искусство, 1975. – Т.2 – 200 с.
66. Мардер А. П. Эстетика архитектуры : Теоретические проблемы архитектурного творчества / А. П. Мардер. – М. : Стройиздат, 1988. – 210 с.
67. Медведев В.Ю. О Системе категорий композиции в дизайне / В. Ю. Медведев // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. – СПб. 2010. Вып. 1(19). – С. 3 – 14.
68. Михайлов А. В. Природа и пейзаж у Каспара Давида Фридриха / А. В. Михайлов ; сост. Н. О. Тамурчи // Пространство картины. М. : Сов. художник, 1989. – С. 55 – 57.
69. Москва и Санкт-Петербург в городском пейзаже XVI – XIX вв. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.5arts.info/moscow-and-st-peterburg-in-the-scenes-xvi-xix/#.USyBA2c8CS0>.
70. Николаев В. А. Ландшафтоведение. Эстетика и дизайн : учебное пособие / А. В. Николаев. – М. : Аспект Пресс, 2005. – 176 с.
71. Новейший философский словарь / [сост. и гл. н. ред. Грицианов А. А.]. – 3-е изд., испр. – Мн. : Книжный Дом, 2003. – 1280 с.
72. Одесский И. А. Системный анализ / И. А. Одесский // Системный подход в современной науке – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 366 с.
73. Павличенков В. И. Ансамбль природного комплекса и природная среда / В. И. Павличенков // Архитектура жилого комплекса. – М., 1969 – 264 с.
74. Панова Л. П. Системность в архитектурной среде / Л. П. Панова ; Харк. нац. акад. міськ. госп-ва – Х. : ХНАМГ, 2010. – 225 с.
75. Популярная художественная энциклопедия : Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / ред. кол. : В. М. Полевой (гл. ред.), В. Ф. Маркузон, Д. В. Сарабьянов, В. Д. Синюков. – [репр. Изд. 1986 года]. – М. : Большая Российская Энциклопедия, 1999. Т. 1 : А – М. 1999. – 447 с. : [32] л. цв. ил. 4 л.; Т. 2: М – Я. – 1999. – 432 с.

76. Признаки формальной композиции [Электронный ресурс] / – Режим доступа: http://artwwwworld.org.ua/Teorija_i_praktika/Kompozicija/Formalnaja_kompozicija/.
77. Пропп В. Я. Морфология сказки / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2001. – 144 с.
78. Пучков А. А. Эрехтейон и его кариатиды: идио-номографический этюд / А. А. Пучков. – К. : Издательский дом А+С, 2008. – 106 с.
79. Раппапорт А. Г. К пониманию архитектурной формы : дис. ... доктора. архит. : 18.00.01 / А. Г. Раппапорт. – М., 2002. – 141 с.
80. Раппапорт А. Г. Форма в архитектуре / А. Г. Раппапорт, Г. Ю. Сомов. – М. : Стройиздат, 1990. – 344 с.
81. Раппапорт А. Г. Пять проблем теории архитектуры XXI века [Электронный ресурс] / А. Г. Раппапорт // Вестник Европы. – 2007 вып. 19 – 20. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2007/19/ra32.html>
82. Саваренская Т. Ф. История градостроительного искусства. Рабовладельческий и феодальный периоды : учеб. для вузов / Т. Ф. Саваренская. – М. : Стройиздат, 1984. – 376 с.
83. Саймондс Дж. Ландшафт и архитектура / Дж. Саймондс ; пер. с англ. – М. : Стройиздат, 1965. – 194 с.
84. Соловьева О. С. Лесопарки – парки – дворцово – парковые ансамбли : учеб. пособ. / О. С. Соловьева. – Харьков-Симферополь: ХГАГХ-КИПИКС, 1999. – 189 с.
85. Тимофієнко В. І. Архітектура і монументальне мистецтво: терміни та поняття / В. І. Тимофієнко. – К. : Вид-во Інституту проблем сучасного мистецтва, Головкивархітектура, 2002. – 472 с.
86. Токарев А. С. Проблемы архитектурной визуальности в условиях современной культуры [Электронный ресурс] / А. С. Токарев // Архитектон: известия вузов. – 2007. – вып. № 18. – Режим доступа: http://archvuz.ru/2007_22/50.
87. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М. : Прогресс – Культура, 1995. – 624 с.
88. Трушина Л. Е. Образ города и городской среды : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / Л. Е. Трушина. – СПб., 2000. – 205 с.
89. Тютюнник Ю. Г. Теория и практика постнеклассического ландшафтоведения (новые взгляды на взаимодействие общества и природы) / Ю. Г. Тютюнник // Totallogy. Посткласичні дослідження. – К. : Центр гуманітарної освіти НАН України, 1995. – С. 168 – 183.
90. Успенский Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. – М. : Языки русской культуры, 1995. – 360 с.
91. Федулеева О. Ю. Городской пейзаж [Электронный ресурс] / О. Ю. Федулеева. – Режим доступа: <http://www.open-marhi.ru/upload/iblock/708/01.pdf>

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

92. Фень Е. Г. Основные категории феноменологической философии пространства в современных исследованиях города : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01 / Е. Г. Фень. – М., 2012. – 142 с.
93. Фомин И. А. Планировка городских агломераций / И. А. Фомин. – К. : Центр НТИ по градостроительству и архитектуре, 1979. – 142 с.
94. Фоменко О. А. Феномен архитектурного силуэта / О. А. Фоменко // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Х. : ХДАДМ. 2000-2001. – Вип. 6–1. – 192 с.
95. Фоменко О. А. Сигнал и знак в анализе архитектурной формы : дис. ... канд. архит. : 18.00.01 / О. А. Фоменко. – Х., 1996. – 230 с.
96. Фролова Н. Г. Старый Краков / Н. Г. Фролова. – М. : Вече, 2007. – 272 с.
97. Чепелюк Ю. В. Архитектурная композиция как выражение «целого» – «единого» / Ю. В. Чепелюк; Гос. НИИ теории архитектуры и градостр-ва. – К., 2000. – 34 с.
98. 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.
99. Чечельницкий С. Г. Видеоэкология архитектурной среды : монография / С. Г. Чечельницкий, О. А. Фоменко. – Х. : ХНАГХ, 2012. – 370 с.
100. Чинь Франсис Д. К. Архитектура : форма, пространство, композиция / Франсис Д. К. Чинь; пер. с англ. Е. Нетесовой. – М. : АСТ: Астрель, 2005. – 399, [17] с.: ил.
101. Шуази О. История архитектуры: в 2-х т. / О. Шуази. – М. : Издательство всесоюзной академии архитектуры. – 1937. – 648 с.
102. Шубович С. О. Архитектурный ландшафт ансамбля ул. Дарвина в Харькове / С. О. Шубович, В. В. Сысоева // Проблемы теории и истории архитектуры Украины. – Одесса : Асторпринт, 2011. – Вып. 11. – С. 68–73.
103. Шубович С. А. Мифопоэтика архитектурного ансамбля / С. А. Шубович. – Х. : Форт, 2009. – 120 с. : рис.
104. Шубович С. А. «Странные» пространства в структуре города. К семиотике городской структуры / С. А. Шубович // Реставрація, реконструкція, урбоекологія. Щорічник південноукраїнського відділення національного комітету ICOMOS. – Одеса: Optimum, 2010. – С. 97 – 109.
105. Шубович, С. А. Мифопоэтический феномен архитектурной среды / С. А. Шубович. – Белгород : Изд-во БГТУ, 2011. – 164 с.
106. Шубович С. А. Архитектурная композиция в свете мифопоэтики / С. А. Шубович. – Х. : Оригинал, 1999. – 636 с.
107. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике / У. Эко. – СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с.

АРХИТЕКТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ ГОРОДА

108. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.
109. Эко У. Поэтики Джойса / У. Эко. – СПб: Symposium, 2006. – 496 с.
110. Юсупов Э. С. Словарь терминов архитектуры / Э. С. Юсупов. – Л. : Ленинградская галерея. 1994. – 432 с.
111. Якимович А. О. построении пространства в современной картине / А. О. Якимович. сост. Н. О. Тамурчи // Пространство картины сборник статей. М. : Сов. художник, 1989. – С. 6–29.
112. Schmithüsen Josef. Allgemeine Geosynergetik ; пер. с нем. М. В. Шевченко // Слово "Landschaft" и проблема научной терминологии. – Aufl. – Berlin, New York: de Gruyter, 1976. – Режим доступа: http://www.geography.pp.ua/2011/11/blog-post_05.html.

Наукове видання

СИСОЄВА Валентина Володимирівна

АРХІТЕКТУРНИЙ ЛАНДШАФТ МІСТА

МОНОГРАФІЯ

(Рос. мовою)

За авторською редакцією

Відповідальний за випуск *Г. Л. Коптєва*

Комп'ютерний набір *В. В. Сисоєва*

Комп'ютерне верстання *Є. Г. Панова*

Дизайн обкладинки *В. В. Сисоєва*

Підп. до друку 12.06.2015 р.

Друк на ризографі

Тираж 300 пр.

Формат 60×90/8

Ум. друк. арк. 6,2

Зам. №

Видавець і виготовлювач:

Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова,
вул. Революції, 12, Харків, 61002

Електронна адреса: rektorat@kname.edu.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:

ДК № 4705 від 28.03.2014 р.