

УДК 72.01

І.В.Булах

СИМВОЛ І СИМВОЛІЗАЦІЯ У ТЕОРЕТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

У дослідженнях теорії архітектури існує певний досвід використання символу і методів символізації у вирішенні архітектурних й містобудівних проблем. Сутність цих проблем полягає в тому, що теоретичний досвід потребує ретельного відокремлення та систематизування для можливості подальшого вивчення та використання. Слід відзначити, що практичне використання методів символізації при проектуванні багато в чому випереджає теоретичні дослідження. Архітектор використовує символізацію у своїй роботі, створює символи, чим збагачує виразність і надає індивідуальність художньому образу. Але цей факт скоріше залежить від професійного рівня проектувальника, його духовного світу і відбувається інтуїтивно. Саме тому сучасна теорія архітектури вимагає достатньо поглибленого вивчення питання гармонізації, естетизації, філософського обґрунтування символічного змісту міського простору. Надання урбанізованому простору певної символізації, впровадження символів в міське середовище дозволять вирішити проблеми формування більш змістовної і упорядкованої архітектурно-планувальної композиції міського середовища.

Серед вчених, які в теорії архітектури досліджували символ та символізацію необхідно назвати Л. Альберті, К. Александера, Е. Булле, Р.Вентурі, Ч. Дженкса, Ле Корбюзьє, Р. Ледру, К. Лінча, Л. Саллівана, Ф.Сафді, Р. Де Фуско та ін. Значний внесок в розвиток теорії архітектури Відродження належить Леону Баттіста Альберті. Якщо спробувати дати загальну характеристику творчості Альберті, то найбільш очевидним буде його прагнення до новаторства, що органічно поєднується з обміркованим проникненням в античну думку.

Розглядаючи трактат "Про архітектуру" Леона Баттіста Альберті, необхідно розуміти ситуацію, що склалася у Флоренції у 40-х роках XV століття. У цей період будівництво стає однією з головних сфер вкладання капіталу. Уявлення про новий соціальний устрій, про нове положення людини в світі, його повній фізичній і творчій свободі, нових принципах єднання людей, заснованих на інтелектуальній спільності, - "... все це мало бути виражено в тонкій оболонці архітектурних фасадів, в площині, яка уподібнювалася театральній декорації" [1, с. 71]. Тобто архітектура, за думкою Л. Б. Альберті, повинна нести в собі символічне навантаження, яке має відображати філософські погляди сьогодення. "Провідною теоретичною проблемою стало встановлення зв'язку між існуючою архітектурною формою, запозиченою у

римлян, і новим функціональним змістом, який ця форма повинна була символізувати" [2, с. 84].

У трактаті «Десять книг про архітектуру» Альберті створив яскравий і точний літературний образ античного ідеалу. Він зумів відновити в своїх уявленнях архітектурну логіку античності, включаючи оцінку композиції, відношення до форми, особливості ордерних побудов. Теоретик прагнув розшифрувати стародавню теорію пропорцій, що створювала красу відповідності класичних будівель. Головним пріоритетом для Альберті, на відміну від багатьох пізніших знавців античності, були не зразки, знайдені при вивченні стародавніх пам'яток, але, перш за все цілісність художнього враження [3, с. 155]. Він говорив про «організм» будівлі – символ, що об'єднує в собі всю різноманітність художнього світу: «Будівля є як би жива істота, створюючи яку, слід наслідувати природі» [1, с. 124].

Альберті писав свою працю, як вільний філософ, що використовує архітектуру як призму для розгляду і моделювання цілісної й гармонійної картини світу. Таким чином, в творчості Альберті проголошена теорія візуальної маніфестації, символізації ідей фізичної і творчої свободи людини.

В епоху Просвіти на символічне значення архітектури звернули свою увагу архітектори-теоретики Клод Ніколя Леду та Етьєн Луї Булле. Французький філософ-просвітитель і художній критик Дені Дідро писав: «Кожен твір повинен виражати будь-яке велике правило життя, повинен повчати глядача, інакше він буде німий» [3, с.54]. Мистецтво епохи Просвіти повинне було «говорити», нести в собі символи і бути символічним. Архітектура мала донести до глядача певні «послання», бути змістовною і багатошаровою. Таким «посланням» могла бути форма, що однозначно пов'язана з призначенням будівлі. Цікавим є приклад проекту корівника у вигляді гігантської корови (архітектор Жан Жак Леке). Архітектори використовували також ідеалізовані і більш складні для сприйняття форми: наприклад, куб як символ правосуддя, куля як символ суспільної моралі і т. ін.

Більшість таких пошукових проектів архітектури, «що розмовляють», були утопічними — вони залишилися лише на папері у вигляді планів, фасадів, розрізів. Сьогодні подібні проекти нерідко називають «паперовою архітектурою» [4, с.12]. Серед тих, хто створював паперові проекти в просвітницьку епоху, особливе значення мали два майстри - Клод Ніколя Леду і Етьєн Луї Булле. Неокласицисти Е. Л. Булле і К. Н. Леду відомі в історії архітектури невтіленими задумами гігантських споруд.

К. Н. Леду був першим серед тих, хто відкинув умовність традиційного змісту архітектури та запропонував новий символічно-філософський підхід в проектуванні. Його трактат «Архітектура, що розглядається з точки зору

мистецтва, моралі й законоположень» був виданий в 1804 році в Парижі. Ця робота спочатку називалася «Архітектура Леду», що зафіксував перший варіант титульної сторінки, датованої 1789 роком. Фрази трактату, подібні: «Я дав місту форму чисту, як сонце, в його кругообертанні» [5, с.31] свідчать про затвердження особистості, індивідуалізації через процеси соціалізації всередині історичного контексту. У цьому вислові відображені зміни в авторській самосвідомості, вони символізують про його розкутість і творчу свободу. Символічна архітектура шукає свої засоби вираження за межами традиційного міфологічного і сакрального світорозуміння. Переконавання, що архітектура говорить очима, тобто потребує розробки візуальної мови, відбивалося в початковому задумі трактату лише як альбому гравюр проектів і споруд. Пізніше, ця колекція доповнилася розгорнутим коментарем до проекту і споруд міста Шо, багатих на літературні тропи (куб, піднятий на подіумі символізує правосуддя; будівля така ж проста, як закони, які тут прийматимуть).

Первинний варіант плану міста Шо мав форму квадрата, і тільки потім форма змінилася на круг (а точніше на овал). «Круг - це символ психологічний (ще Платон описував психологічне як сферу). Квадрат же (і нерідко прямокутник) - символ костної речовини, тіла і реальності» [6, с. 57]. Круг - символ «... цілісності психологічного у всіх його проявах, включаючи і взаємини людини з природою в цілому» [6, с. 84]. Таким чином, Леду відмовляється від міцності, статичності й тілесності реальності на користь стабільної, але рухомої, більш тонко організованої форми. Овал – смисловий синонім круга; він говорить про цілісність, про зливу, про єдність всіх елементів із Всесвітом, оскільки має два внутрішніх і два зовнішніх фокуси.

Архітектор створює план ідеального міста Шо, яким він уявляється французові другої половини XVIII століття, вихованому на філософії Просвітництва (рис. 1.1). Це місто малюється йому таким, що існує ідеєю суспільного життя, в якій немає місця соціальним конфліктам і несправедливості, в якій здійснюються утопічні мрії про ідеально природну і вільну людину [4, с. 69]. Тому на перший план тут висунуті громадські будівлі - «Будинок братерства», «Будинок правди», «Будинок виховання».

Проектуючи в місті Шо «Будинок садівника», Леду зневажливо відкидає сентиментальну умовність архітектури того часу. Будівля - це величезна куля, поставлена прямо на землю. Вона позбавлена вікон, орнаменту, яких би то не було розчленовувань, - одні тільки дверні отвори врізані в її суцільні стіни. «Будинок директора джерел» в тому ж місті Шо - ще більш вражаючий для свого часу проект (рис. 1.2).



Рис. 1.1. Місто Шо. План, перспективний вигляд

Монолітний об'єм цокольного поверху підтримує величезний порожнистий циліндр, і в цю внутрішню порожнину уривається гірський потік.

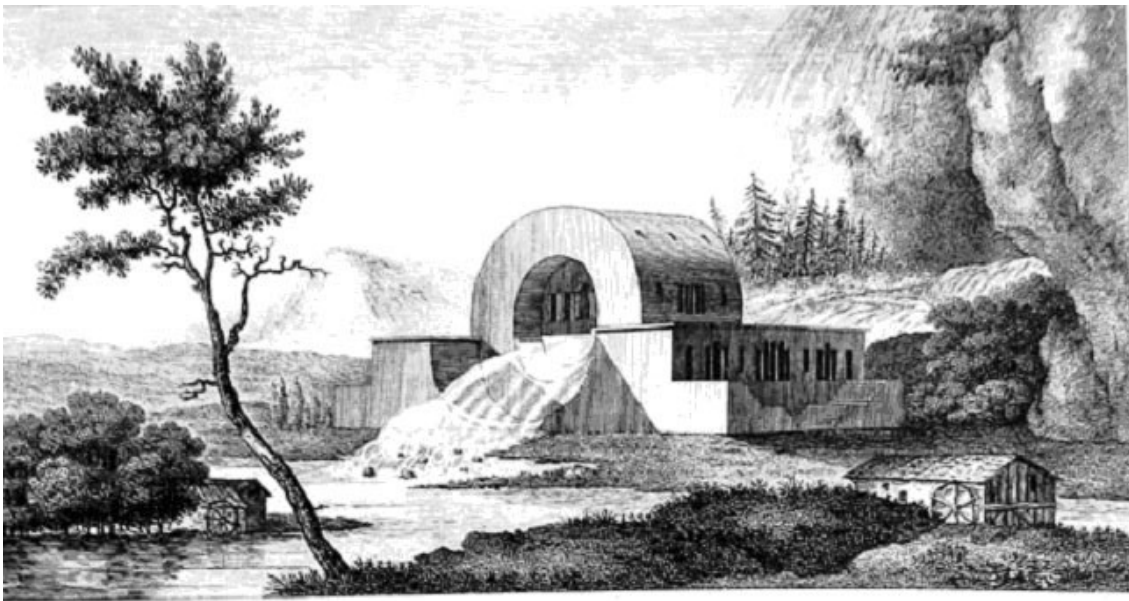
У своєму місті К. Леду протиставляє традиції старого, феодального ансамблю нове архітектурне бачення. Місто вже не підпорядковане королівським резиденціям або палацам знаті: на сцену виходять нові, демократичні принципи, засновані на розумній логіці і справедливості. Величезна центральна площа круглої форми поєднує між собою головні суспільні будівлі міста. Від неї радіальними променями розходяться вулиці, з насадженими, що вливаються в широкі кільцеві озеленені магістралі. Будинки розташовані вільно, з усіх боків омиваються єдиним простором і не мають головного фасаду, зверненого до якоїсь однієї вулиці, - всі фасади рівні, однаково вагомі.

К. Леду не дозволяє жодній стіні залишитися невиразною службовою площиною: всі вони повинні бути архітектурними символічними акцентами, твердо і вагомо розташованими в просторі. Замість тісного хаосу феодального міста, що склалося стихійно, виникають чіткі перспективи, широкі і просторі, повні світла і повітря. К. Леду натхненно мріє про гармонійне і природне суспільство, що народжує нове мистецтво. Ідеальне промислове місто К. Леду має напівкруглий план і є вузлом торгових комунікацій і шляхів. Це місто втілює ідею автономних споруд, вільне поєднання самостійних блоків. Воно включає гарматну майстерню, ринок, цехи і будинки ремісників.

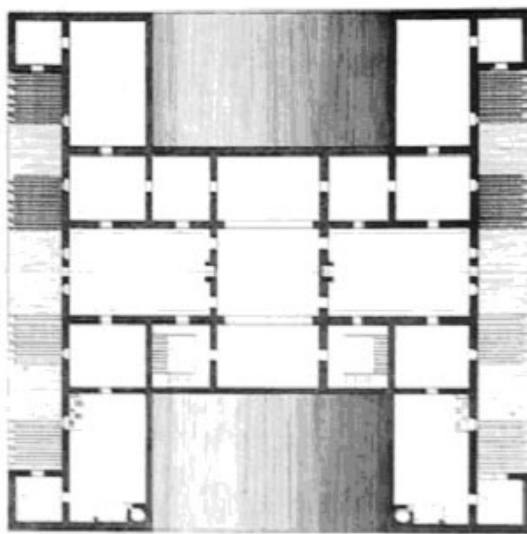
Храм Пам'яті, що побудований практично по класичних принципах, центральний і центричний (рис. 1.3). Споруда знаходиться в центрі вільного простору і базується на симетрії – геометричному прийомі, що підкреслює символічну монументальність. К. Леду вважав, що увіковіченню пам'яті воїнам і військовим подіям приділяється надто багато уваги, тому що вони породжують і несуть смерть. Саме на противагу цьому, Храм Пам'яті він присвячує пам'яті жінкам. [7, с. 71] Символічним К. Леду вважав те, що жінки оновлюють світ, який руйнують воїни. Пірамідальна структура будівлі, - зіккурат, - що нагадує хрестоподібний план, є продовженням того ж архетипу. Стрічка з міфологічних картин, головні герої яких – жінки, обіймає колони, піднімаючись по ярусах разом зі сходами усередині. План диссиметричен, але в прямокутному фасаді – симетрія і рівновага, які символізують гармонію, справедливість і добродієність.

Таким чином, в теорії архітектури і в пошуковому проектуванні К. Леду започаткував спробу створення архітектури, що розмовляє символами. Запропоновані мовні засоби - це символічні інтерпретації функції і зображально-виразних форм, які підняли архітектуру із сфери будівництва в ряд образотворчих мистецтв. Естетика архітектури не має для Леду

домінуючого характеру — він шукає виразні форми тому, що «німу» архітектуру вважає такою, що не відповідає призначенню, а саме вихованню нової людини. Необов'язкові деталі, як і необов'язкові слова, заплутують і вуалюють сенс, тому архітектор дається до граничного спрощення форми, наголошення елементарних геометричних контурах куба, піраміди, циліндра, сфери [8, с. 34]. Мотивування простоти мало у Леду більше моральний, ніж естетичний характер. Він вважав, що гола геометрія сама по собі символізує гідність, а елементарні об'ємні форми найточніше передають найважливіші символи (сфера — символ вічності, куб — символ незмінності і т. п.). Клод Леду був новатором свого часу і його ідеї, пізніше, підтримують Фур'є і Кабе.



а



б

Рис. 1.2. Будинок директора джерела Лу. Перспектива (а), план (б)

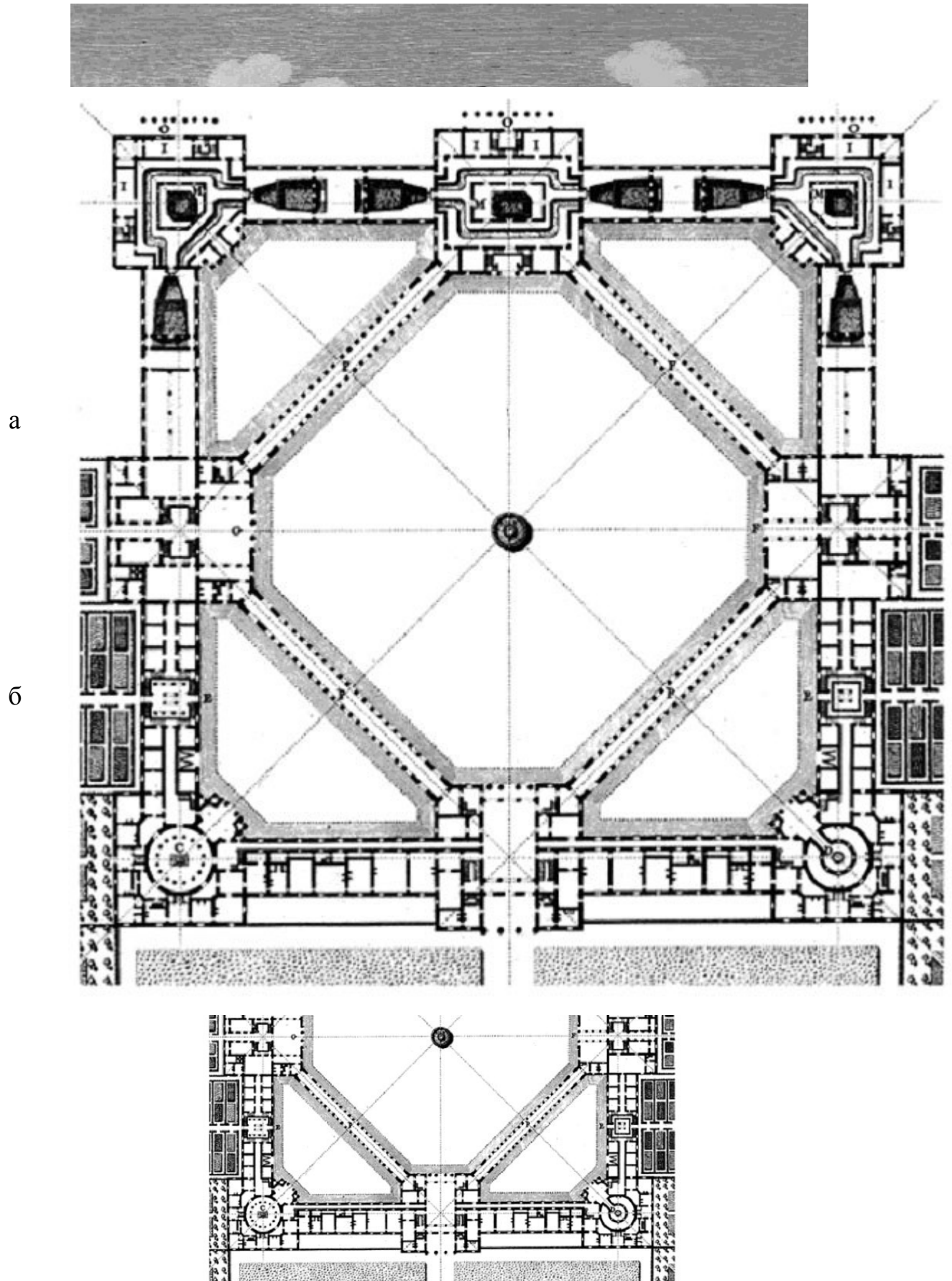
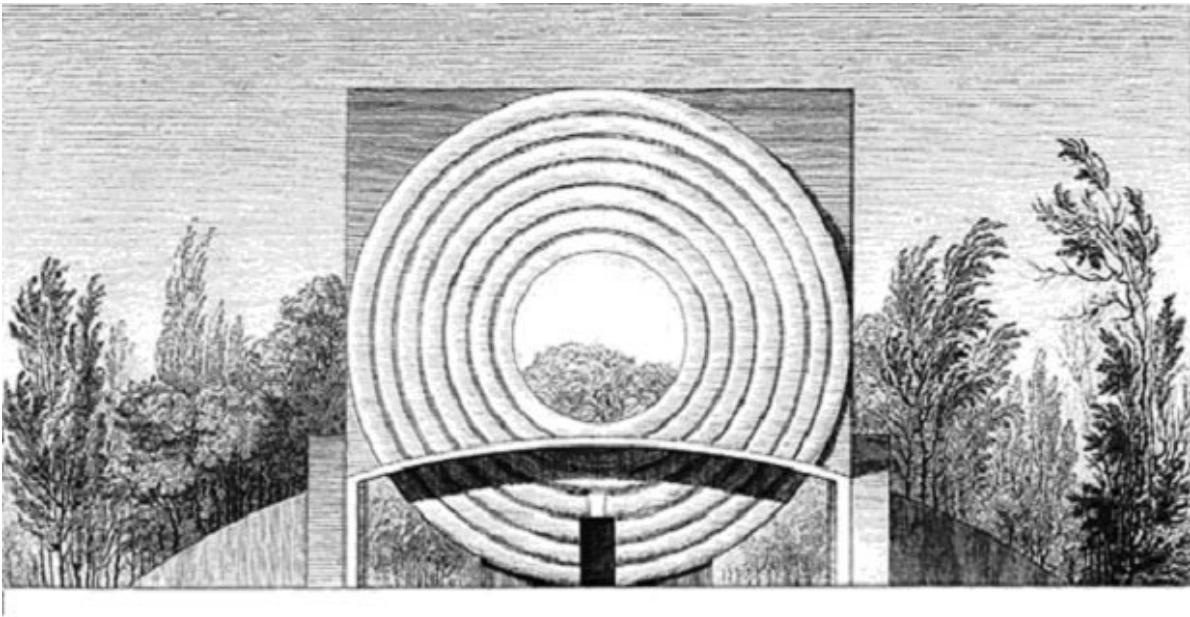
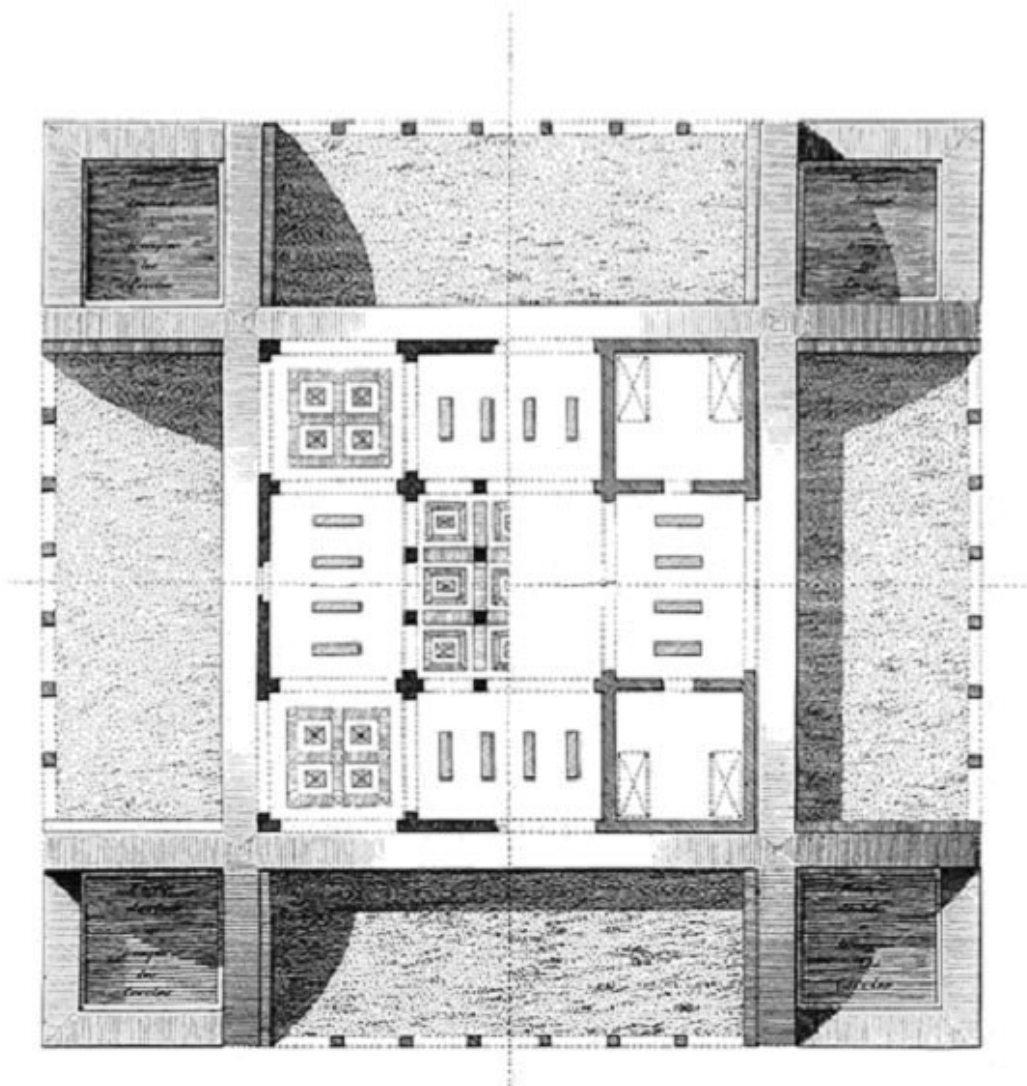


Рис. 1.4. План міста Шо, архітектор К. Леду



а



б

Рис. 1.5. Майстерня обрuchів. Фасад (а), план (б)

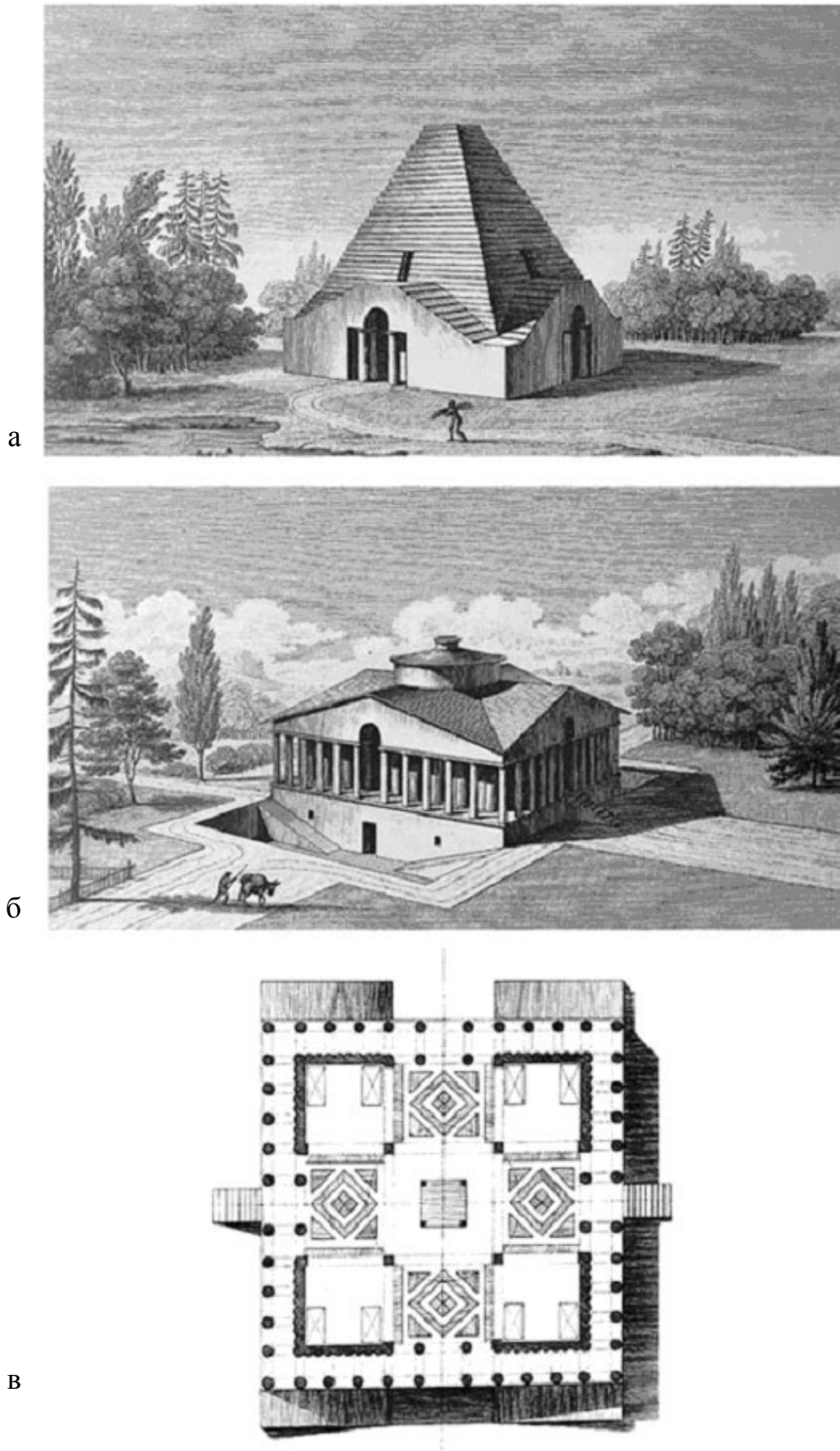


Рис. 1.6. Майстерня лісорубів, хранителів лісу.
Перспективні види (а,б), план (в).

Кар'єра Етьєна Луї Булле (1728 - 1799), як практикуючого архітектора, була скоріше невдалою: він виконав лише декілька інтер'єрів і побудував невелику кількість особняків у Парижі. У 80-і рр. Е. Булле цілком присвятив себе, так званій, «паперовій архітектурі» і створив більше ста проектів. Свої будівлі він називав «архітектурними тілами» і використовував найпростіші, геометрично правильні форми - сферу, конус, куб. Всі вони мали символічне навантаження, повинні були освітлюватися таємничим світлом і створювати ефект, відкидаючи виразні тіні. Улюбленим жанром архітектора були поховальні споруди, найзнаменитіша з яких - Кенотаф Ньютона (1784 р.). Символічним вже є назва проекту - "кенотаф". Кенотаф (від грец. kenotaphion - порожня могила) - похоронний пам'ятник над символічною могилою, що не містить поховання. У цьому проекті архітектор звернувся до сферичної форми Землі (рис. 1.7). В той же час вона нагадує і про яблуко, що впало на Ньютона. Згідно переказу, вчений відкрив закон усесвітнього тяжіння в саду, під яблунею [10, с. 65]. Будівля запроєктована як гігантська чорна сфера із наскрізними отворами. Згідно задуму, сонячне світло мало проникати крізь них, створюючи ефект нічного зоряного неба.

Проекти Е. Булле були абсолютно непрактичними; у XVIII ст. його нескінченні гігантські колони просто не було можливості звести. Крихітні людські фігурки, зображені на його малюнках, лише підкреслюють грандіозність задумів архітектора, призначених «для вічності».

Серед досягнень Е. Булле є те, що він вносить символічний зміст при розробці проектів, тим самим збагачує теорію архітектури. В його роботах нескінченні перспективи і позбавлені прикрас геометрично чисті монументальні форми повинні були викликати у людини одночасно відчуття підйому і тривоги. Створені Е. Булле теоретичні, «паперові» проекти ілюстрували архітектурну теорію, викладену в трактаті «Архітектура. Ессе по мистецтву». Написана в 1780-1793 рр., робота була опублікована лише в середині 20 століття і базувалася на деяких основних принципах. Е. Булле розглядав архітектуру не як будівельну, інженерну науку, а як виразне символічне мистецтво, що повинно впливати на відчуття людини. Для позначення цих виразних якостей архітектури автор використовував два терміни: «характер» і «поезія архітектури» [11, с. 84]. Архітектурна теорія і проекти Е. Булле, забуті після смерті архітектора, принесли йому славу й визнання лише у наш час, у час розбудови постмодерністських методів символізму архітектури містобудівного простору.

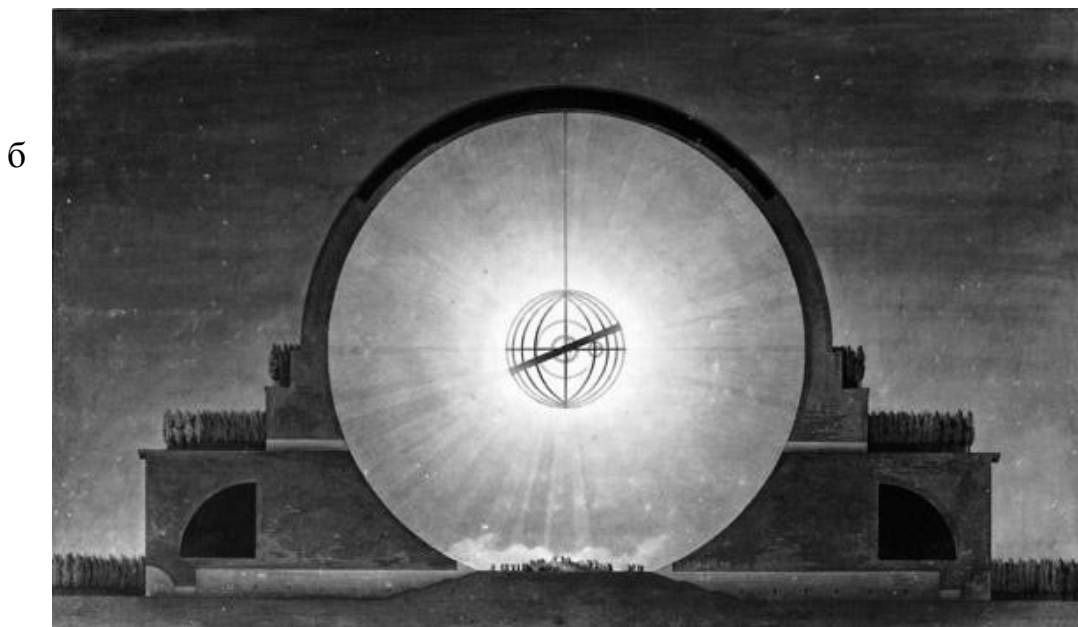
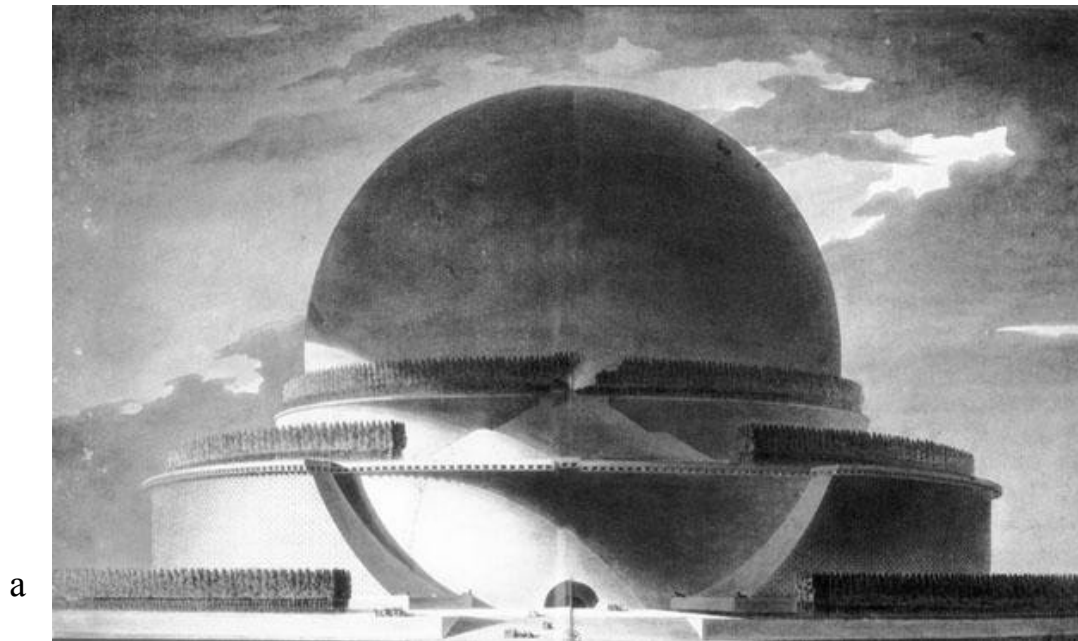


Рис. 1.7. Кентонаф Ньютона, архітектор Етьєн Луї Булле.
Перспектива (а), розріз (б)

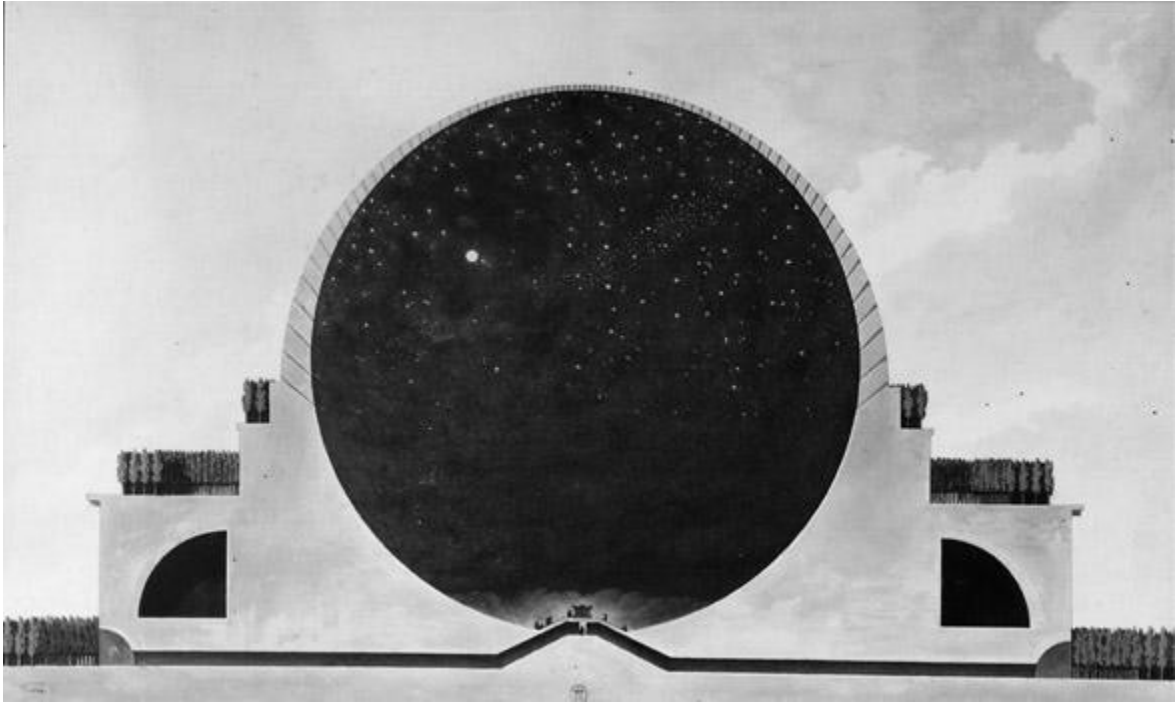


Рис. 1.8. Кентонаф Ньютона, архітектор Етьєн Луї Булле. Розріз



Рис. 1.9. Кентонаф Тюрєнна, архітектор Етьєн Луї Булле. Розріз.

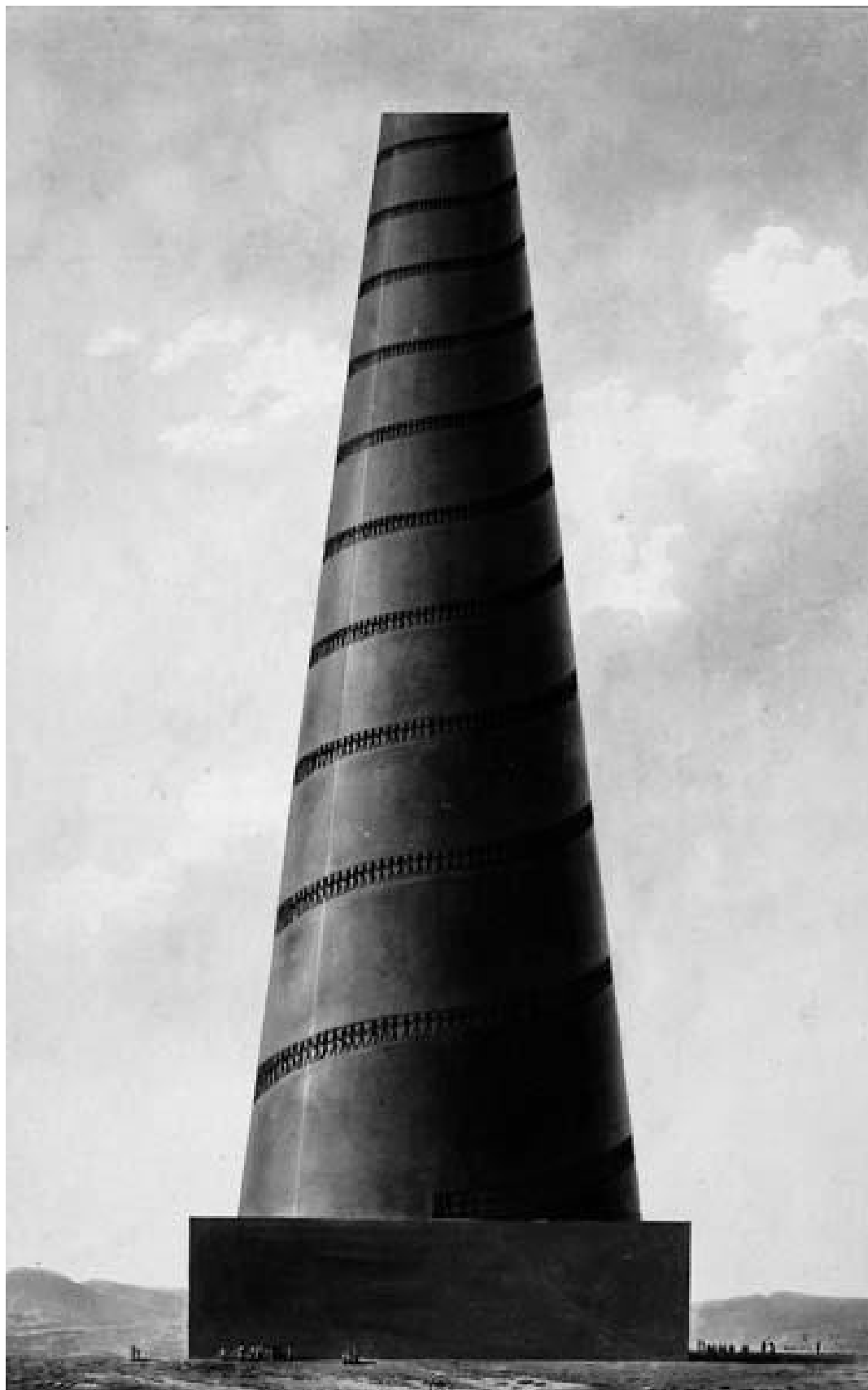


Рис. 1.10. Пам'ятник людському братерству, архітектор Етьєн Луї Булле.
Перспективне зображення

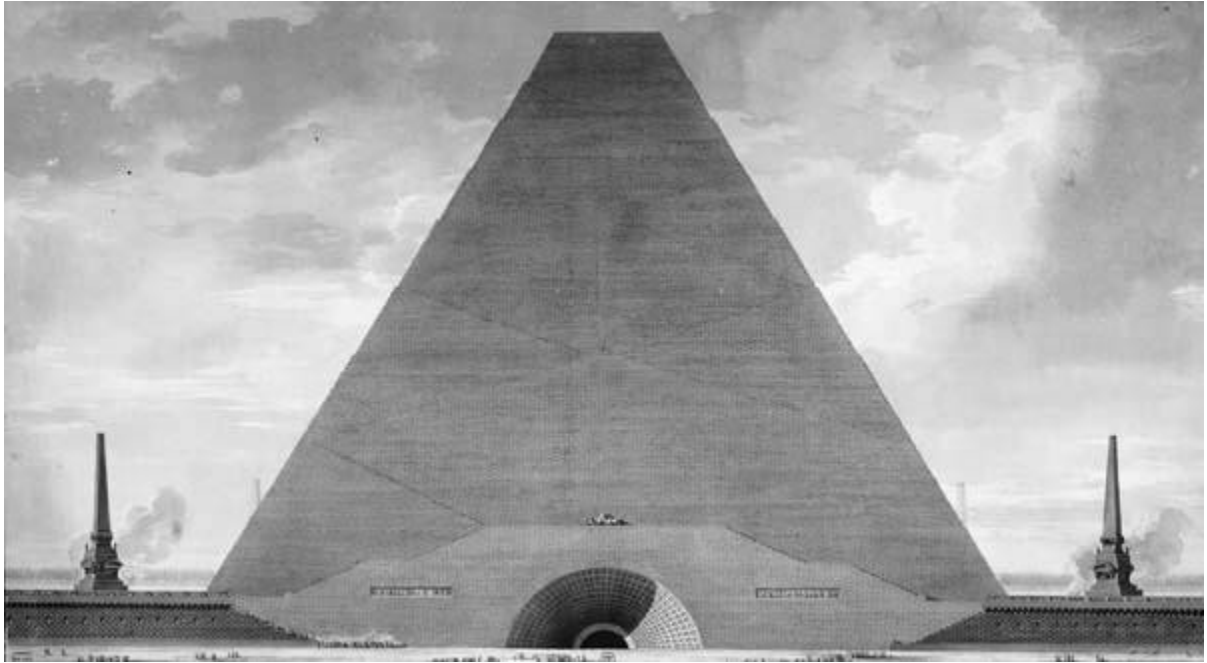


Рис. 1.11. Храм Верховної істоти, архітектор Етьєн Луї Булле. Фасад



Рис. 1.12. Інтер'єр храму Верховної істоти, архітектор Етьєн Луї Булле

У 1960-1980-і рр. у світовій архітектурі сформувався новий напрямок – постмодернізм. Його поява відповідала загальному прагненню змінити історичну і культурну ситуацію, що склалася в середині ХХ століття. В цей час розгорталася криза авторитарності в політиці і мистецтві – криза тоталітаризму, що диктував верховенство системи і форми над індивідуальними потребами [12].

Зародження цього напрямку відбулося в США. Завдяки еміграції майстрів сучасної модерністської архітектури в цю країну у 1930-1940-і рр., розвиток постмодернізму набув значних темпів і досяг апогею в 1960-і роки. У той час в Америці накопичилася найбільша емоційна втома від модернізму і протест проти нього став особливо жорстким, що поступово обумовило виникнення спочатку ідеології, а потім її впровадження в практику постмодернізму [13].

Внесок Роберта Вентурі в архітектуру 1960-1970-х років полягає в його теоретичних роботах. «Складність і суперечності в архітектурі» - робота, в якій Р. Вентурі гостро поставив питання про розвиток методів «нової архітектури» і про переоцінку її цінностей. Він виступив за «включаючий» підхід до архітектури, при якому складності і суперечності реального життя зводяться в систему «складного порядку». Він писав: «Я швидше за багатства значень, чим за ясність значень; я за неявну функцію — так само, як і за явну функцію. Я віддаю перевагу «тому і іншому», ніж то або інше», чорному і білому і, іноді, сірому замість чорному або білому» [14]. Закликаючи бачити життя таким, яке воно є, Вентурі пропонує архітектуру – як символ існуючого положення, зі всіма його економічними обмеженнями і соціальними суперечностями. Архітектуру, що не протиставлена вульгарності і хаосу навколишнього середовища, що стихійно склалося, але яка сама символізує це середовище.

У роботі "Навчаючись у Лас-Вегаса" (Learning from Las Vegas, 1972 р.), Вентурі заклав теоретичні основи перебігу постмодернізму, який бере свій початок в "архітектурних ілюзіях", біллбордах і неоновій рекламі американських міст. Він підкреслював розрив між декорацією, символікою зовнішньої форми споруди та її функціональним призначенням і конструктивним рішенням. Лас-Вегас привернув увагу автора, так звану придорожньою архітектурою символів, і своєю головною вулицею (Strip), спланованою головним чином не для пішохода, а для автомобіля, що рухається. Головна ідея книги полягає в тому, що всі будівлі діляться на два типи: декоровані „сараї” — прості за формою споруди з декоративними фасадами (наприклад, банк з портиком, супермаркет з вивіскою) і «качки» — скульптурні споруди, чії функції передаються за допомогою форм (рис. 1.13) (наприклад, православна церква або закусочна у вигляді хотдога). Також будівля може бути гібридом, наприклад - Готичний собор. Його фасад розглядається як плаский

рекламний щит, а хрестоподібне планування символізує внутрішню функцію [15].

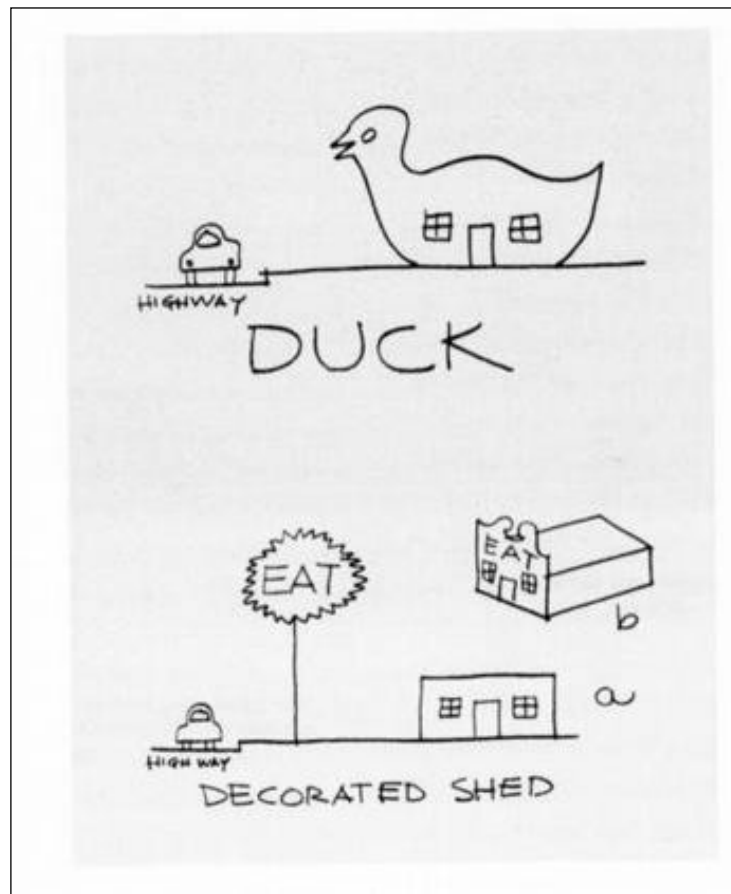


Рис. 1.13. Авторський малюнок Р. Вентурі до роботи «Навчаючись у Лас-Вегаса» (1972 р.)

Таким чином, Вентурі визначив архітектуру як "дах з символами на ньому". Граматичне з'єднання в даному визначенні протиставлено основній ідеї, яка полягає якраз в тому, щоб відокремити дах від символів і символи від даху. Тому, у відомій статті "Визначення архітектури як укриття з декорацією на ньому, і інші виправдання банального символізму в архітектурі" Вентурі наводить ряд коротких визначень щодо символізації простору й архітектурних форм [16, с.7].

Інший варіант визначення архітектури у Вентурі - "укриття з декорацією на ньому". Декорація або оформлення (так само як і символ) швидше за все були нанесені на укриття після того, як воно було побудоване. Сенс ідеї Вентурі в тому, що він пропонує функціональне (дах, укриття, конструкція) і тому, що до нього прикладається (символічне або естетичне), розглядати окремо один від одного.

Приклади висловів архітекторів в статті поділяються на дві частини. Одна декларує урочистість функціональності: Ле Корбюзьє визначав будинок як машину для житла, і з цієї точки зору технологія і функціоналізм є основними елементами; Луїс Кан говорив, що хотів би дивуватися із зовнішнього вигляду будівлі після того, як спроектував її. Інша - урочистість естетична: Адольф Лоос вважав, що: "... до мистецтва відноситься лише найменша частина архітектури: надгробок і монумент. Все останнє, якщо служить меті, повинне бути виключене зі світу мистецтв" [16, с. 30].

Спираючись на це, Р. Вентурі пропонує будувати дах і декорацію окремо один від одного, на одному місці, але в різних просторах - "Чому би не припустити неможливість збереження чистого функціоналізму в архітектурі, справді неминучих суперечностей між функціональними і естетичними засобами в одній будівлі, а потім дозволити функції і декорації йти своїми власними шляхами так, щоб не було необхідності жертвувати функціональними вимогами ради не досягнутої декоративної мети" [16, с.8].

Теоретичні праці Р. Вентурі мали вплив на його сучасників ще й тому, що сам Р. Вентурі був блискучим практиком. Проект "Будинку Ванни" з нестандартним плануванням, але з фасадом, що здається традиційним - це один з прийомів використання символізації на практиці. Іншим прикладом служить Дитячий музей в Х'юстоні, карниз якого підтримують колони, що символізують дітей з розпростертими вгору руками. Готельний комплекс в Японії з внутрішніми вулицями і двориками, прикрашеними деформованою графікою. Всі роботи Р. Вентурі закликають не тільки зберегти функціонально-конструктивну основу будівлі, але і накласти на неї символічну, - таку, що "говорить", - декорацію, узятую з будь-якого архітектурного стилю [18]. «Гілд-хауз» — будинок для людей похилого віку у Філадельфії (1960—1965), найбільша із споруд Р. Вентурі у 60-і роки, - підкреслено прозаїчна, як прозаїчний район напівтрущоби, серед якого виросла будівля, прозаїчний, як життя його мешканців. Бура цегла стін, монотонна строкатість ритму вікон, іронічні натяки на «героїчні й оригінальні» традиційні форми — все повинно свідчити про ординарність споруди. У Гілд-хаузі «... вікна виглядають тим, чим вони є - вікнами, і в цьому відношенні їх використання навмисно символічно. Вони - звичний елемент, використаний декілька незвично» [20, с.114].

Цю незвичність повинні створювати навмисні відхилення від звичних контурів і масштабу звичайного типу вікна. Над будівлею, анодована «під золото», урочисто піднесена телевізійна антена — символ, що розкриває потаєну іронію. Р. Вентурі бачить в цій нарочито потворній антені і абстрактну скульптуру, і символ старості, прикутої до екрану телевізора. Одна з останніх робіт Р. Вентурі це комплекс Dalian Road Development - проект двох 25-

поверхових будівель для Шанхаю, фасади яких покриті електронними орнаментами, що сприяють демонстрації архітектури як символу (рис. 1.16).

Таким чином, для Р. Вентурі в процесі проектування на перший план вийшла гра із цитатами з історії архітектури, з архетипами й іконографією. Внаслідок такого синтезу створюються індивідуалізовані виражально-зображальні архітектурні композиції, будівлі, сприймаються як символ.



Рис. 1.16. Комплекс Dalian Road Development. Архітектор Р. Вентурі, Шанхай, Китай (2003 р.)

Проте архітектура — мистецтво не лише візуальне, але і концептуальне. Тому здатність Р. Вентурі сумніватися, аналізувати і переосмислювати те, що здається загальноприйнятим і непорушним, не втратила своєї актуальності і сьогодні. Наслідки цього можна прослідити в пошукових проектах ХХ ст., а також в роботах теоретиків постмодернізму.

Чарльз Дженкс, міркуючи про постмодерністську архітектуру, наводить приклад грецького храму як конструкції з колонами і розфарбованим фронтоном, тобто укриття з оформленням. Сферою сприйняття професіоналів, Ч. Дженкс вважає конструктивні особливості споруди сповнені "прихованих метафор і тонких значень барабанів колон". Загальний об'єм, фасад, що символізує собою "рекламний щит" – це сфера сприйняття публіки, яка "відгукується на явні метафори" [17].

Відоме подвійне кодування, що стало згодом одною з міток постмодернізму, було описане Ч. Дженксом як особливий прийом, який використовує архітектор, звертаючись одночасно до двох аудиторій, - до професіоналів і публіки. Проте Дженкс критикує визначення Р. Вентурі. Причиною є те, що Р. Вентурі прославляє "сараї" і відкидає "качок", а Ч.Дженкс говорить, що і ті, і інші є рівноправними засобами архітектурної комунікації. Символи прикріплені до "сараю" як рекламні щити, вони можуть бути зняті і замінені іншими. В той же час "качка" - це будівля, яка своєю формою відповідає функції. Причому Ч. Дженкс критикує Р. Вентурі не стільки в архітектурному плані, скільки в плані самої концепції постмодернізму. На його думку, той, як типовий модерніст, в декларативному порядку відкидає одну мову і наполягає на застосуванні іншої.

Ключовою тезою книги Ч. Дженкса «Мова архітектури постмодернізму» є затвердження архітектурної мови, яка розглядається як засіб комунікації, а також як прийом, інструмент і метод. "Постмодерністська будівля ... говорить...", і тому для автора найбільш важливо описати принципи комунікації, - "я зосереджувався на "мові"..." [17, с.75], на мові символів.

Мова, яка описується Ч. Дженксом, складається з архітектурних термінів, які є похідними візуальних метафор. Перенесення сенсу, яке розглядає автор, відносяться до області візуальних образів людського тіла, а також рослинного і тваринного світу. На його думку, будівлі мають обличчя, на яких можна роздивитися очі, рот, вуха. Особлива метафорична суперечність властива оперному театру Сіднея (рис. 1.14). Часточки апельсина або черепахи у статевому акті, - це тільки початок довгого ряду асоціацій. Ч. Дженкс задається питанням: що, власне означають всі ці "вітрила, раковини, квіти, риби і черниці"? І приходять до висновку, що "наші емоції виникають мимоволі, по

своїх законах, і немає певної крапки, в якій сходяться всі ці значення. Вони існують у нашій свідомості і хаотично перетинаються, подібно до солодких марень, прямуючих за надмірним захопленням" [17, с.104]. Разом з тим виникає питання: якщо будівля викликає виключно рослинно-тваринні асоціації, то яким чином воно може перетворитися на символ звільнення Австралії від англосаксонської залежності? Прямої відповіді на це питання у Ч.Дженкса немає, але є гіпотеза: "чим більше метафор, тим більш велична драма, і чим тонше вони задумані, тим глибше таємниця" [17, с.112], можна додати – таємниця символу.

Такі явища, як утворення "таємниці", шляхом перетину в нашій свідомості "солодких марень", а також придбання "сумішшю метафор" "протилежного сенсу" добре відомі. Саме так слід було б описати процес симуляції. Правда, у Ч. Дженкса розмова йде про окремий випадок, - про візуальні метафори і їх застосування як інструмента архітектурного проектування. Аналізуючи "суміш метафор" театру Сіднея, Ч. Дженкс ставить кожну з них у відповідність біологічному або антропоморфному символу, але всі разом чомусь перетворюється на соціально-політичну декларацію.

Як свідчать багато авторів, достатньо однозначною мова архітектури була можлива в епоху модернізму і тоталітарних режимів. Цікаво, що тема тоталітарної архітектури виникає у Ч. Дженкса в зв'язку з ще одним оперним театром: "не випадково Гітлер, підкоривши Францію, танцював жигу на ступенях Паризької опери" (рис. 1.15) [17, с.47]. Диктатор зневажив ногами візуальну метафору і робив він це не по відношенню до резиденції президента або туристського символу Парижа, - Ейфелевої башти, по відношенню до архітектурної декларації влади. Необароко або стиль Другої імперії 1860-х років символізував силу і потужність, і Гітлер вибрав його для архітектури Третього рейху. Цей стиль проіснував довше, ніж держава, якій була обіцяна тисяча років. Проте важливіше той факт, що набагато довше існує сама метафора, яка безумовно служить провідником символічного мислення.

Символізація містобудівних ідей розглядається у статті американського архітектора Крістофера Александера «Місто не дерево». У цій статті він протиставив багатство, насиченість форм поселень, що поступово склалися, і які автор іменує «природними», елементарності нових, «штучних» поселень. К. Александер говорить про те, що «штучному» місту властива проста ієрархічна організація зв'язків між чітко розділеними за схемою елементами, малюнок якої символізує гілку дерева. У «природному» місті елементи можуть частково накладатися, перекриватися, хаотично розташовуватися і бути нерегульованими [21], створювати так звану просторову решітку, а не деревоподібну структуру. Це рішення в якійсь мірі символізує свого роду

топологічну структуру, що притаманна складним математичним об'єктам, які відрізняються від деревоподібних утворень.



Рис. 1.14. Оперний театр в Сіднеї, Австралія. Архітектор Й. Утзон (1973 р.)



Рис. 1.15. Оперний театр в Парижі, Франція. Архітектор Ш. Гарньє (1867 р.)

Принципи «природного міста» стали основою концепції канадського архітектора Моше Сафді, яку він застосував до житлових комплексів високої щільності. Єдиним втіленням ідеї М. Сафді є «Хебітет-67» - житловий комплекс, побудований в Монреалі до Всесвітньої виставки 1967 р. (рис. 1.17). Ця 12-поверхова споруда зібрана із стандартних залізобетонних «ящиків» масою до 40 т, різноманітні комбінації яких дозволили створити безліч типів жител. До людини, що стоїть на землі, «Хебітет» звертається не гордовитою площиною фасаду, а „сходами” терас, які відповідні до людини, що йде вгору.

Об'єми комплексу символізують тісні групи будинків в арабських поселеннях або багатоповерхові публо — житла індіанців на півдні США. Ритм стандартних елементів свідомо ускладнений в прагненні «з'єднати порядок і свободу, порядок без стерильності і свободу без хаосу» [23]. Система будівлі відкрита до подальшого розвитку, її можна продовжувати, нарощуючи нові і нові елементи. М. Сафді і розглядає свою споруду не як щось відособлене, що має початок і кінець, але як своєрідний «ген» і символ формування середовища, систему якого він порівнює з тривимірною кристалічною структурою, здатною також нескінченно нарощуватися, пристосовуючись до конкретних обставин.

Кевін Лінч – видатний теоретик архітектури, який також звертав особливу увагу на проблеми символізації. У роботі «Образ міста» К. Лінч розглядає архітектурні форми, прийоми і методи, які забезпечують взаємозв'язок архітектурного образу на прикладі крупних міст. З позиції символізації урбанізованого простору. «Потенційно місто саме по собі - символ складності суспільства, і, якщо воно добре організовано візуально, цей символ набуває особливої виразності» [26, с. 14]. Цілісність образу в архітектурі може формуватися різними методами. На перший погляд об'єкт може бути нерегульованим або рядовим, проте в ході тривалого знайомства його уявний образ отримує характерність і організованість. У той же час об'єкт, побачений вперше, може бути впізнаний і осмислений не тому, що він знайомий як такий, але внаслідок того, що він відповідає стереотипу, що вже склався у спостерігача. Тобто в об'єкт закладено символічне значення, яке викликає певні асоціації. Нарешті, новий об'єкт може пізнаватися через наявність виразних характеристик, які мають своєрідну впорядкованість.



Рис. 1.17. Житловий комплекс „Хебітет - 67” на всесвітній виставці у Монреалі, 1967. Архітектор Моше Сафді (1967 р.)

Питання символізації в аспекті сприйняття міського простору складне і багаторівневе. «Образ, який несе силует Манхеттена, може символізувати життєву силу, потужність, занепад, таємницю, перевтому, велич - у будь-якому випадку його різка окресленість уточнює і підсилює значення» [26, с. 56]. Ідея символізації у К. Лінча не обов'язково позначає щось жорстко фіксоване, обмежене, точне, уніфіковане або регулярно впорядковане, хоча вона може і включати будь-яку з цих якостей. Ця ідея не позначає також щось охоплюване з одного погляду, очевидне або елементарне. Оточення загалом повинне бути приведенне до дуже складної системи, тоді як занадто очевидний образ швидко надокучає і здібний виявити лише небагато справжніх життєвих рис.

К. Лінч підкреслює роль зорового сприйняття під час руху по артеріях міста – вулицях і магістралях [26]. Посиленню образу можуть сприяти і великий міст, і вісьова побудова авеню, і рух у виїмці, і, нарешті, далекий силует мети руху. Сама наявність шляху може стати символічною і бути

інформативною завдяки орієнтирам, розташованим уздовж нього. Життєво важливі лінії комунікації стають тоді фізично відчутними і символізують фундаментальні властивості міського способу життя.

Узагальнюючи вищезазначені підходи, концепції і теорії, слід відмітити їх специфічну рису – прагнення до гармонізації, естетизації та індивідуалізації архітектурних містобудівних образів шляхом використання символів та символізації. Ще в епоху Відродження Л. Альберті розглядав будівлю, як символ, що об'єднує різноманітність художнього світу. Особливу увагу він приділяє цілісності художнього враження, переосмисленню античної архітектури, наповнюючи її новим функціональним змістом й додаючи символічного значення.

В епоху Просвіти архітектура починає „промовляти”, стає більш змістовною і багатшаровою. Мистецтво в цілому, й архітектура зокрема, несе в собі нові символи, що збагачують їх образи зображально-виражальними формами. Відбуваються зміни в архітектурній свідомості, які символізують розквіт і творчу свободу. Символічна архітектура шукає нові засоби вираження і зображення художніх образів за межами традиційного міфологічного і сакрального світосприйняття. К. Леду пропонує використання мовних засобів, а саме символічну, геометрично-виражальну і просторово-зображальну інтерпретацію функції. Теоретик удається до граничного спрощення форми, використовуючи елементарні геометричні фігури – куб, піраміду, циліндр, сферу. К. Леду вважав, що оголена геометрія символізує гідність, а елементарні об'ємні форми найточніше передають найважливіші символи.

Інший теоретик архітектури часів Просвіти Е. Булле акцентував свою увагу на нескінченних просторових перспективах і позбавлені прикрас геометрично чистих монументальних форм. Він розглядав архітектуру не як будівельну, інженерну науку, а як виразне символічне мистецтво, що повинно впливати на відчуття людини.

Все це свідчить, що сучасна теорія архітектури потребує подальшого вивчення питань гармонізації, естетизації і філософського осмислення ідей художнього формотворення міського простору і середовища. Одним з шляхів цього осмислення може стати дослідження методів символізації як ефективного засобу пошуку нових архітектурних і містобудівних форм.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Лебедева Г. С. Новейший комментарий к трактату Витрувия "Десять книг об архитектуре". М.: Едиториал УРСС, 2003. - 160 с.
2. Лебедева Г. С. Вопросы теории архитектуры. Архитектурное сознание XX-XXI веков. Разломы и переходы. М.: Едиториал УРСС, 2001. - 288 с.
3. Брунов Н.И. Очерки по Истории архитектуры./ в 2-х томах. Под ред. С.Л.Рыкова, Москва-Ленинград, 1937. - 247 с.
4. Барабанов А.А. Клод-Николя Леду. Архитектура, рассмотренная в отношении к искусству, нравам и законодательству. Том 1. Екатеринбург: Архитектон – Издательство УралГАХА, КАНОН, 2003. – 592 с.
5. C.N.Ledoux, L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation, rééd. Verlag Dr.Alfons Uhl, Nördlingen, R.F.A., 1994, p. 294.
6. Яффе А. Символ круга. / Юнг К.Г. Человек и его символы. –М.: Стройиздат, 1996. - 243 с.
7. Daniel Rabreau, Claude -Nicolas Ledoux (1736-1806), L'architecture et les fastes du temps, Annales du Centre Ledoux, tome III, Paris-Bordeaux, 2000, p. 131.
8. Шубенков М.В. Геометрические закономерности формообразования архитектурных объектов: Отчет о научных исследованиях за 2005 г. – Библиотека ВНИИТАГ, 2005. – 144 с.
9. Бунин А.В., Саваренская Т.Ф. История градостроительного искусства. / в 2-х томах. – М.: Стройиздат, 1979. – 421 с.
10. March L. and Steadman, P. The Geometry of Environment. // R.I.B.A. Publications, 1971. p. 335.
11. Вернадский В.И. Избранные труды по истории науки. – М., 1981. – 167с.
12. Мировая архитектура. Страны. Эпохи. Стили. С-П, «Кристалл», 2002.– 420с.
13. Уоткин Д. История западноевропейской архитектуры. – Koln: Konemann, 1999. – 423 с.
14. Архитектурный вестник. 2005. - №3. - <http://www.archvestnik.ru>
15. Бэнэм Р. Взгляд на современную архитектуру: Эпоха мастеров: Пер. с англ. М.: Стройиздат, 1980. – 172 с.
16. Вентури Р. Определение архитектуры как укрытия с декорацией на нем, и другие оправдания банального символизма в архитектуре. //Митин журнал. 1993, № 50.
17. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма: Пер. с англ. М.: Стройиздат, 1985. – 136 с.
18. Рябушин А.В., Шукурова А.Н. Творческие противоречия в новейшей архитектуре Запада. М.: 1986. – 388 с.

19. Великанов А. Симулятор ли я дрожащий или право имею — М.: Новое литературное обозрение. 2007. — 272 с.
20. Раппапорт А.Г., Сомов Г.Ю. Форма в архитектуре: Проблемы теории и методологии. М.: Стройиздат, 1990 – 312 с.
21. GARNIER, Charles, Le nouvel Opéra de Paris Paris: Ducher, 1878-1891.
22. <http://proffi.org/kristofer-aleksander-i-robert-venturi-kontseptsii/> - сайт посвященный обзору зарубежной архитектуры.
23. Родионов А. Кристофер Александер // Архитектура СССР, 1985. – 166 с.
24. Alexander, Christopher, New Concepts In Complexity Theory arising from studies in the field of architecture. – 2003.
25. Alexander, Christopher, The City Is Not a Tree // Architectural Forum, Vol 122, No 1, April 1965, but see e.g. <http://rudi.net/pages/8755>.
26. Линч К. Образ города. - М.: Стройиздат, 1982. – 328 с.

Анотація

У даній статті автор робить спробу розкрити поняття символу і символізації у теоретичних дослідженнях. В цього аспекті розглядається творчість Л. Альберті, що працював в період Відродження. В епоху Просвіти на символічне значення архітектури звернули свою увагу архітектори-теоретики К. Н. Леду та Е. Л. Булле. Серед постмодерністів аналізується творчість Р.Вентурі, Ч. Дженкса, К. Александера, М. Сафді, К. Лінча. У статті розглянути позиції ставлення до символізму Ле Корбюзьє, Л. Кана, А. Лаоса, Й. Утзона, Ш. Гарньє.

Ключові слова: символ, теорія архітектури, прийоми, методи.

Аннотация

В данной статье автор делает попытку раскрыть понятия символа и символикации в теоретических исследованиях. В этом аспекта рассматривается творчество Л. Альберти, который работал в период Возрождения. В эпоху Просвещения на символическое значение архитектуры обратили свое внимание архитекторы-теоретики К. Н. Леду и Е. Л. Булле. Среди постмодернистов анализируется творчество Р. Вентури, Ч. Дженкса, К. Александера, М. Сафди, К. Линча. В статье рассмотрены позиции по отношению к символизму Ле Корбюзье, Л. Кана, А. Лаоса, Й. Утзона, Ш. Гарньє.

Ключевые слова: символ, теория архитектуры, приемы, методы.

Annotation

In this article the author makes an attempt to reveal the concept of symbol and symbolization in theoretical studies. This aspect is considered creativity L. Alberti, who worked during the Renaissance. In the Age of Enlightenment to the symbolic value arhytektury turned their attention to architects, theorists KN Ledoux and EL Bulle. Among postmodernists analyzed creativity R. Venturi, Charles Jenks, C. Alexander, M. Safdi, K. Lynch. The article discussed the position in relation to the symbolism of Le Corbusier, L. Kahn, A. Lao, Y. Utzona, C. Garnier.

Keywords: character, theory of architecture, techniques, methods.