

**В. Тімохін,**  
доктор архітектури, завідувач кафедри дизайну  
архітектурного середовища Київського національного  
університету будівництва і архітектури

## **ПЕРСПЕКТИВИ І ГОРИЗОНТИ РОЗВИТКУ СЕРЕДОВИЩНОГО ПІДХОДУ**

На зламі останніх століть, що значною мірою визначили контури сучасних проблем в архітектурно-містобудівному і дизайнерському мистецтві, зазвичай, мали місце і періоди оновлення старих, і становлення нових ідей, які, розгортаючись у пошукових і утопічних проектах, на довгі роки вперед визначали перспективи, горизонти й орієнтири, напрямки та шляхи розвитку спочатку сучасного, а потім контрсучасного руху, спрямованих на формування гармонійного штучного оточення людини на теренах індустріального і постіндустріального суспільств. До однієї з таких засадничих ідей слід віднести середовищну концепцію, джерела і витoki якої беруть початок в утопічних проектах і трактатах К. Н. Леду і Ш. Фур'є, У. Морріса і Г. Земпера, Е. Говарда і Ф. Л. Райта, Сант Еліа і Я. Черніхова.

Середовищні ідеї поступово розвивались у самостійну концепцію в роботах молодих архітекторів, спрямованих також на пошук нових форм середовища, насправді тотального, а в ряді випадків, технократичного і антигуманного. Серед них теоретичні і проектні розвідки К. Доксіадіса і групи НЕР, груп «Хіммельбляу» і «Хаусруккер», «Суперстудіо» і «Архігрем». Середовищна концепція одночасно набувала статусу методологічного підходу в межах її паралельного розвитку з постмодернізмом, звідки вона запозичила значну кількість засадничих принципів і методів, запропонованих у теоретичних роботах Ч. Дженкса і Р. Вентурі, Р. Стерна і Ч. Мура, Кр. Александера і К. Лінча.

Разом з тим, багато дослідників вважають, що поняття «середовище» і тим більше «середовищний підхід», знаходячись у тісному зв'язку з такими поняттями-метафорами, як «культура» і «дизайн», самі набувають поетичної розмитості і теоретичної

невизначеності [1]. Як відмічає А. Моль, на час становлення середовищного підходу вже існувало понад 250 більш менш точних визначень поняття «культура» [2], до яких за останній час додалося не менше сотні нових [3]. Беручи до уваги аналогічну розповсюдженість поняття «дизайн» у різних сферах знання, можна стверджувати, що подібних визначень цього поняття існує не менше.

На жаль, сьогодні представникам середовищного підходу в цьому сенсі нема чим пишатись. Очевидно, такий стан пояснюється не стільки занадто широкою метафоричністю поняття «середовище» і його невизначеністю в соціології, психології, екології і навіть в багатьох природничих науках, де воно частіше використовується ніж в архітектурі, скільки відсутністю певних досліджень і уявлень щодо філософської сутності й етимологічного значення цього поняття.

Термін «середовище» за своїм кореневим походженням, безумовно, наближений до слів «осередок», «середина» тощо. Добре відомо, яке ключове місце займає категорія «середина» чи «середина світу» у міфопоетиці багатьох стародавніх народів, де вона набуває значення «космічної середини» і «світового дерева». Антична концепція «золотої середини», стародавні китайські уявлення про «серединний шлях» і т.п. базуються також на розумінні середини як творчого джерела порядку (космосу), необхідної і достатньої умови його гармонізації, символу протидії хаосу [4].

Ідеалізація цього міфологічного змісту і його сутності дозволило Аристотелю покласти ідею «середини» в основу його філософії мистецтва і природи, логіки, естетики й етики. Відсторонюючись від примітивного розуміння середини, як категорії механічного врівноваження протилежностей, деякі дослідники вважають, що в кінцевому рахунку «...середина у Аристотеля є активне начало, що вічно стверджує себе й з себе народжує всі реальності, які насправді починають відхилятися в той чи інший бік, коли з них пішла жива «середина» [5, с. 636]. Це відноситься також до часу, де «середина» «... «відраховує», відміряє, тобто народжує минулий час і є в потенції майбутнім часом» [5, с. 636]. Таким чином демонструється внутрішня активність простору і часу, яка із своєї власної середини випромінює ідею упорядкування і взаємозв'язку, а по-іншому, космосу, тобто у просторово-часової протидії хаотичним відхиленням від реальностей буття і мислення.

У формальній логіці Аристотеля середній член силогізму «... є те, на що спирається пізнання суцього» [5, с. 621]. Фактично, як

відмічають філософи, «...середній термін силогізму стоїть у Аристотеля в основі наукового пізнання, наближаючись у цьому відношенні до платонівської ідеї» [5, с. 622]. Середина силогізму, таким чином, стає засобом виявлення сутності суджень та явищ і надійним інструментом опосередкування часткового і поодинокого у пізнанні загальних основ суцього. З позицій середовищного підходу ця ідея встановлює також опосередкований зв'язок не тільки між частковим і загальним, а й між внутрішнім і зовнішнім відображенням середини, тобто середовищем пізнання сутності явищ.

Дослідження фізичної сутності цих явищ у Аристотеля базується на його уявленнях творчого начала у природі і мистецтві – «мистецькість природи і природність мистецтва». І там, і там, за думкою Аристотеля і дослідників його спадку, саме це «... творче начало як раз і є середина, тобто жива точка зіткнення загального і часткового, минулого і теперішнього, внутрішнього відчуття і «зовнішнього» ... розуму, і. т. п.» [5, с. 623].

Знаходячись між цими протилежностями, поняття «середини» мирить і зберігає їх індивідуальність, з'єднуючи і зв'язуючи їх в єдине ціле і тим самим демонструючи гармонізуючу сутність середовища. На підтвердження цього слід навести думку дослідників, які вважають, що «середина» «... також є тим осереддям буття, тою живою пульсуючою серцевиною, в якій у художньому синтезі зливаються часткове і загальне, внутрішнє і зовнішнє, суб'єктивне і об'єктивне, ідея і краса, зміст і вираз» [5, с. 635].

Всі ці вислови і положення, так би мовити, «серединного» вчення Аристотеля й інших філософів потребують більш прискіпливого вивчення, але навіть такий досить поверхневий аналіз свідчить про надзвичайну важливість і користь поглиблення досліджень в етимологію засадничих понять і термінів, формуючих тезаурус середовищного підходу. Наприклад, англійський термін «інвайроментальний», тобто «середовищний», базується на префіксі «ін», що означає включення всередину чогось, на глаголі «вайро» (оточувати) і на закінченні «ментальний», що означає розумовий, психічний.

Далі ми можемо спостерігати, як ці та інші поняття і терміни свідомо чи підсвідомо, закономірно чи випадково використовувались у середовищних ідеях і концепціях, у формуванні їх ідеологічних засад, загальних принципів і методів. Для того, щоб уявити собі надскладний процес становлення середовищного підходу і хоча би приблизно

окреслити перспективи і горизонти його розвитку, очевидно, слід намалювати багатожанрову і багатосюжетну картину, яка складається з різноманітних орнаментальних утворень, і, на жаль, цю картину поки що неможливо охопити одним поглядом.

Відомо, що у живопису знаходять використання декілька систем перспективних зображень, серед яких лінійна і зворотня перспектива, а також аксонометрія і криволінійна перспектива, в основі якої лежить геометрія Лобачевського і Рімана. Доведено, що для перспективних зображень простору ближнього плану картини доцільно використовувати зворотню перспективу і аксонометрію, а для середнього плану – криволінійну перспективу. Іноді в живописних картинах, наприклад, в іконописі чи в деяких видах сучасного живопису використовуються креслярські прийоми у вигляді планів, розрізів т. ін. Спроби побудови загальної теорії перспективи, що об'єднує її різновиди, стикається з багатьма проблемами, що сьогодні не можуть бути вирішенні до кінця [6].

Очевидно, сьогднішній рівень відповідних знань про перспективу і про середовищний підхід не взмозі допомогти в побудові загальної картини і перспектив розвитку, оскільки як в теорії перспективи, так і в методології середовищного підходу існують «розриви» і протиріччя між найближчим, близьким, середнім і дальнім планами їх розвитку й їх перспективних зображень.

Приступаючи до побудови картини перспектив і горизонтів розвитку середовищного підходу, слід взяти до уваги, що зворотня перспектива найближчого плану передбачає існування зовнішньої для картини точки зору, яка може буди подвійно ідентифікована «фокусом» споглядача картини і точкою зору споживача архітектурно-містобудівного середовища (рис. 1, *a*). Ближній план картини і аксонометрія символізують відсутність зовнішньої, так би мовити, споглядацько-споживацької точки сходу і внутрішньої узагальнюючої і систематизуючої точки зору творця картини і одночасно теоретика середовища (рис. 1, *b*). Очевидно, в ближній зоні аксонометрично зображуються масові і типові уявлення про середовище як анонімного споглядача і споживача, так і анонімного творця картини і середовища без власного «фокусу» і точки зору, що сьогодні є характерним проявом ідеології «середнього класу» і «масової культури».

Дальній план, що зображується центральною лінійною перспективою з «фокусом» всередині картини (рис. 1, *z*), символізує

загальні засади і провідні принципи зображення середовищного підходу, які нав'язуються споглядачеві і споживачеві творцем картини і середовища. Середня частина картини (рис.1, в) зображується у криволінійній перспективі, яка подібно до філософської категорії «середини», повинна зв'язувати між собою загальні і системні, тобто внутрішньокартинні уявлення про світ середовища з локальними і зовнішніми для картини принципами його індивідуалізації в найближчому і близькому плані, при цьому ліквідуючи суперечності між вищим і нижчим планами загальної картини. Таким чином, у зображенні картини плани сприйняття глибин її простору отримують ієрархічне підпорядкування у вертикальній будові площини картини, де найближчому і близькому, середньому і дальньому планам відповідають найнижчий, нижчий, середній і найвищий рівні ієрархії зображальної поверхні (рис.1, I-IV).

Якщо оглянути загальну картину еволюційного розвитку середовищного підходу, то впадає в око історична (глибинна) і одночасно теоретична (ієрархічна), а по-іншому, різнопланова і багаторівнева будова площини цієї картини. В ній історична послідовність визначення засобів, принципів і методів середовищного підходу, що спрямована із дальніх глибинних планів, тобто зверху донизу, протилежна висхідній лінії виникнення і підпорядкування різноманітних теоретико-методологічних підходів в архітектурі і містобудуванні. При цьому висхідна (загальнотеоретична і зовнішня) лінія пересікається з низхідною (одиночною і внутрішньою) лінією в середньому плані і на середньому рівні, тобто в «середині», яка власне і символізує сутність середовищного підходу (рис.2).

У цій моделі метафора «середовище» змістовно й історично підпорядковує і включає в себе подібні метафори сучасного і контрсучасного руху в архітектурі, містобудуванні і дизайні, а саме – «об'єкт», «комплекс», «система», які з часом розгорнулися в самостійні теоретико-методологічні дослідження, отримавши назву типологічного, комплексного і системного підходів (рис. 2, А-Г). На наш погляд, ці підходи як важливі складові середовищного підходу повною мірою відповідають планам і перспективам розвитку останнього (рис. 2, а-з).

Спираючись на уявлення Аристотеля про мистецькість природи і природність мистецтва і беручи до уваги думки Леонардо да Вінчі щодо його сприйняття тісного причинного взаємозв'язку між

мистецтвом і наукою – «мистецтво науки і наука мистецтва», – можна спробувати розглянути картину середовищного підходу з позицій паралельного розвитку і взаємовпливу жанрів архітектурно-містобудівного мистецтва і відповідних напрямів наукових досліджень (рис. 3). Проблема жанрів архітектурно-містобудівного мистецтва до останнього часу вирішувалась не професійно, а в ідеологічному плані, ховаючись за банально-тривіальними сентенціями на кшталт «Архітектура і містобудування – це дійсно мистецтво».

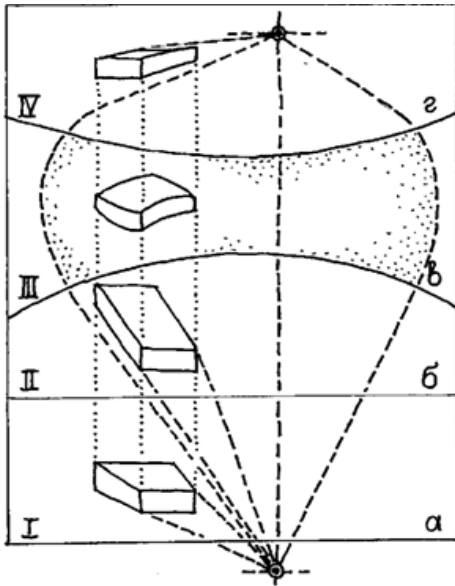


Рис. 1. Схема формування перспективних зображень й ієрархічної будови картини розвитку середовищного підходу: *a* – найближчий план – зворотня перспектива; *б* – ближній план-аксонометрія; *в* – середній план-криволінійна перспектива; *г* – дальній план – лінійна перспектива I-IV – ієрархічні рівні

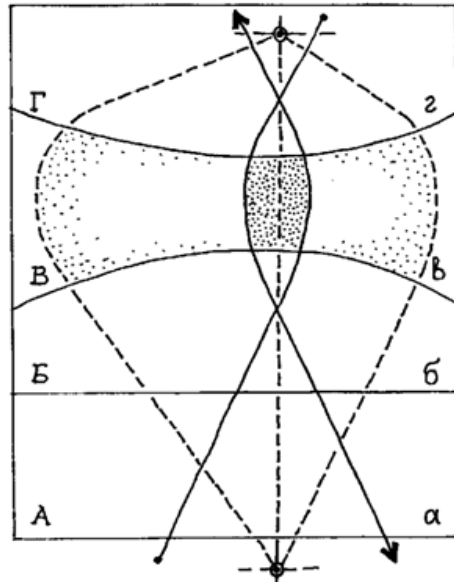


Рис. 2. Місце середовищного підходу в загальній картині розвитку теорії і методології в архітектурі та містобудуванні: А – типологічний підхід; Б – комплексний підхід; В – середовищний підхід; Г – системний підхід; *a-г* – плани і перспективи розвитку середовищного підходу (див. рис.1)

Разом з тим, потреба у вирішенні проблеми містечкості привела до визнання цієї аксіоми як засадничого принципу постмодерністської архітектурної практики. В архітектурно-містобудівній теорії також з'явилися спроби обґрунтування необхідності повернення архітектури і містобудування в лоно вишуканих і елегантних, тобто красивих, мистецтв. Одна з цих спроб

базувалась на введені в архітектурно-містобудівну теорію категорії жанрів художньої творчості, серед яких виділялись архітектурна топіка (архітектопіка) і архітектурна риторика (архітекторика) (рис. 3, 1-2), архітектурна тропіка (архітектропіка) і архітектурна поетика (архітектетика) (рис. 3,3-4) [7]. Виявлення і класифікація цих жанрів відбувалась за ознаками особливостей формування і сприйняття архітектурно-містобудівного середовища різними верствами його творців і споживачів з урахуванням їх ментальності в обживанні цього середовища.

При цьому під архітектурною топікою розумілось мистецтво корінних городян, що спрямоване на збереження традицій минулого і відтворення історичного середовища, його традиційних форм. Риторичне мистецтво слободян (мешканців, що розселилися у серединній зоні міста) орієнтувалось на естетику нової масової забудови, її складної структури, яка за їх уявленнями не співвідноситься ні з надбаннями минулого, ні з майбутніми досягненнями, але пафосно і з піднесенням відповідає на риторичні запити сьогодення. Архітектурно-містобудівна тропіка пов'язана з творчістю урбодян – мешканців, що розселились у віддаленні від міського центра, але поблизу нових центрів, транспортно-пересадкових вузлів, швидкісних магістралей, надаючи їм нового змісту за рахунок символічної організації простору шляхом збагачення художнього образу метафорами й іншими тропами. Зразками такого мистецтва можуть служити райони-символи «Міські ворота» і «Міська стіна» у Скопле, «Циркус» у Болоньї, проекти яких розробив К. Танге, а також будинки-символи «Замок води» К. Портзампарка, «Ромео і Джульєта» Г. Шаруна, «Джинджер і Фред» Ф. Геррі тощо.

Архітектурна поетика поселян – мешканців-мрійників, для яких принади минулого, теперішнього і майбутнього втратили сенс – це мистецтво формування нових цінностей і створення уявного ідеального світу в архітектурно-містобудівних утопіях, який хоч і не може бути реалізованим повною мірою, але намічає перспективи і програми розвитку суспільства, людини й її оточення шляхом використання традиційних форм і ефективних структур, символічної організації й поетичних програм-сценаріїв, що репрезентовані у творчості городян і слободян, урбодян і поселян.

Якщо провести паралелі між вищезгаданими жанрами архітектурно-містобудівного мистецтва і теоретико-методологічними

підходами, то можна помітити, що в результаті їх взаємодії виникають різноманітні наукові напрями. На перетині архітектопічного художнього осмислення середовища і типологічного підходу, центром якого стає форма, починає домінувати морфологічний напрям досліджень (рис. 3, α). Взаємодія між риторикою художніх образів і комплексним підходом спрямовує наукові дослідження в бік поглибленого вивчення функціональної структури середовища (рис. 3, β). Його символічна організація і просторова самоорганізація стають здобутком зусиль архітектурної тропіки й середовищного підходу (рис. 3, γ). Аналогічні зусилля з боку системного підходу й поетичного осмислення оточення закликає стимулювати програмні утопічні дослідження глобального архітектурно-містобудівного оточення (рис. 3, ω).

Зближення позицій архітектурно-містобудівного мистецтва і науки, відтвореного в жанрах і напрямках наукових досліджень в контексті взаємозв'язку методологічних підходів – типологічного, комплексного і системного, дозволяє конкретизувати загальну картину розвитку середовищних ідей і концепцій та їх перетворень у середовищний підхід. Найближчий план і найнижчий рівень картини складають аксіоми і принципи середовищного підходу, що обмежені архітектурно-містобудівною і середовищною типологією, морфологічними дослідженнями і жанром архітектопіки. У цьому першому картинному шарі формуються принципи, які носять локальний характер (рис.4, I-α).

Регіональні принципи, методи і прийоми середовищного підходу розташовуються у другому шарі картини в межах, заданих комплексним підходом, структурними дослідженнями і архітекторичним жанром (рис.4, II-β). Над ним, у третьому шарі картини формуються глобальні принципи середовищного підходу, які ідентифікуються в контексті середовищних ідей, досліджень організації і самоорганізації архітектурно-містобудівного оточення і жанру архітектропічного творення його художніх образів (рис.4, III-γ). Завершує картину її верхній шар, де формуються тотальні принципи середовищного підходу в контексті взаємодії досліджень програм розвитку і жанру архітектетіки, і який під проводом системних уявлень реалізується в архітектурно-містобудівних і дизайнерських утопіях (рис.4, IV-ω).

Цей останній системний рівень загальної картини, що пов'язаний з уявленнями про тотальні масштаби і перспективи середовищного підходу, включає в себе ряд досліджень і проєктів, серед яких:



екістичні роботи К. Доксіадіса, вищезгадані утопічні проекти і програми представників сучасного руху в архітектурі і містобудуванні. Поряд з ними знаходяться наукові праці і проекти представників контрсучасного руху, які, базуючись на уявленнях про тотальність середовища, кардинальним чином змінили принципи його упорядкування шляхом залучення поняття «хаосу» до формування ідеї нового середовищного порядку – «космосу».

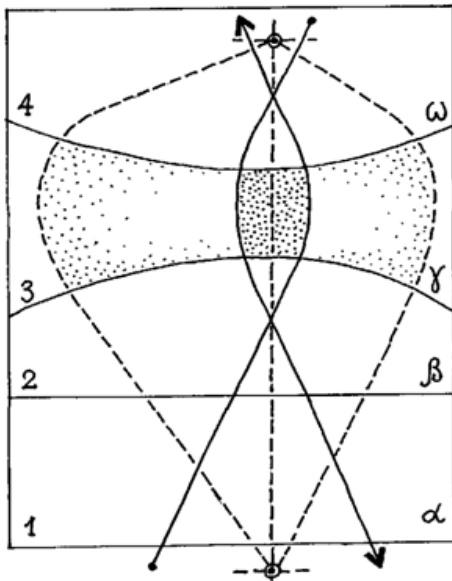


Рис. 3. Розвиток художніх жанрів і наукових напрямів в загальній картині середовищного підходу: жанри: 1 – архітектопіка; 2 – архітекторика; 3 – архітектропіка; 4 – архітектетика; напрями: α – морфологічний; β – структурний; γ – організаційний; ω – програмний

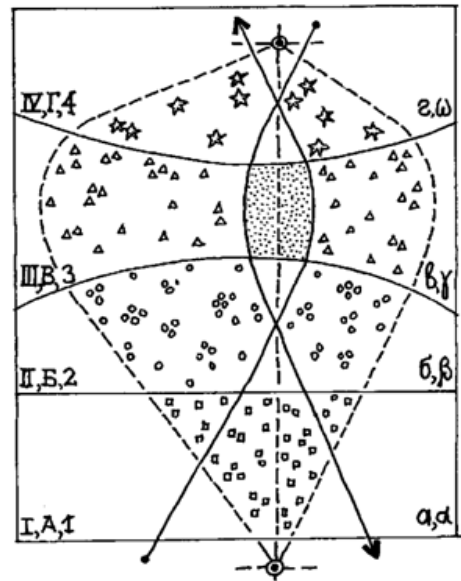


Рис. 4. Принципи і методи розвитку системного підходу: □ – локальні; ○ – регіональні; Δ – глобальні; \* – тотальні

Принцип «хаосу», який сформульований у багатьох наукових і творчих роботах представників постмодернізму (Р. Вентурі, Ван Ейк, Ч. Мур) безумовно, був пов'язаний з поняттям нелінійного розвитку складних систем у процесах самоорганізації, а також з ключовим поняттям синергетики – з «конструктивним хаосом», – який містить в собі потенціал нових ідей і форм, структур і організацій, що в сукупності складають основу середовищного підходу.

Другим системним принципом цього підходу стає необхідність повернення архітектури, містобудування і дизайну в лоно мистецтва.

До одного із здобутків постмодернізму з повним правом можна віднести розповсюдження цього принципу на архітектурну теорію та практику. За думкою багатьох сучасних архітекторів, (серед них Ф. Джонсон, брати Кріє, японські метаболісти т. ін.) архітектурна наука повинна бути мистецькою, а мистецтво архітектури – науковим.

Не менш важливим системним принципом середовищного підходу стає принцип перспективізму, який був сформульований ще засновником системного підходу Л. Берталанфі, і сутність якого полягає в переході від спрощеного редуکتивістського запозичення ідей в інших сферах знання й їх не завжди адекватного і обґрунтованого використання за аналогією, до використання цих ідей з акцентом на специфічній внутрішній природі архітектури [8]. Очевидно, правий був Р. Вентурі, надаючи в своїх дослідженнях перевагу складності і протиріччям перед простим і зрозумілим в архітектурній творчості.

Системні принципи тотального бачення перспектив розвитку середовищного підходу включають в себе глобальні принципи нижчого рівня. І першим серед них стає включний чи «охопний» принцип (Р. Вентурі), зміст якого полягає у переході до узагальнення і пошуку сутності не шляхом виключення «зайвих» факторів і умов існування середовища під гаслом формування гармонії та порядку, а навпаки, – шляхом їх включення і пошуку складного природного порядку в «конструктивному хаосі» оточення.

Наступним глобально-середовищним принципом стає принцип нашарованості, близький за змістом до постмодерністських принципів колажності (К. Поу), гібридності, симбіозності (К. Курокава), палімпсесту т. ін., на основі яких враховується і підпорядковується історичне розпланування і нова забудова міст. На наш погляд найбільш значимим і вагомим для середовищного підходу може бути визнаний принцип інверсії, глобальність змісту якого розповсюджується на зміну місцями таких системно-середовищних категоріальних опозицій, як «внутрішнє» і «зовнішнє» простору, «зворотність» і «незворотність» часу, «образ» і «символ», «простота» і «складність», «функція» і «символ» т. ін. Досвід багатьох видатних сучасних архітекторів (А. Россі, К. Танге, Р. Вентурі, Ч. Дженкс) збереження самостійності, взаємодоповненості і гармонічної сутності цих опозицій без їх діалектичного протистояння і нищівної боротьби свідчить, що на цій основі можуть виникати нові середовищні концепції та методи, наприклад, метод символізації простору (К. Танге).

Провідну роль у відтворенні глобальних художніх образів і символів архітектропічного середовищного мистецтва також відіграє принцип метафоричності, який регламентує участь стилістичних фігур і тропів (метафора, метопімія, гіпербола т. ін.) в індивідуалізації виражальних функцій середовища, у наданні йому перших ознак поетичності. Цей принцип відігравав визначальну роль у творчості представників як сучасного, так і контрсучасного рухів (Г. Шарун, К. Танге, Ч. Дженкс, Ф. Геррі).

Центральне місце в середовищному підході займає принцип «середини», філософський зміст і форма якого, на наш погляд, обумовили виникнення поняття «середовище» і забезпечили його поступове позбавлення присмаку метафоричності і набуття науковості терміна «середовище». Його науковий потенціал лежить у площині поглиблення філософського змісту категорії «середина», насамперед в напрямку самоорганізації і сутнісного узгодження вищезазначених і наступних принципів положень середовищного підходу.

Наступний рівень засадничих положень вміщує регіональні принципи, серед яких найбільше значення для середовищного підходу набувають ознаки його історичності, неовернакулярності, контекстуальності і ментальності. Принцип історизму, зміст якого, об'єднуючи й одночасно розчиняючись в «транскрипціях» цього терміну, подібних до ретроспективізму і ревайвалізму (Ч. Дженкс), ілюзіонізму (Р. Стерн) і критичного регіоналізму (К. Фремpton, А. Сіза), полягає у намаганні углядіти зміну контурів архітектурного середовища через взаємозв'язок і сплав його минулого, теперішнього і майбутнього. Конкретизація таких уявлень доповнюється і стимулюється принципами неовернакулярності (Ч. Дженкс), який залучує до середовищного підходу народні традиції регіональної архітектури і містобудування. Подібну функцію виконує принцип контекстуалізму (Р. Стерн, Л. Кріє), який розчиняє окремі архітектурні й містобудівні об'єкти в їх оточенні з урахуванням пріоритетного впливу останнього на художні образи окремих будинків і споруд, надаючи їм характеру «риторичного багатослів'я».

Існування цього риторичного багатослів'я в архітектурному середовищі пояснюється взаємодією різних верств споживачів і творців архітектури, їх ментальністю. Принцип ментальності, пов'язаний з архетипами людини, її поведінки і діяльності, спрямований на урахування типів соціально-психологічної поведінки

шляхом структурування середовища через функціонально-просторові «паттерни», що значною мірою визначають контекст і риторично-стилістичну будову штучного оточення (К. Александер).

Об'єднання вищезазначених регіональних принципів з архітектурною практикою стало підґрунтям для розгортання партиципаційного руху, заснованого на демократизації процесів проектування, залученні споживачів і зменшенні волонтаристської ролі архітектора у прийнятті рішень. Саме цей рух під проводом принципів і методів адвокативного, арбітражного і захищаючого проектування сьогодні склав основу нової методології формування архітектурно-містобудівного середовища.

Найнижчий рівень і шар картини розвитку цього середовища, який обмежений морфологічними дослідженнями, типологічним підходом і жанром архітектурної топіки, формується під впливом локальних принципів: поезії місця, адхокізму, типологізації, асамбляжу. Принцип поезії місця, чи по-іншому, духу місця (*genius loci*) у викладанні провідних дослідників і філософів архітектури (К. Дей, К. Н. Шульц) орієнтується на гуманізацію оточення людини шляхом розкриття його духовного потенціалу. Цей потенціал конкретизується в принципі і методі адхокізму (К. Александер, Ч. Дженкс), який забезпечує урахування специфіки місцевих умов, особливих вимог і смаків замовника і споживача, міської громади тощо.

Як свідчить досвід, урахування тільки конкретики без типологічних узагальнень середовищних форм, не забезпечує повноту й упорядкованість, різноманітність і художні якості середовища. Очевидно ця проблема може бути вирішена в одночасному протиставленні і взаємній доповненості принципів адхокізму і типологізації середовища, заснованих на виявленні його архетипових і ментально-змістових форм. Цей принцип потребує проведення спеціальних досліджень, подібних до досліджень «нової типології» (А. Россі) та інших типологічних пропозицій (Л. Кріє).

Ще одним принципом локалізації середовищних ідей стає принцип асамбляжу, який прийшов на зміну традиційним уявленням про ансамблевість архітектурно-містобудівних утворень. На відміну від останнього, принцип асамбляжу надає легітимності складним деформаціям середовищних форм у напрямку утворення колажних і гібридних, мозаїчних і симбіотичних ускладнених композицій в межах слідування законам жанру архітектурної топіки.

Оцінюючи повноту загальної картини аксіом і принципів середовищного підходу, слід зауважити, що її окремі фрагменти далекі від свого завершення. Насамперед це стосується найвищого рівня системних узагальнень у верхній частині картини, яка обмежена сценаріями-програмами тотального розвитку середовища, утопіями і пошуковими проектами «паперової архітектури». Принципи в цій частині картини більше нагадують гасла, маніфести і заклики до «загального щастя», ніж загальні і обґрунтовані положення теорії і методології середовищного проектування. Очевидно, ліквідації «білих плям», серед яких слід згадати необхідність вивчення езотеричних основ і міфологічного «гумусу» середовищного мистецтва, а також середовищної теорії та методології, будуть присвячені перспективні дослідження, деякі з них вже сьогодні розширюють горизонти розвитку середовищного підходу [9]. Крім того, в аспекті «космосу» і «хаосу» прискіпливої уваги потребують синергетичні дослідження архітектурно-містобудівного середовища [7].

Аналогічні «білі плями» можна спостерігати на рівні глобальних середовищних уявлень, де відчувається дефіцит суто середовищних ідей, подібних до концепції «поля» (П. Портогезі). Очевидно, розробка «польових принципів» у недалекій перспективі буде сприяти посиленню теоретико-методологічної обґрунтованості середовищного підходу. Сьогодні в останньому існує, правда у латентному стані, ще один, на наш погляд, визначальний принцип, який, безумовно, повинен актуалізуватися в перспективних дослідженнях. Це – принцип орнаменталізму, що розуміється не як прикраса чи вираження антиутилітарності архітектурних форм і середовищ, а як природна структура і тектоніка архітектурно-містобудівного простору (Ф. Л. Райт) і будь-якого витвору мистецтва (П. Валері). Очевидно, майбутність середовищного підходу, буде також залежати ще від декількох принципів, спрямованих на розробку «середовищної топоніміки», тобто системи середовищних назв і імен в межах жанру архітектурної тропіки.

У жанрі архітектурної риторики на рівні комплексних досліджень увагу дослідників повинні привернути аксіологічні принципи, які започатковані в багатьох дослідженнях (К. Лінч, К. Александер) і в перспективі можуть скласти надійну основу для виявлення систем цінностей і показників якості середовища, а також для розширення знань в середовищній типології. Цей рівень середовищних знань, на

великий подив, найменш досліджений, хоча окремі цілеспрямовані розвідки в цьому напрямку ведуться і сьогодні [10].

Підводячи підсумки, слід зазначити, що розширення горизонтів і поглиблення знань про перспективи середовищного підходу з часом будуть сприяти перетворенню картини його розвитку в панорамне бачення середовищних проблем. Вирішення цих проблем вбачається на шляху самовизначення, самоорганізації та саморозвитку середовищного підходу, орієнтирами якого стають уявлення про синкретичність його художніх і теоретико-методологічних принципів і методів.

#### Список літератури

1. *Глазычев А.Л.* Архитектура. Энциклопедия / А.Л. Глазычев. – М.: ИПЦ «Дизайн. Информация. Картография», ООО «Изд-во Астрель», «Изд-во АСТ», 2002. – 672 с.
2. *Моль А.* Социодинамика культуры / А. Моль. – М.: Прогресс, 1973. – 286 с.
3. *Стародубцева Л.* Архітектура постмодернізму: Історія, теорія, практика / Л. Стародубцева. – К.: Спалах, 1998. – 208 с.
4. *Мифы народов мира: энциклопедия.* – Т. 2. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – 719 с.
5. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / А.Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1975. – 776 с.
6. *Раушенбах Б.В.* Пространственные построения в древнерусской живописи / Б.В. Раушенбах. – М.: Наука, 1975. – 184 с.
7. *Тимохін В.О.* Архітектура міського розвитку / В.О. Тимохін. – К.: КНУБА, 2008. – 629 с.
8. *Тимохін В.О.* Принципи гармонізації претворень міського середовища // Сучасні проблеми архітектури та містобудування / В.О. Тимохін. – К.: КНУБА, 2000. – Вип. 8. – С. 144-199.
9. *Шебек Н.М.* Екологія архітектурного середовища і закони світобудови // Досвід та перспективи розвитку міст України / Н.М. Шебек. – К.: ДІПРОМІСТО, 2010. – Вип. 19. – С. 137-146.
10. *Шебек Н.М.* Основи типологізації архітектурного середовища // Теорія і практика матеріально-художньої культури / Н.М. Шебек. – Харків: ХДАДМ, 2009. – Вип. 7. – С. 150-154.

*Стаття надійшла до редколегії 4 липня 2012 року.*