

2. Памятники истории и культуры Украинской ССР. Под редакцией П. Т. Тронько. Киев: – Наукова думка, 1987. – 736 с.
 3. Тимофеев В. И. Одесса. Архитектурно-исторический очерк. – Киев: Будівельник, 1984. – 160 с.
 4. Здания Одессы и их зодчие. – Одесса: СПД «Фридман А.С.», 2008. – 171 с.
 5. Марчукова С. М. Медицина в зеркале истории. – М.: Европейский дом, 2003. – 272с.
 6. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия / В. Э. Багдасарян и др. – М.: Локид–Пресс, 2005. – 495с.
 7. Бидерман Ганс. Энциклопедия символов. Пер. с нем. / Общ. ред. и предисл. Свенцицкой И. С. – М.: Республика, 1996. – 335с.
-

УДК 72.01

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ КАК ПРЕОБРАЗОВАНИИ «МНОЖЕСТВА» В «ЕДИНОЕ»

Жмурко Ю. В., канд. арх., доцент

Харьковская национальная академия городского хозяйства

Тел. (057) 707-32-52

Аннотация. В работе рассматривается важный для архитектуры вопрос о процессах создания целостного образа из множества разнородных аспектов восприятия. На основе концепций философов, деятелей искусства и архитектуры природа «единого» исследуется как функция восприятия человека. Сформулировано положение о метонимических и метафорических структурах в формировании художественно осмысленного «целого».

Ключевые слова: множество, единое, художественная деятельность, метонимия, метафора, монтажная доминанта, пространство.

Проблема исследования. Многоаспектность архитектуры, порождающая множественность функций, и психология восприятия человека, ориентированная на синтезирование и метафоризацию, видение множества как мира, объединяющего в целое личное и глобальное.

Цель работы. Раскрыть технический принцип художественного процесса преобразования «множества» в «единое» в архитектуре.

Задачи работы. Сопоставить разнодисциплинарные концепции формирования «целого». Общие положения этих концепций сопоставить со спецификой восприятия архитектуры и архитектурными процессами образотворчества.

Проблема художественного преобразования «множества» в «единое» отмечалась еще Б. С. Мейлахом в критике «чистой и безличностной психологии искусства безотносительно к автору и читателю» [1, с. 3]. Э. Кассирер считает эту проблему первой, равно относящейся к анализу языка, искусства и мифа. По Э. Кассиреру, она «заключается в вопросе, как вообще определенная чувственная единичность (член множества) может быть носителем общего духовного значения» [2]. Именно «общего духовного значения» – Э. Кассирер

подчеркивает это: «...чувственные единичности остаются не сами по себе, а включаются в целостность сознания и лишь в нем впервые получают качественный смысл» [2]. Интересна и его точка зрения, что единство сознания характеризуется двумя видами фундаментальных отношений: расположением членов множества в пространстве и объединением их во времени. В первом случае «мы довольствуемся простым перечислением в виде несвязного множества; что же касается отношений, то их деятельность как отдельных форм связи кажется нам понятной и постигаемой только тогда, когда мы сами мыслим их связными в синтез более высокого порядка» [2].

Прежде чем коснуться форм перехода от несвязного «множества» к его синтезу, нужно отметить два определяющих факта в таком переходе. Первый – обусловленность перехода осознанием его человеком и второй – его результат, то самое «единое», продукт мышления более высокого порядка. «Единое», или «совместное» («*Beisammen*»), образуется, по Э. Кассиреру, на уровне перехода к этому «высокому» порядку. Именно в этом его отличие от «последовательного» («*Nachsammen*») восприятия единичных частей. Философ К. Хюбнер конкретизирует положения Э. Кассирера, еще больше соотнося их с художественной деятельностью. При анализе поэтических представлений Гельдерлина он исходит из того, что Гельдерлин называет «*pen diapheron heauto*», «само в себе различающее единое» [3], т. е. «особую структурную конструкцию, которую он распознает во всяком предмете, будь то ландшафт, река или что-то иное» [4]. Для выявления этой конструкции К. Хюбнер предлагает три подхода: паратаксический, гипотаксический и синтетический. Он рассматривает каждый из них на примере элегии Гельдерлина «Странник», в которой списывается долина Рейна. Паратаксический подход состоит в перечислении частей, характеризующих ландшафт: долины, виноградных холмов, садов, заросших стен города, островов и т. д. В эту картину затем включается скотовод, мать, дитя, дом, окно и т. п. Гипотаксический подход заключается в том, что это «множество» объединяется; сначала – «образом реки», затем – светосодержащим, умиротворяющим эфиром и плодородящей землей как своими первоначалами и первопричинами.

Но особенно интересен синтетический уровень. На этом уровне проявляется тот «синтез более высокого порядка», о котором писал Э. Кассирер. Связь, установленная Гельдерлином между рекой и миром людей, выступает на этом уровне и как связь дипольных культур. По К. Хюбнеру, «речь идет о том, что выходит далеко за пределы данного и превращается в совершенно иное. Это так понимаемое и само в себе различающее «единое» [4]. С образами упомянутых в элегии рек Дона и Рейна у Гельдерлина связаны категории мирового масштаба, отзвуки великого переселения народов, «слово с Востока», «человекообразующий голос», голос античности и христианства. И это «единое» противостоит поэтическому предмету в качестве «Образа» или «Сущности». Оно, подчеркивает К. Хюбнер, не просто сумма своих частей, но, как «гештальт», больше их суммы. Суть заключается в том, что «здесь речь идет о некотором проникновении субъекта – человека, постигающего природу». Объект, природа преодолеваются с помощью человеческого взгляда, «искусства», приобретая личностные черты» [3].

Такою же апелляцией к фактору человека дает Д. С. Лихачев, говоря о садах и парках как проявлении «единого» в природе. Д. С. Лихачев подчеркивает, что в древнерусской символике сад выражал не только рай, но и Богородица (непорочность) и объединял, таким образом, природу и проявление божественной воли. Они вместе символизировали вечную весну, обилие, довольство, благо; то, что трогает сердца людей и в настоящее время [5, с. 19].

Кинорежиссер С. М. Эйзенштейн наделяет символическим значением, т. е. синтезирующей ролью «высшего порядка» определенные элементы «множества»; в кинематографе – отдельные кадры. Единство кадров достигается монтажом, «столкновением, конфликтом двух стоящих рядом кусков» [6]. На примере японского хокку, в котором «...изображение воды и глаза означает «плакать», изображение уха около двери – «слу-

шать» [6]. С. М. Эйзенштейн показывает, как из микрометафор рождается «единое» – метафора «более высокого порядка». В качестве средств преобразования С. М. Эйзенштейн выделяет три основных приема: представление целого частью, метафоризация природы как отражения чувств человека и замена «зримого, реального предмета некой незримой ассоциацией» [7, с. 175].

В качестве первого С. М. Эйзенштейн приводит свой фильм «Броненосец «Потемкин». Он переводит фрагмент бунта матросов в «факт искусства», приемом синекдохи показывает пенсне виновника бунта, болтающееся на верхней кромке борта на фоне безбрежного моря. С. М. Эйзенштейн принимает здесь тот же трехступенчатый ход, который он дал при анализе хокку. Пенсне предстает микрометафорой в результате монтажа стыкующихся кадров, а его соотношение с безбрежностью моря переводит метафору на космический уровень.

Второй прием – метафоризацию природы и ее соотнесение с переживанием человека – С. М. Эйзенштейн иллюстрирует поэмой «Полтава» А. С. Пушкина и драмой В. Шекспира «Король Лир». В «Полтаве» события и лица стыкуются на фигуре Мазепы. Но это стык на житейском, сюжетном, метонимическом уровне. Он еще не переводит, по С. М. Эйзенштейну, «жизненные факты в факт искусства», или – «множество» в «единое». А. С. Пушкин, по мнению С. М. Эйзенштейна, метафоризирует стыкующую фигуру Мазепы, усиливая ее звучание соотнесением с природой. В описываемую природу входит Мазепа, и «мрач(ные)... мечты в (его) душе» перекликаются с тьмой ночи. Та же метафоризация природы проявляется в трагедии В. Шекспира «Король Лир» в сцене бури. Эффект от слияния «эмоций несчастного и эмоций стихии» переводит житейское несчастье Лира в трагедию космического масштаба [7].

Иллюстрацией третьего – перевода реального, зримого в незримое, т. е. метонимии в метафору – выступает у С. М. Эйзенштейна фрагмент из романа Д. Стейнбека «Гроздь гнева». Здесь также во множестве «фактов жизни» задействованы фермер, дочь, лошадь, покупатели лошадей. Лошади выступают на метонимическом уровне как стыкующее начало. Но Д. Стейнбек переводит метонимический стык на уровень метафоры, описывая и выполняющуюся лошадьми работу, и игру дочери с лошадьми. Заключительная в абзаце фраза переводит множество в незримое «единое»: «И вы покупаете долгие трудовые годы на палящем солнце, вы покупаете горе, которое не выскажешь никакими словами» [7].

Во всех преобразованиях «множества» в «единое», примеры которых здесь приведены, присутствует стыкующая форма. Н. Савранский называет такую форму элементом «стержнем», «являющим(ся) по отношению к ним (всем элементам) центром притяжения и главным возбуждателем ассоциативной цепи» [8].

У Ф. М. Достоевского связь человека и космоса выражается в пространственной форме. Сталкиваются пространство, масштабное человеку, в которое помещается герой, и другое, резко контрастирующее с ним, выходящее за пределы конкретного события. При этом переживания человека приобретают космический масштаб. И Космос, будучи соразмерен с деталью, становится объединяющим началом для них [9].

Во всех этих случаях «единое» формируется как переход от метонимии к метафоре. Механизм такого перехода усложняется наличием в каждом сюжете множества точек зрения, вытекающих из изменений позиции наблюдателя; в полярном случае – извне и изнутри.

Б. А. Успенский различает четыре возможные «точки зрения»: идеологическая или оценочная, под которой подразумевается мировосприятие человека; фразеологическая, когда используется форма выражения в тексте; пространственно-временная – координаты наблюдателя; психологическая – объективная и субъективная [10]. В идеологическом уровне выделяется главный «носитель» «точки зрения» при суммировании различных взглядов. Архитектурной интерпретацией можно считать общественную группу, отдельного человека или воздействие архитектурной среды. К фразеологической группе относят разные стили-

стические приемы, примененные в одном фрагменте; например, использование «чужого» языка, что позволяет придать событию эмоционально насыщенный характер.

Б. А. Успенский выделяет способы объединения разных позиций. Первый способ – аналитический, когда наблюдатель последовательно воспринимает отдельные фрагменты и детали происходящего, а затем они складываются в одну общую картину. Т. е. событие, физически непрерывное, раскладывается на ряд дискретных составляющих, которые объединяются в сознании зрителя. Как пример реализации такого способа приводится эпизод в доме Ростовых в романе Л. Н. Толстого «Война и мир». Николай слушает пение Наташи после карточного проигрыша. «Здесь попеременно меняются точки зрения Наташи и Николая... ритмы композиционных переходов здесь убыстряются: смена точек зрения... происходит здесь на протяжении небольшого промежутка времени (это нагнетание ритмов в большей степени отвечает тому, что происходит в это время в душе у Николая)» [10]. В архитектуре нагнетание ритмов создавалось, например, на ломаных улицах, что соответствовало трудному пути к «очищению».

Второй способ – синтетический, который охватывает в одной сцене множество впечатлений, полученных зрителем или читателем с разных пространственных позиций. В этом случае синтез осуществляется с деформациями предметов, обусловленными определенным ракурсом и движением глаза или самого зрителя. В изобразительных искусствах этот прием представлен «обратными» перспективами и «смазанностью» кадров, например, с бегом Вероники в фильме М. К. Калатозова «Летят журавли».

Третий способ – взгляд «с птичьего полета» – предполагает широкий кругозор, при котором суммируется множество позиций. В архитектуре взгляд с «птичьего полета» подразумевает структуры города, виды, как правило, с холмов на долину; например, вид на Львов с Замковой горы.

В психологическом плане акцентируется синтез внешних и внутренних «точек зрения». Б. А. Успенский связывает первую с взглядом «извне», объективным описанием, вторую – с взглядом «изнутри», передающим внутренний мир человека. Их взаимосвязь отражает отношение «макрокосм-микрососмос». В архитектурных ансамблях такое сопоставление «точек зрения» создает аналогичный эффект. На нем основана любая архитектурная композиция, вплоть до взгляда из жилой комнаты – на жилой массив.

Б. С. Успенский выделяет еще один прием: «неожиданные переброски». Он заключается в спонтанных переходах от одного кадра к другому, связь между которыми становится понятна благодаря знанию предыдущих кадров. И все они в этом случае ассоциативно сочленяются друг с другом в метафорическое «единое». В архитектуре такой синтез происходит практически постоянно, когда житель города в повседневной деятельности памятно сопоставляет спонтанные впечатления от разновременных воспринимаемых фрагментов среды.

И. В. Жолтовский утверждал, что «не надо искать готовых засекреченных формул. Их нет!... Принцип зодчества сводится к поискам соответствия между идеей сооружения и идеей, заложенной в окружающей его природе» [11, с. 28–29].

Одним из апологетов архитектурного «единого», безусловно, был Ф.-Л. Райт со своей идеей «органичной архитектуры». Природа в понимании Ф.-Л. Райта – «это не только то, что находится «снаружи»... и слово «органичное» в архитектуре относится к сущему, к целостности, поэтому, наверное, лучше было бы употребить слова «интегральное» или «внутренне присущее» [12]. Далее Ф. Л. Райт расшифровывает слово «органичное» как отношение «части» к «целому» или «целого» к «части». Он принимает пространство как объединяющее начало. Он ссылается при этом на Лао Дзы, на его утверждение, «что реальность здания заключается не в четырех стенах и крыше, но во внутреннем пространстве» [12, с. 176]. Как известно, «органичность», «единое» воплотились у Ф.-Л. Райта в свободном перетекании внешних и внутренних пространств. Ф.-Л. Райт подчеркивает при этом духовную сущность архитектурной целостности и дает ей толкование, увязанное с идеей

пространственного приоритета – взаимосвязью внутренних и внешних пространств («дух вырастает изнутри наружу») [12, с. 177].

Интересно отметить диапазон райтовского понятия «внешнего». Рассматривая город как антиорганичное, враждебное природе начало, Ф.-Л. Райт в музее Гуггенхайма создал метафору внешнего мира внутри самого здания. Но принцип раскрытия «изнутри наружу» при этом не изменился; только в качестве «наружного, «внешнего» выступал внутренний двор музея, а «внутреннее» выплескивалось в него из пространств пандуса.

Можно резюмировать, что архитектурные классики, даже прибегавшие к математической гармонизации, апеллируют к природному началу как к конечной архитектурной целостности. Здесь важно понимание природного начала не только как конкретных физических форм, в которые вживается архитектурный объект, но и как источника метафоризации. Не случайно К. Линч заявляет, что архитектурная теория невозможна вне символизации природы [13]. Некоторые основы такой символизации расшифровывал И. В. Жолтовский в постулате «природа». Он переносил на архитектурный объект архетипические отношения между природными диаметралиями – землей и небом, низом и верхом, тяготением к земле и ростом [14, с. 190]. Как известно, эти архетипические антитезы отражены в мифологии всех народов в мифах о зарождении единого мира, его расчленении по вертикали и горизонталям.



Античные Афины как композиционное «единое»

1 - схемы актуальных путей движения (Аттика, Афины)

2,3,4 - визуальное замыкание путей движения доминирующей формой [19]

В этом плане представляет интерес антропоморфизация архитектуры. А. И. Некрасов считает, что архитектура оказывается «самосознанием человека извне», пластически пространственным пределом его художественного мышления. «Формы архитектуры через своеобразную схему их восприятия... поглощает бытие целиком как бесконечная психическая полнота, т. е. наше сознание в целом... Архитектура – восприятие человеком самого себя» [15, с. 3–7]. Б. П. Михайлов подтверждает этот тезис о поглощении «бытия целиком» ссылкой на оппозиции пифагорейцев «предел – беспредельное», «единое – множество». Он пишет: «вдыхая пустоту или беспредельность, единое образует вокруг себя ритмически расчлененное пространство» [16, с. 48]. И констатирует, что этот принцип воплощен в дорическом периптере: «Этим путем достигается гармония архитектурного организма, подобная гармонии природы» [16, с. 49].

При этом существуют расхождения о территориальных границах такой гармонии. Существуют две позиции. Одна базируется на утверждении, что композиционная целост-

ность в архитектуре присуща лишь локальным ансамблям и не достижима для города в целом [17, с. 2]. Противоположная точка зрения отмечает возможность формирования целостности общегородской композиции, объясняя ее ролью движения.

Так, Э. Бэкон считает, что связующим фактором в композиции Афин был фактор движения [18]. Определяющую роль коммуникационного каркаса и, прежде всего, движения в объединении множества впечатлений отмечают также В. А. Лавров, В. Л. Антонов, Е. Беляева, Ю. П. Бочаров, Э. Бэкон, К. Линч, Л.М. Тверской, Ф.Тиль, О. Шуази. Но в большинстве случаев эта роль замыкается у авторов на локальных маршрутах, и лишь немногие рассматривают ее в разветвленной городской среде. Так, В. Л. Антонов отмечает, что «в реальной архитектурной среде сочленяются различные виды движения и разнонаправленные маршруты... Для их эстетического объединения требуется многоступенчатое обобщение, памятный отбор из массы воздействий наиболее ярких и характерных. Происходит то, что в теории информации называют переходом от символов к сверхсимволам, от композиции маршрутных фрагментов к композиции архитектурной среды» [19, с. 231].

В. Л. Антонов обосновывает при этом необходимость в некоей доминирующей форме, способной стыковать мозаичную картину разновременных впечатлений; в первую очередь – при обозрениях извне. Кроме того, необходимо, чтобы внешняя среда разных масштабов была соотнесена с человеком, с его масштабом и биоритмами. Т. е. необходима пространственная константа, через которую зритель мог бы соизмерить с собой окружающую среду. Она должна, согласно концепции В. Л. Антонова, войти в пространственную структуру формы, стыкующей внешние обозрения. Эта форма названа им «монтажной доминантой» [19].

Таким образом, вопрос об отношении «множества» и «единого» затрагивает природу человека и для полноценного раскрытия требует междисциплинарного подхода. Такой междисциплинарный подход позволяет выявить устойчивые положения, которые конкретизируют архитектурную «целостность» с точки зрения отношений человека с миром и с понятием «единого», вытекающего из них.

Можно сказать, что в процессе объединения множества в единое можно выделить два качества. В первом качестве преобладают метонимические отношения (форма физически стыкует на себе разномасштабные пространства). А во втором же господствуют метафорические отношения (человек соизмеряет себя с внешним миром и может почувствовать отношение с ним).

ЛИТЕРАТУРА

1. Некрасов А. И. Данное и мыслимое в пространственных искусствах с точки зрения восприятия пространства // Труды секции искусствознания института археологии и искусствознания РАНИОН. – М.: РАНОН, 1928. – Вып. III. – С. 3–17.
2. Кассирер Э. Философия символических форм. Введение и постановка вопроса // Культурология: XX век: антология. – М.: Юрист, 1995. – 703 с.
3. Гёльдерлин Х.Ф. Смерть Эмпедокла. Трагедия. – М. – Л., 1931, – 134 с.
4. Хюбнер К. Истина мифа: Пер. с нем. / К. Хюбнер – М.: Республика, 1996. – 448 с.
5. Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей / Д. С. Лихачев – М.: Наука, 1982. – 344 с.
6. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6-и томах / С. М. Эйзенштейн – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – 290 с.
7. Эйзенштейн С. М. Психология искусства // Психология процессов художественного творчества. – Л.: Наука, Лен. отд. – 1980. – С. 173–196.
8. Савранский Н. О художественной функции ассоциативного // Эстетика и жизнь. Вып.2. – М.: Искусство, 1973. – с. 74–85.
9. Достоевский. Материалы исследований / АН СССР, Институт рус. лит. – Л.: Наука, ТЗ, 1978. – 293 с.

АСПЕКТЫ АРХИТЕКТУРЫ

10. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Семиотика искусства. Статьи об искусстве. – М.: Школа. Языки русской культуры, 1995. – 360 с.
 11. Жолтовский И. В. Принцип зодчества // Архитектура СССР. – 1933. – № 5. – с. 28–29.
 12. Райт Ф. Л. Из книги «Будущее архитектуры» // Мастера архитектуры об архитектуре. – М.: Искусство, 1972. – с.176.
 13. Линч К. Образ города. – М.: Стройиздат, 1982. – 327 с.
 14. Пучков А. А. Габричевский. Концепция архитектурного организма в мыслительном процессе 20-30-х годов. – К.: Дом А.С.С., 1997. – 256 с.
 15. Некрасов А. И. Данное и мыслимое в пространственных искусствах с точки зрения восприятия пространства // Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАН ИОН. – М.: РАН ИОН, 1928. – Вып. III. – С. 3–17.
 16. Михайлов Б. П. Витрувий и Эллада. Основы античной теории архитектуры. – М.: Изд. лит. по стр-ву, 1967. – 280 с.
 17. Бархин Б. Г. Город. Структура и композиция. – М.: Наука, 1986. – 264 с.
 18. Bacon E. Design of Cities. – A Studio Book. – N.Y.: Viking Press, 1960.
 19. Антонов В. Л. Градостроительное развитие крупнейших городов / В. Л. Антонов; – К.-Х. – Симферополь, 2005. – 644 с.
-

УДК 72.01

СЕМАНТИКА «Порога» В АСПЕКТЕ ВОСПРИЯТИЯ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

Коптева Г. Л., канд. архит.

Харьковская национальная академия городского хозяйства

Аннотация. Рассматриваются эстетико-психологические качества восприятия городской среды и роль художественного ритма «пороговых пространств» в формировании динамических градостроительных структур.

Ключевые слова: архитектурная композиция, среда, аспект восприятия, художественный ритм, «пороговое пространство», семантика.

Последние годы XX века отмечены огромным интересом специалистов в области архитектуры и градостроительства к средовому подходу – комплексному формированию объектов и систем окружающей нас среды как гармоничного, художественно осмысленного единства всех ее компонентов. Сложность этого подхода заключается в самом понятии «среда». Средовое произведение нельзя представить как некий стабильно существующий материально-физический объект, данный нам в зрительных ощущениях. Образ среды изначально включает настроение, эмоциональное состояние ее потребителя, эстетическую окраску его деятельности [10]. Поэтому в наше время необходимо по-новому решать поставленную задачу – проектировать среду в целом, увязывая в гармоничном единстве все ее параметры: материально-физические, функционально-прагматические, социальные, эмоциональные и эстетические.

Следовательно, возникает необходимость в понимании не только формально-технических архитектурно-градостроительных аспектов города, но и его эстетико-композиционных качеств. В этом смысле постоянно актуальной является композиционная роль движения, которое позволяет воспринимать произведение архитектуры с различных позиций и ракурсов, оценивать его как единое целое с предыдущими и последующими фрагментами города, понимать его композицию в пространстве и времени.