

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 РАНИОН. – М.: РАНОН, 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.

Проблема эмоционального восприятия среды – одна из самых важных для достижения желаемого художественного результата и вместе с тем – наименее затронутая архитектурной теорией.

Фактор движения транспорта и пешеходов в формировании функциональной структуры города достаточно полно изучен теоретиками архитектуры и градостроительства – от Павсания и О. Шуази до И. А. Фомина, А. Э. Гутнова, Ю. С. Ушакова, К. Линча и др. [2, 3, 5, 7, 8, 12]. Однако развитие науки, в том числе и архитектурной, дает новые знания, открывающие новые аспекты фактора движения в архитектурно-градостроительной композиции. В первую очередь это связано с исследованиями восприятия человеком окружающей среды на эстетико-гуманитарном уровне (семантика, семиотика, психология и др.). Подобные исследования позволяют более глубоко изучить композиционные принципы и закономерности формирования архитектурно-градостроительных ансамблей, объяснить ряд моментов, скрытых от предшествующих исследователей.

В связи со все большим вниманием, уделяемым гуманизации городской среды, большое значение получает изучение всего, что раскрывает сущность человека-личности. Прежде всего, это архетипическое начало в сознании человека, накладывающее отпечаток на его восприятие мира. Человеку присуща масса чувственных оппозиций, например, «гнев – прощение», «беспокойство – умиротворение», «радость – печаль», «симпатия – антипатия», «восхищение – презрение» и т. д. Согласно исследованиям В. Т. Шимко, в среде они являются ощущениями «второго плана», дополнительной комбинацией индивидуальных отношений потребителя к действительности, разыгрывающейся внутри системы главного скрещения чувственных осей типа «космос» – интим», или «дело – развлечение», «стабильное – динамичное». Эти оппозиции описывают фундаментальные свойства средовых образований: устойчивость, надежность, символизирующие кардинальные закономерности мироустройства, или – подвижность, гибкость, изменчивость, говорящие о стремлении к развитию, свободе [10].

Категория движения непосредственно связывает архитектурные формы с «миром жизненных смыслов и чувств». Движение не просто связывает человека с предметом и пространством, но и придает этой связи эмоциональный смысл, формирует в сознании модель всего окружающего мира, выводит архитектуру на символический уровень [7]. Архитектурная композиция обуславливает последовательное нарастание эмоциональных впечатлений по ходу движения – от начала пути к кульминационному узлу. Здесь важным является выделение особых компонентов среды, требующих остановки или замедления движения перед кульминационным раскрытием [1].

В. Б. Шкловский при изучении эмоционально-эстетического восприятия художественного произведения в качестве важной составляющей части восприятия выделяет ощущение «затруднения». Оно представляется некоторой остановкой, требующей преодоления. «Приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен», – утверждал В. Б. Шкловский [11].

Для эмоционально-эстетического восприятия человеком городской среды в процессе движения также важен эффект подобного «затруднения» и преодоления специфических «пороговых пространств» – пространственных узлов, фиксирующих переход из одного пространства в пространство другого качества (из интерьера во внешнее пространство, из пространства замкнутого двора на трассу пешеходного или транспортного движения и т. д.). Переход может осуществляться одним скачком или через поэтапное многоразовое преодоление «пороговых пространств». Последнее – фактор формирования развернутых пространственно-временных ансамблей и многоуровневой среды города.

Раскрытие семантического кода этих пространств в архитектурной композиции является актуальным аспектом архитектурной композиции. Соответственно, в исследовании

поставлена цель – обосновать композиционные качества архитектурно-пространственных структур с точки зрения ритмических построений их «пороговых пространств».



Рис.1. Роль улиц как визуальных каналов на примере г. Харькова

В мифоритуальной культуре «порог» является местом инициации – прохождение жертвы через смерть и последующее завоевания ценности, то есть переход в сферу перерождения. Здесь, как отмечал Николай Кузанский, сталкиваются пары противоположностей: бытие и небытие, жизнь и смерть, красота и уродство, добро и зло и все остальные полярности. Согласно исследованиям В. Н. Топорова смысл «порогового пространства» заключается в том, что «здесь происходит выбор между жизнью и смертью, добром и злом, процветанием и упадком» [6, с. 102]. Таким образом, по С. А. Шубович, «порог», стыкующий тьму и свет, узость и ширь является важной составляющей образного языка архитектуры как метафора драматического столкновения жизни и смерти [13]. Согласно исследованиям В. Н. Топорова, «пороговое пространство», воспринимается на уровне архетипа как место инициации, поглощения бездной и напряженное преодоления этой бездны. «Пороговое пространство» сталкивает традиционные оппозиции: узость и тьма в нем противопоставлены шири и свету. Их периодическое преодоление и переживаемое напряжение – приводит к эффекту катарсиса, к метафоризации и символизации, переводя восприятие «от мирского к сакральному» [6].

Таким образом, архетип «порогового пространства» непосредственно связан с образом пути и преодоления препятствий на пути, то есть может быть рассмотрен как одна из категорий ритмического ряда. Ритм выполняет эстетическую функцию сложного порядка: способствует созданию художественной структуры, наиболее адекватной психологическим системам человека, членит и интегрирует впечатление, динамизирует его в эффекте ожидания и неожиданности. Ритм повышает экспрессивно-семантическую емкость произведения благодаря многочисленным сопоставлениям и аналогиям. Он объединяет разнородные компоненты в целое и, в конечном счете, в качестве особой упорядоченности и выразительного средства воплощает идейно-художественное содержание. По утверждению нидерландского культуролога Й. Хейзинга, ритм образует порядок и гармонию, он обогащает пространство, образуя напряжение, чередование контраста, вариантность, равновесие, завязку и развязку, все то, что характерно произведению искусства [9]. Следовательно, ритмическая структура – это конфликт, напряжение между различными типами структуры, как отмечает Ю. М. Лотман, та «случайность в обусловленности», которая обеспечивает художественному произведению высокое информативное содержание [4].

Пространственно-временная композиция города (ансамбля) включает организацию ритмического ряда пространств в направлении пути движения к доминирующему элементу. Ритмический ряд состоит из серии пространственных акцентов (напряжений) и пауз (раз-

решений). Акцентами выступают граничные пространства между двумя пространствами-оппозициями: внутренним и внешним, светлым и темным, крупно- и мелкомасштабным, пространствами разных структурных уровней и др. Паузами являются равномерные неизменяемые пространства. Акценты могут фиксировать также и переломы в направлении движения. Ритм сменяющихся видовых картин, смена пространственно-световых впечатлений создает единый сюжет пространственно-временной композиции в архитектурном сюжете.

Ритмический акцент в такой композиции сопоставим с «пороговым пространством», поскольку в их основе лежат общие морфологические признаки. Отличие заключается в семантической обусловленности «порогового пространства» – архетипический рубеж между обыденным и сакральным, между смертью и жизнью. Как аспект напряжения «пороговое пространство» фиксирует остановку, воспринимаемую человеком как переход в иное семантическое качество. Поэтому те акценты, которые обладают этим свойством, могут пониматься как «пороговые пространства».

Пути движения пешеходов и транспорта составляют градоформирующий каркас города (комплекса). Построение этого каркаса с учетом «пороговых пространств» как цепочки кульминаций, где каждое такое пространство, во-первых, формирует ритмическую композицию, ведущую к главному; во-вторых, несет семантику главного, формируя вокруг себя законченную композицию на своем уровне. Тем самым «пороговое пространство» «работает» на формирование целостной композиции города, комплекса и т. д. Оно способствует «очеловечиванию» (гуманизации) среды, привнося масштаб и эмоции человека в масштаб более высокого уровня (города, региона).

Вывод. На уровне архетипа «пороговое пространство» как функция мифологемы пути является знаковым элементом в композиционно-семантической структуре города. Использование структурно-семиотического подхода дает возможность выявить индивидуальные образные характеристики объекта, формы его взаимосвязи со сложившимися семантическими и смысловыми параметрами среды, позволяет осмыслить, оценить, а следовательно, и создать органичную, композиционно целостную архитектурно-пространственную среду.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алферов И. А., Антонов В. Л., Любарский Р. Э. Формирование городской среды. – М.: Стройиздат, 1977. – 104 с.
2. Гутнов А. Э. Эволюция градостроительства. – М.: Стройиздат, 1984. – 256 с.
3. Линч К. Образ города: Пер. с англ. В. Л. Глазычева /под ред. А. В. Иконникова. – М.: Стройиздат, 1982. – 328 с.
4. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – С.-Петербург.: Искусство – СПб, 1996. – 848 с.
5. Павсаний. Описание Эллады. – М. – Лен.: Искусство, 1940. – 590 с.
6. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс - Культура, 1995. – 624 с.
7. Ушаков Ю. С. Ансамбль в народном зодчестве русского Севера (пространственная организация, композиционные приемы, восприятие). – Л.: Стройиздат, 1982. – 168 с.
8. Фомін І. О. Культурологія містобудування: Досвід та перспективи розвитку міст України. Збірник наукових праць. – К.: Ін-т «Діпромісто», 2002. – № 3: Культурологія містобудування. – С.17– 44.
9. Хэйзинга Й. Осень средневековья. – М.: Культура, 1995. – Т.1. – 414 с.
10. Шимко В. Т. Комплексное формирование архитектурной среды. Книга 1, «Основы теории». – М.: МАРХИ, Изд-во СПЦ-принт, 2000. – 108 с.
11. Шкловский В. Теория прозы. Размышления и разборы. – М.: 1917. – 73 с.
12. Шуази О. История архитектуры. В 2-х томах. – М.: Издательство В. Шевчук, 2005. – Т. 1. – 575 с.
13. Шубович С. А. Архитектурная композиция в свете мифопоэтики: Монография. – Харьков: РИП «Оригинал», 1999. – 636 с.