

УДК 72.01

Віктор Антонов
м.Харків, УкраїнаІДЕОЛОГІЯ АРХІТЕКТУРИ В ЛАШТУНКАХ СИСТЕМИ
“СЕРЕДОВИЩЕ-ЛЮДИНА”

© Антонов В., 2003

Ідеологію, яку несе архітектура, розглянуто в світлі впливу людини архітектурного середовища. На основі філософських концепцій і сучасних наукових досліджень розкрито засоби цього впливу – або в термінах теорії інформації – мови та мовлення середовища. Простежується роль цих засобів у мистецтві та архітектурі. Коректність положень, яку пропонує автор, підтверджено експериментами в суміжних науках і вагомими, присутніми в статті, апробаціями.

“У відповідь на Ваш лист повідомляємо, що міждисциплінарний підхід у сучасних наукових дослідженнях нині є визнаним, розповсюдженим і перспективним...”

Сформульована Вами теза про урахування людського фактору в галузі містобудування видається цілком слушною”.

НАН України. 19 листопада 2001.

Під ідеологією архітектури розуміють вираження нею певних ідей, а вони, у кінцевому рахунку, – результат вражень, переживань, що народжуються в почуттях людей під впливом архітектурного середовища. “Теорія психологічної установки” визначає їхні відносини як систему “середовище – людина”. При такому трактуванні архітектурної ідеології неминуче виникає питання про природу реакції людини на емоційно-естетичну інформацію архітектурного середовища. Проблема пізнання такої реакції розчленовується на дві складові. По-перше, **ЩО** саме в цій інформації є визначальним у реакції людини, **ЩО** викликає позитивні емоції, **ЩО** відкидається людиною чи залишає її байдужою, і ми даремно витрачаємо кошти і естетичні засоби, оперуючи не тим, що потрібно? Які ж – у термінах теорії інформації – **МОВА** і **МОВЛЕННЯ** емоційного впливу архітектурного середовища; **МОВА** і **МОВЛЕННЯ**, що розуміє “споживач”, а не проектні ефекти? По-друге, окремі впливи середовища в одних випадках складаються в **ЦІЛІСНІСТЬ**, а в інших – в **ХАОС**, що, на жаль, відчуває мешканець багатьох нових районів. Бо кінцева реакція людини не замикається на статичних проєкціях архітектурних проєктів. Вона складається з мозаїчних вражень його різночасового буття – від кімнати до двору, магістралей, заводських площ, парків і замських лісів. А враження єдності чи хаосу складаються в метафору соціальної гармонії чи роз’єднаності буття.

І тут, звичайно, виникає питання: як формується у свідомості людини образна єдність архітектурного середовища?

У даній статті висвітлюється перша частина проблеми.

І відразу ж у практиків виникає питання: а чи потрібні взагалі лінгвістичні правила з “мовою” і “мовленням”? Так, вони підхоплені теорією інформації, мистецтвознавством, семіотикою і т.д. Але архітектура – особлива галузь; у архітекторів є професійна мова, і цього досить. Та саме поняття “професійна мова” відразу ж насторожує. Воно некоректне; більше того, воно геть-чисто виключає можливість пізнати реакцію реальної людини на інформацію реального архітектурного середовища. Неможливо уявити поета, що використовує “профе-

сійну мову”, іншу, ніж мова читача. Інформація будь-якого роду можлива лише при наявності **МОВИ-КОДУ**, загальної для передавача й адресата. І якщо мешканець не “приймає” середовища, виконаного за красивими проектами, значить проектна мова-код, не відповідає тій, на яку він реагує у реальному архітектурному середовищі.

Пояснимо на конкретних прикладах, у чому полягає невідповідність.

Коли архітектор виходить у природу, йому не приходять у голову думка передати її у вигляді фасаду, макета, розгортки по якійсь осі. Жива природа відкинула б цю фальш. І якщо потім, проектуючи свій об’єкт, він зобразить його в тому вигляді, від якого відмовився в природі, йому не втекти від сумного факту: про жоден реальний вплив, про жодну естетичну інформацію не може йти мова. Адже порушена умова передачі – немає спільності мови.

Ф.Соссюр формалізував зв’язок автора й адресата в так званому “комунікативному кільці” [20].

Крім спільності мови, він увів другу умову – фундаментальне протиставлення **МОВИ** і **МОВЛЕННЯ**. **МОВА** – об’єктивна річ; вона не залежить від волі творця, а **МОВЛЕННЯ** – зчленування мовних одиниць – підвладна його волі. Але існує грамати́ка зчленувань, також загальна для автора й адресата. Автор, вибираючи різні зчленування, повинен знати, як житель реагуватиме на них; і лише тоді він зможе прогнозувати її вплив. Інакше розмови про архітектурну ідеологію залишаться порожнім звуком.

ОТЖЕ, ПОНЯТТЯ МОВИ І МОВЛЕННЯ З’ЯВЛЯЮТЬСЯ НЕ В МЕТАФОРИЧНОМУ, А В ТЕХНІЧНОМУ ПЛАНІ – ЯК ЗАСОБИ КОНТАКТУ АВТОРА Й АДРЕСАТА (СТОСОВНО ДО АРХІТЕКТУРИ – ЧЕРЕЗ АРХІТЕКТУРНИЙ ОБ’ЄКТ).

Як же відбувається цей процес в архітектурній реальності?

Простежимо процес переходу від предметного середовища до конкретного образу.

Існує реальність – матеріальна основа, геометричні параметри об’єкта. Але вже на першій стадії сприйняття, так званого “миттєвого відчуття” відбувається оптичне перекручування фігур. Рівні лінії стають нерівними, паралельні – непаралельними (рис. 1а). На них впливає оточення, “взаємозв’язок елементів системи”, за висловом І.Сеченова [19]. І відразу відпадає пропорціонування фасадів як засіб “гармонізації”.

На другому етапі відбувається “післясвітіння” миттєвих відчуттів. Відбувається перехід у динамічний ряд, пізнання об’єкта не тільки в просторі, але і в часі. Він співставляється з попередніми об’єктами. За словами С.Кравкова, “...у пліні деякого часу ми випробуємо “слід” від попередніх роздратувань” [14]. Реальні простір і час перетворюються в **ПЕРЦЕПТИВНІ** – результат почуттєвого відображення.

Розглянемо конкретний приклад: скульптурну композицію в парку (рис. 1б). Ми йдемо по стежині до галявини, і видові кадри змінюють один одного. Але відчувається млявість: просторово-світлові параметри кадрів майже ідентичні. І тому галявина з завершальною скульптурою не вражає. Підемо іншим шляхом – і відразу зміняться зчленування кадрів, з’явиться ритм напруг і розрядок: вдих-видих, вдих-видих – композиція включається в наш рух. Ритм прискорюється при підході до галявини, глядача “стискує” портал з гілок і “виштовхує” до простору і світла. Геракліт зв’язував такий вихід з ефектом катарсису [10].

Залишилися фізично ті ж предмети, але зовсім змінився естетичний результат!

Починається осмислювання побаченого, так звана **КОНЦЕПТУАЛЬНА** стадія, перехід від відчуття до сприйняття. Тут уже діє основна пам’ять – вплив соціуму, власного досвіду і т.і. Формується почуттєвий вторинний образ – художній простір і час. Вони несуть філософський заряд – відношення людини до Всесвіту.

Розглянемо вираження такої філософії в архітектурній формі.

Порівняємо три варіанти колони Траяна: оригінал на форумі в Римі і копії - на Вандомській площі в Парижі і на Палацевій площі в Петербурзі (рис. 2). Колона Траяна з'являється раптово після напруженого аритмічного шляху, з'являється поблизу, не видима цілком, у стиснутому і темному просторі. Погляд різко злітає нагору – з темряви до світлого оголовка, до освітленої фігури, до неба. Напружене м'язове зусилля і світловий шок створювали ефект екзальтації, що відбивав скептицизм стоїків Риму в передчутті заходу імперії. А колони Наполеона й Олександра з'являються в статичних і світлих просторах, з оптимальних середніх дистанцій, впевнено і спокійно. Це - філософія переможних воєн...

(Спробуйте, закривши очі, підійти впритул до Олександрійської колони, відкрити очі і, не звикнувши до світла, глянути на її оголовок. І ви відчуєте щось інше, ніж при погляді від арки Росії).

Отже, ідентичні об'єми по-різному впливають на людину, знаходячись у різних просторах, у різних просторово-часових рядах. І неминуче виникає питання: що саме в архітектурних формах – об'ємних, просторових, колірних – виконує функції **МОВИ**?

Розглянемо наукові основи і ряд шедеврів мистецтва й архітектури.

Хотілося б виділити в науці ряд цікавих для архітектури моментів. По-перше, космічну просторову єдність у наших відчуттях: від верхньої спільності до нижніх земних сфер і людини, що, за Демокритом, “є мікрокосм”. І, говорячи про єдність архітектурного середовища на всіх ієрархічних рівнях, ми не можемо пройти повз ці важливі синтезуючі якості його просторового компонента. По-друге, натхненність простору. Він – не порожнеча, він вібує і дихає. Ці ідеї проходять у науці як обов'язкова риса “усіх відчуттів будь-якої модальності” [6; 9; 11; 16; 17; 2, С. 15]. Проксеміка висуває критерії оцінок просторових відчуттів. Так, для людей західної цивілізації існує комфортна дистанція для спілкування (рис. 3.А.а). Але вона навмисно порушується в мистецтві для створення ефекту відчуження: в одних випадках – напруження між ворогами, як у фільмі М.Янчо “Зірки і солдати”, в інших – беззахисності людини у ворожому світі, як у фільмі М.Антоніоні “Забрійські Пойнт” (рис. 3.А.б,в). Такого ж ефекту домагається Б.Бертолуччі у фільмі “Конформіст”, поміщаючи героя в гігантські простори муссолінівських інтер'єрів.

Застосовується і зворотний метод: нагнітання мороку, ліквідація почуттєво необхідного простору; наприклад, при спробі самогубства зрадника у фільмі “Сходження” Л.Шап'їт'ю. А О.Довженко у фільмі “Земля” ілюструє гармонію людини і світу, поміщаючи умиротвореного діда в затишний, комфортний йому простір.

Такі ж закономірності в просторових побудовах характерні для архітектури, звичайно, з урахуванням функціональних вимог для різних типів (рис. 3 а', б', в'). І, мабуть, не можна вважати випадковим, що сьогодні, при збільшенні швидкостей руху і розмірів відкритих просторів, спостерігається і зворотний процес: прагнення до відключення від безмежності і суєти, від нестримного потоку інформації. Виникає потреба в локальних просторах, розмірних руху пішохода, іноді – сидячій людині; тим функціям, у процесі яких він зупиняє свій погляд і відчуває детальні просторові розходження. Воскрешається інтерес до внутрішніх двориків; місць, де людина наближає до себе зовнішній світ.

Внутрішній дворик не тільки просторово моделює світ. Він вбирає в себе його частинки, найбільш характерні для даного місця. Так, у внутрішньому дворіку суспільного центру Сяюнатсало збережено фрагмент північних лісів. В Ашхабадській бібліотеці створено темпераментний південний світ: вода і рослини – мрія туркмена, і кам'яний водоспад – метафора гір, де народжуються водяні потоки. У внутрішньому дворіку префектури Кагава відтворений сад каменів. Не менш цікавий і вітчизняний приклад – нижня частина Стрийського

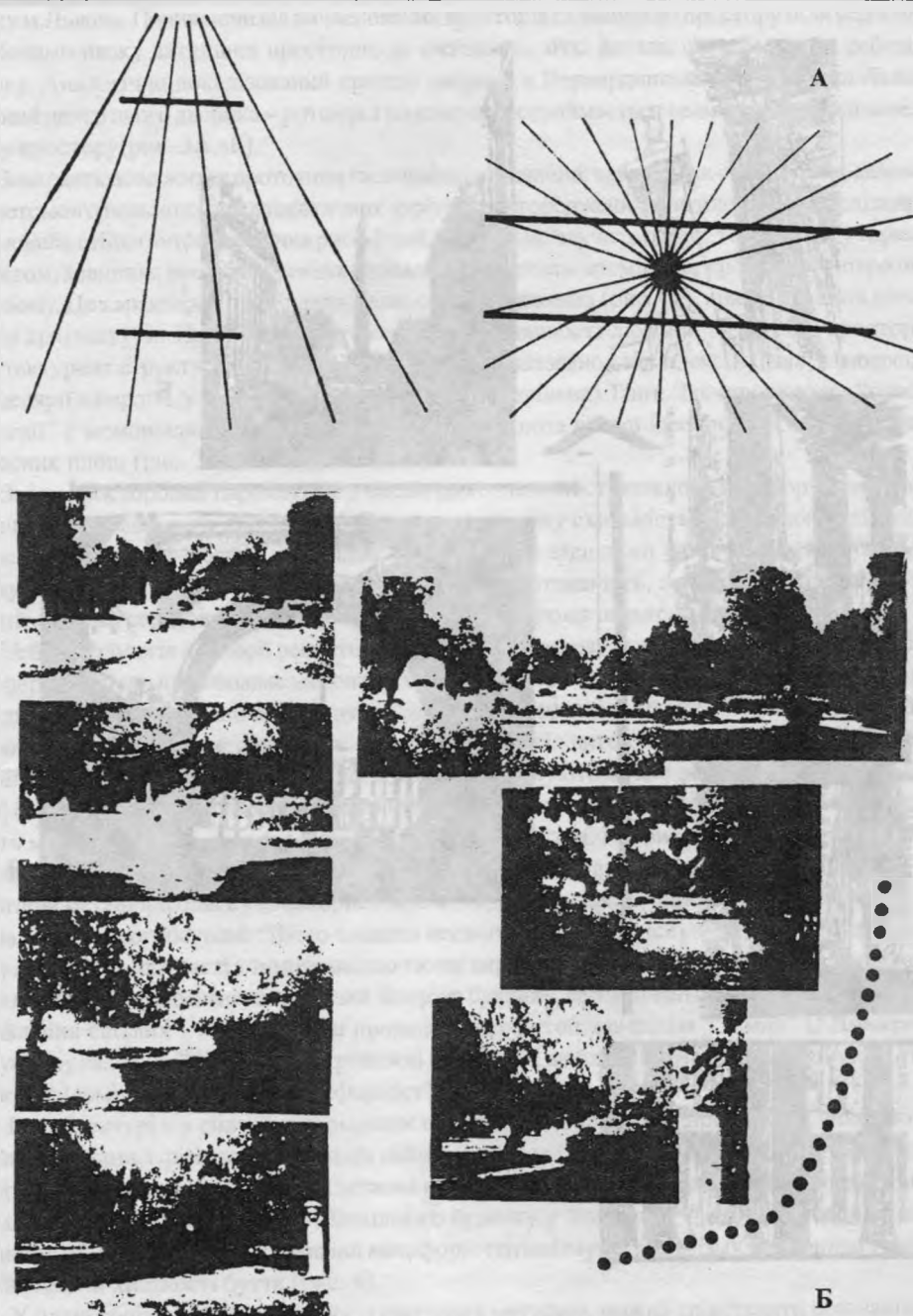


Рис. 1. Трансформація об'єктів огляду в реальних умовах.

- А. Візуальне перекручування геометричних фігур під впливом фігур, що оточують їх;
 Б. Зміна емоційно-естетичного враження від ідентичних архітектурних форм при зміні напрямків руху людини

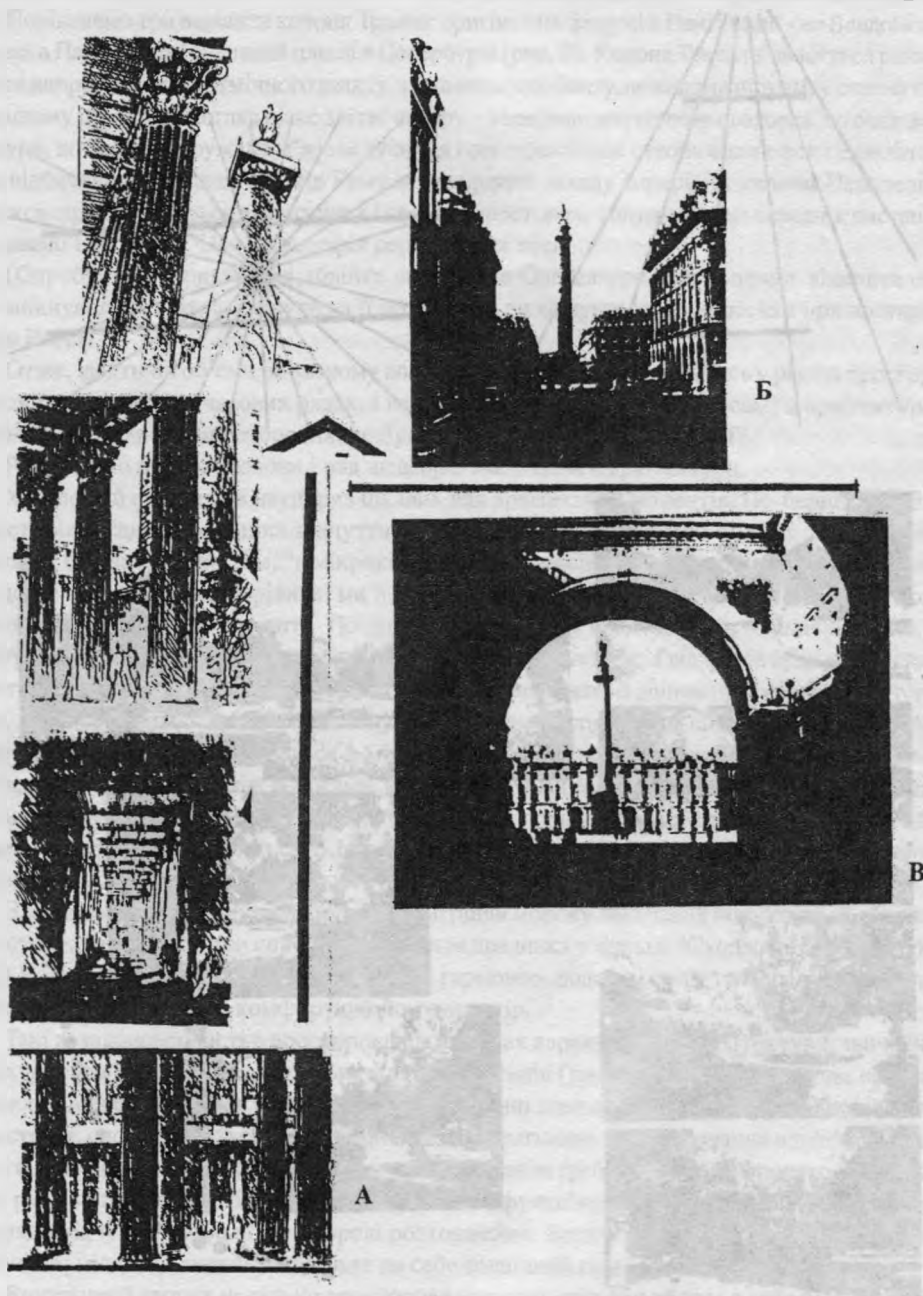


Рис. 2. Зміна художньо-ідеологічного враження від ідентичних архітектурних форм при різних дистанціях огляду і просторово-тимчасових рядах

А. Колона Траяна, Рим; Б. Колона Наполеона, Париж; В. Александрійська колона, Петербург

парку м.Львова. Починаючи від вичленованих просторів галявини до простору біля водоспаду, ми бачимо низку затишних просторів, де оживають чіткі деталі: від каменів до лебедів у ставку. Аналогічно локалізований простір дворика в Бернардинському монастирі Львова. Ідейний центр цього дворика – ротонда з колодязем – сприймається величною завдяки невеликому простору (рис. 3А.аГ).

Знаходять нове життя прототиби тисячолітньої давнини: від дворика садиби стародавнього єгипетського вельможі до елліністичних атріумів і обгороджених святилищ Ісі. Цю спільність обумовила стійка антропологічна риса. І там, де людина “звучить гордо” і виступала у гармонії зі світом, зовнішнє неосяжне усвідомлювалося введенням проміжних просторів, співрозмірних йому. Це характерно для Еллади, раннього Відродження (рис. ба), кращих зразків вітчизняної архітектури. При вираженні трагедії чи незначності людини, гігантські простори в архітектурних структурах поглинали людину. Це реалізовано в комплексі в Гізах, в Імперській канцелярії в Берліні, у технократичних творіннях Саарінені і Танге. Так створювався “простір трагедії” у меморіалах Хатині і Саласпілса. Це ж, поза всякої ідеології ми бачимо в низці сучасних площ (рис. 3.А.б’,в’).

Зміна просторових параметрів, а також розчленованості кожного простору призводить до інших співвідношень світла і тіні. Людина має родову схильність і до світлових відтінків. Сенсорні здібності людини обмежені, і коли ми ускладнюємо світлові контрасти, перевищується якийсь оптимум, людина відчуває роздратованість, почуття дискомфорту і не сприймає таке середовище. Емоційний вплив виявляється надмірним (рис. 4.а,г).

Нейрофізіологія в “теорії рецептивних полів” конкретизує світлову основу наших емоцій. По-перше, світло, що попадає на контур зіниці, викликає “корковий поштовх”, що підсилює реальні контрасти; те, що в мистецтві називають “зворотним ефектом”. По-друге, глибина проникнення візуальних сигналів у мозок залежить від витонченості світлових сполучень. А більш глибокі шари кори головного мозку породжують більш яскраву образну реакцію [24] (рис. 3Б). Проксеміка відзначає їхній зв’язок із просторовими параметрами. Існує залежність між дистанцією огляду і відчуттям глибини і світла. Наприклад, картини Рембрандта здобувають тривимірність і світлову значимість лише при огляді з певної відстані [22]. Світлові метафори блискуче використовує Ф.М.Достоевський, описуючи нічліг Свидригайлова перед самогубством: “Вітер заюшив несамовито в його тісній комірці, ... було темно, як у лосі”. На контрасті з темрявою, що ззовні вирвалася, і замкнутістю комірочки, виникають світлі спогади про дитинство: світлий інтер’єр будинку, світлий вільний пейзаж [13]. Протиставлення світлих і темних начал проходить через той же фільм “Земля” О.Довженка і “Суничну галявину” І.Бергмана; тривожні відблиски, як блискавки вночі, знаменують убивство у фільмі Б.Берталуччі “Конформіст”.

В архітектурі – у силу її матеріальності – світлові впливи, як і просторові, виявляються найсильнішими, і фізіологічна реакція наймогутніше набуває соціального сенсу. Різкі світлові контрасти в архітектурі Єгипту, світлова вакханалія готики, бароко, роншанівської капели чи світлові нюанси Парфенона і Виховного будинку у Флоренції – це не просто формальні прийоми. Це – вираження соціальної метафори: оптимізму чи песимізму, спокою чи тривоги, стійкості чи хисткості буття (рис. 4).

У плані соціальної обумовленості світлових метафор, можна співставити роншанівську капелу і саюнатсаловський суспільний центр (рис. 4). Насамперед, слід зазначити еволюцію самого Корбюзьє. Пізній Корбюзьє позбавився ілюзій часів Афінівської хартії. Ілюзії, покладені в основу “машинних метафор” віллі Савоя, й в інші ранні твори. І це призвело в Роншанівській капелі до такої ж екзальтації, як і в бароко. Відповідно до ідей екзистенціалізму,

з'єднання світла і тіней у капелі невизначені: тіні на криволінійних стінах змінюються при русі сонця, змішуються падаючі і власні тіні, щільні і легкі, прозорі. Відчуття хисткості буття підсилюється через вклинення у світлову вібрацію спалахів світла в нішах.

А.Аалто надихала інша природа, інші традиції і версії гуманізму, і відповідно, м'яке проникнення світла через завісу північних лісів. Ця тема яскраво виражена в суспільному центрі Саюнатсало. Вона проходить від внутрішнього дворика, вільно приймаючи світло неба, до інтер'єрів будинку, де штрихові тіні на дощатих стелях повторюють тінюву тему сосен, дворика і лісу. Ще більш лірично в А.Аалто в житловому будинку в Майері (рис. 4,6).

У всіх цих випадках розгортаються просторово-світлові метафоричні програми. По-перше, вакуум, у якому губиться людина – результат порушення дистанції комунікабельності. По-друге, надмірна локалізація простору і світлові контрасти як мотив безвихідності. По-третє, комфортні простори і нюанси світлові сполучення як відображення гармонії людини зі світом.

Але емоційний вплив простору і світла не замикається на окремих фрагментах. Воно залежить від того, як вони зчленовуються в часі; у процесі руху людини. Недарма Корбюзьє писав, що “архітектура сприймається в русі”.

У процесі руху виникають просторово-тимчасові ряди: зчленовуються мовні одиниці, народжується нова якість, те, що в теорії інформації і лінгвістиці називається **МОВОЮ**. Це – засіб вираження інформації, і архітектурної також. Ми можемо змінити ритм стиків, сповільнити чи прискорити темп, і відразу зміниться співдія зовнішніх і внутрішніх біологічних ритмів, виникне відчуття спокою чи напруги.

Біологічні ритми існують і в навколишньому середовищі, і в організмі людини. Відповідність зовнішніх і внутрішніх ритмів відчувається людиною як гармонічне начало, невідповідність створює дискомфорт [1]. А ці відчуття метафорично співвідносяться із соціальною оцінкою. При цьому існують географічні відмінності. Джунглі привчають до частих поворотів, і східним народам властивий криволінійний рух, що згладжує аритмію. А слов'янин, син степів, звик до прямого шляху. Горянські народи звикли до вертикального подолання просторів, до більш різких і напружених ритмів.

І співставляються при цьому ті мовні одиниці, головним чином ті просторово-світлові фрагменти, про які говорилося вище. Як показали експерименти в інституті біофізики Академії наук, саме ритміка їхніх зчленувань впливає на емоційну реакцію людини. Це зафіксовано однозначно: “вважати, що основні положення, що розвиваються В.Л. Антоновим про вирішальне значення просторово-тимчасового фактора в сприйнятті архітектурного середовища, про відчуття гармонії чи дисгармонії середовища в залежності від тимчасових ритмів цілком відповідають сучасним уявленням нейрофізіології про механізми емоційної пам'яті і про роль біологічних ритмів у формуванні емоційно-позитивних і емоційно-негативних станів. Друге положення, що розвивається автором, – про роль просторово-світлових впливів, про посилення образної реакції людини при ускладненні їхніх сполучень – також відповідає нейрофізіологічним уявленням, зокрема, теорії “рецептивних полів”¹ (рис. 3 В).

Мистецтво й архітектура завжди використовували **МОВУ** і **МОВЛЕННЯ** впливу середовища.

Так, у тому ж фільмі О.Довженка “Земля” сцена з умиротвореним дідом протікає з повільною зміною кадрів, його повільним плавним рухам відповідає такий же рух у природі. А сцена перед убивством героя представлена аритмічним танцем у поросі.

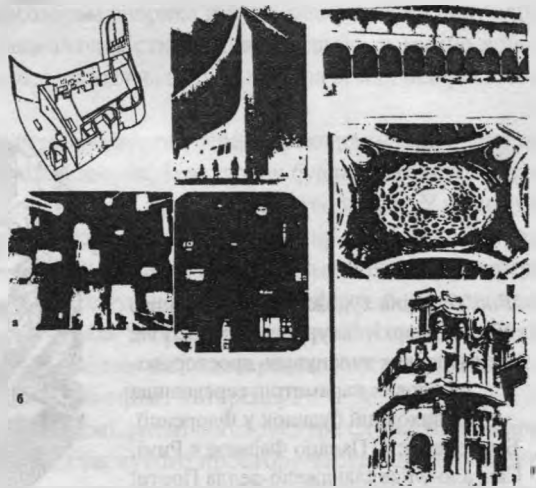
Цікаво співставити в цьому плані і фрагменти двох фільмів: “Чапаєва” братів Васильєвих і “Летять журавлі” М.Калатозова. У першому привертає увагу сцена прощання героїв перед

¹ Протокол №7 отдела проблем эмоциональной памяти человека ин-та биофизики АН от 26.06.86.



Рис.3. Наукові основи емоційно-естетичного впливу середовища на людину і її реакції на ці впливи.
А. Вплив просторових параметрів (дистанцій): а. дистанція, що комфортна для спілкування у західній цивілізації; а'. Бернардинський монастир Львів; б. дистанція напруження. Фільм “Зірки та солдати” М.Янчо; б'. меморіал у Салоспілі. Латвія. І.Страутманіс; в. дистанція, що некомунікабельна. Фільм “Забрискі поінт” М.Антоніоні; в'. центральна площа у м.Зеленоград. Росія.
Б. Вплив світлових сигналів на емоційно-естетичну реакцію людини (“Теорія рецептивних ланок”).
В. Залежність емоційно-естетичної реакції людини від ритмів тимчасових зчленувань просторово-світлових сигналів (ін-т біофізики АН).
Г. Структура архітектурних **МОВИ** та **МОВЛЕННЯ**

Рис. 4. Зміна художньо-ідеологічного ефекту в архітектурі при зміні просторово-світлових сигналів
а. ускладнення просторово-світлових градацій – відображення екзистенціалістських ідей автора часу соціального песимізму. Капела у Роншані. Франція. Корбюзьє; **б.** гармонійні просторово-світлові градації – відображення спокою північного ладшафту і гуманістичних ідей автора. Загальноміський центр Саотнатсало. Фінляндія. А.Аалто; **в.** гармонійні просторово-світлові градації – оптимістичні соціальні ілюзії раннього Ренесансу. Виховний будинок. Флоренція. Брунеллескі; **г.** ускладнені різкі просторово-світлові градації – соціальні протиріччя Контрреформації. Церква Сан-Карло алле Куарта Фонтано. Рим. Бороміні



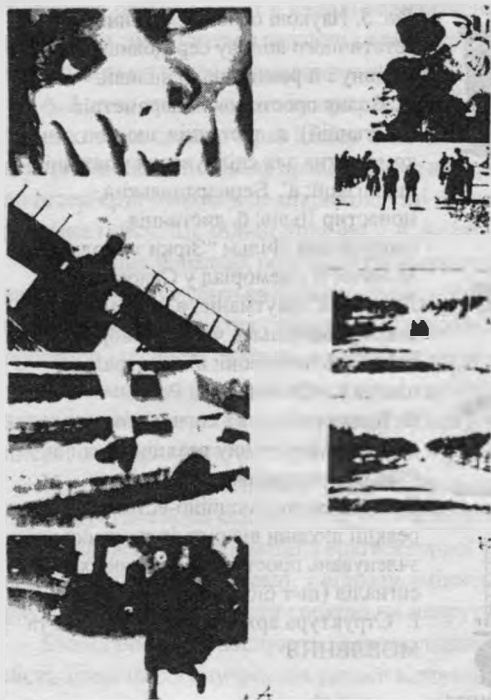


Рис. 5. Зміна художньо-ідеологічного ефекту в залежності від просторово-світлових ритмів

а. відчуття сум'яття при прискоренні ритмів. Фільм "Летять журавлі" М.Калатозова;
 б. епічна трагедія при плавній зміні кадрів. Фільм "Чапаєв" бр.Васильєвих

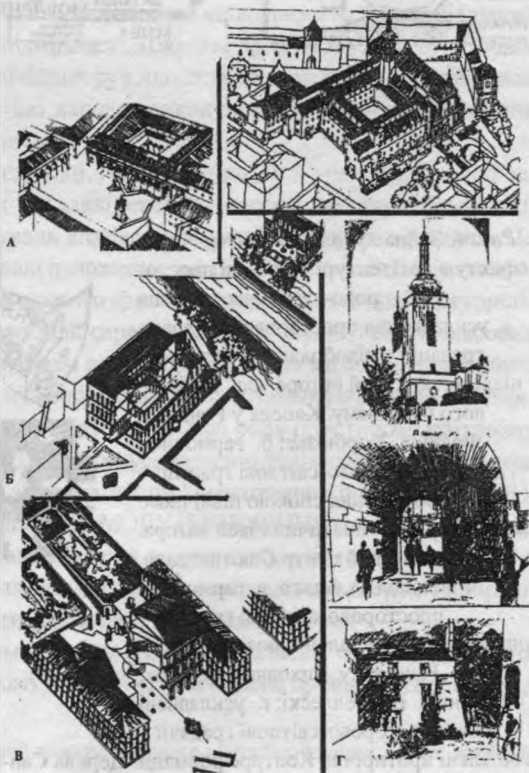


Рис. 6. Зміна художньо-ідеологічного ефекту в архітектурі в залежності від тимчасових зчленувань просторово-світлових параметрів середовища
 а. виховний будинок у Флоренції. Брунелескі;
 б. Палацо Фарнезе в Римі. Сангало-Мікелланджело-делла Порто;
 в. Палацо Барбарині. Рим.Борроміні;
 г. Бернардинський монастир. Львів

трагічним фіналом. Трагізм виражено зміною дистанцій: від тісних обіймів до тривожної неосяжності, у якій губиться самотня машина. Тут – епічна трагедія, тому ритм змін величавий і строгий. А в другому – кадри миготять – показане сум’яття (рис. 5Б, А).

У літературі цей прийом використовував Ф.М.Достоевський у тому ж романі “Злочин і кара”. Самогубству Свидригайлова передує його напружений біг: неодноразово повторюється “густий туман”, крізь який “нічого розглянути не можна”, просторові тупики: та тупикові вулиці, на які він безперервно натикається, то вивіски, то, нарешті, собака “перебігла йому дорогу”. І за цим впливає трагедійний катарсис: “моральне очищення через прийняття смерті” [13].

Просторово-світлові тимчасові зчленування – те, що можна назвати естетичною мовою – найвагоміші в архітектурі. По-перше, тому, що саме в ній вони матеріалізуються в реальному середовищі; по-друге, вони відчуваються при реальному русі людини, а останнє, як правило, пов’язане з її реальною діяльністю.

У цьому аспекті цікавий фрагмент Бернардинського монастиря у Львові – одного з наших архітектурних шедеврів (рис. 6 Г).

Центральна частина монастиря – костюл, споруджений у XVII столітті. Його просторова структура вписалася в прямокутну сітку так званого “нижнього міста”, побудованого в XIV столітті. У нормах пануючої тоді схоластики сітка мала дві перпендикулярні, логічно вивірені координатні осі – меридіональну і широтну. Але композиція монастиря виявилася більш складною. Монастир ввійшов у систему навколишніх стін, зведених у XVI столітті, які мають більш складний абрис. Фрагменти цих фортечних стін відгородили монастир з півночі не-паралельно осям костюлу, і створилася мальовнича структура, в якій внутрішній простір зчленовувався не під прямим кутом. При цьому вхід у монастир з півдня і вихід через північні – Глинянські – ворота розташовувалися не по одній осі.

Тобто сформувалася композиція, характерна для середньовіччя. Її домінантою став костюл зі статичним внутрішнім двориком і високою вежею. Але рух міського масштабу проходив по напрямку, що обтікає костюл – між південним входом і Глинянською вежею. І вздовж цього напрямку склався властивий середньовіччю просторово-світловий часовий сюжет.

Людина, входячи з півдня, попадає у дворик, занурений у тінь. У ньому знаходиться ротонда з колодязем; завдяки невеликим розмірам дворика її було видно з малої дистанції і проявлялася вона досить переконливо. Така значимість була необхідною, тому що вона – ідейний центр, що символізує темне начало, і колодязь, ведучи в надра землі, підкреслював тему пітьми.

Стіна костюлу і ротонда утворюють своєрідний портал перед переходом у інший простір, більш світлий і динамічний, що веде в наступний дворик. Цей дворик був набагато світлішим і мав свою інтригу: праворуч відкривалася фортечна вежа з Глинянськими воротами. У повній відповідності з законами композиції, поворот був мотивований – як шарнір виступав об’єм, що виходить з основного об’єму костюлу (рис. 6Г). Тут просторово-світлова екстраполяція переривала свою логіку; замість подальшого наростання відбувався зворотний ефект: людина попадала в темний звід і, тільки пройшовши його, одержувала “моральне очищення” – вихід у великий світлий простір, що здавався просторнішим і світлішим після попереднього стиску (рис. 6Г).

Повна відповідність положенню Геракліта про ефект катарсису!

На противагу середньовічній ритмічній побудові, ритмічна структура Стрийського парку ґрунтується на більш м’яких переходах. Від стиснутого простору забудованої вулиці до домінуючої великої галявини проходить ланцюжок вчленованих просторів, нюансно відмінних один від одного (рис. 7 а).

Цікаво простежити ритмічні зміни, зумовлені соціальними трансформаціями; наприклад, при переході від середньовіччя до Ренесансу і Бароко.

Середньовічна архітектура і мистецтво створювали “ефект задишки”. Пересування в дантівському “похмурому лісі” було напруженим і важким, воно “стискало ... серце жахом і тремтінням”. Герої ж Ариосто з незвичайною легкістю переборюють неосяжні простори “від західних земель до країн Сходу”.

Такі ж ритмічні зміни відбувалися у живописі. У картині да Месини “Св. Себастьян” герої стоїть в центрі, прив’язаний до стовпа. Погляд спрямований нагору, але тіло “приземлене”. На відміну від середньовічних святих, спрямованих до неба, Себастьян стоїть міцно, у “предметному” оточенні. Але в цій зовнішній статичності відчувається внутрішня динаміка. Фігури в глибині немасштабно малі. Виникає ілюзія руху, подібного до легкого вітерця, характерна для раннього Відродження, різко контрастного напруженій ритміці середньовічного живопису. Але коли ілюзії раннього Ренесансу зазнали краху, почали змінюватися ритмічні побудови. Легке, ілюзорне подолання просторів змінювалося предметним, більш напруженим в міру зростання розчарувань.

Наприклад, у “Афінській школі” Рафаеля в Санта дела Синьяттура головні герої – Платон і Аристотель розміщені по центральній осі, як у да Месини – св. Себастьян. Але вони не стоять, як св. Себастьян. Вони йдуть – вагомо рухаються з глибини назустріч погляду глядача. За ними по центральній осі йдуть у глибину арки, причому перші арки починаються перед ними. Групи людей фланкують центральну вісь, з віддаленням зменшуючись у масштабі. На відміну від картини да Месина, де рух хвилююче ілюзорний, більше породжений мрією, ніж перспективою, тут він надзвичайно предметний. Навіть “мелодійний” Рафаель у картині “Спокуса св. Петра” приходить до напружених ритмічних побудов, подібно дантівському пеклу.

Таким чином, відбувається перехід від ілюзії до жорсткої реальності, у зіткненні з якою “антропоцентрична утопія”, як відомо, зазнала краху.

Найбільше вагомо і матеріально ці тенденції прослідковуються в архітектурі.

У готиці все світло Всесвіту вривалося у верхні вікна соборів і розтікалося на дрібні струмки, проникаючи вниз, до людини. Виникав ефект матеріальної участі у світловому виверженні; у повній відповідності з еманцією неоплатонізму, зі світловою концепцією Прокла. Титани Відродження, що поставили себе в центр світлобудови, відкинули ірраціональну ідею готики, що розчиняла людське “я” у всепроникаючому світловому потоці. Вони “дисциплінували світло”, виокремивши його з незбагненої неосяжності шляхом чітких тінєвих обмежень і замінивши вибуховий світловий потік гармонійним просторово-світловим рухом – легким, плавним, створеним людиною, відповідним її спокійному подиху.

Так, вільно, з рухом-подихом побудована композиція Виховного будинку Брунеллеск. У простір середньовічної Флоренції ввійшов майже античний дворик. В екстер’єрі досягнута антична рівновага у співдії світла і тіні, площини і глибинного простору. Але усередині галереї – нервюрна система. Вона створює гру тінєй: не то витончену, не то химерну; уже не готичну, але ще не класичну. Потім простір звужується в проході, людину поглинає глибока тінь. Знову начебто готичний ефект, але він зм’якшений античним прийомом: світло виникає в безпосередній близькості. Це – відкритий, спокійний, світлий простір внутрішнього дворика з невисокою оббудовою. Між темним проходом і світлим двором споруджено галерею, аналогічна зовнішній; у ній також “грають” нервюрні тіні. Гармонічні зміни просторів і світла при проході від площі усередину створюють ефект “мелодійності”, що Вельфлін вважав характерним для раннього Відродження [8] (рис. 6А).

Творіння Брунеллеск і Месини добре виражають раннє Відродження – посередника між двома дипольними початками: ірраціональним середньовіччям і новим раціоналізмом.

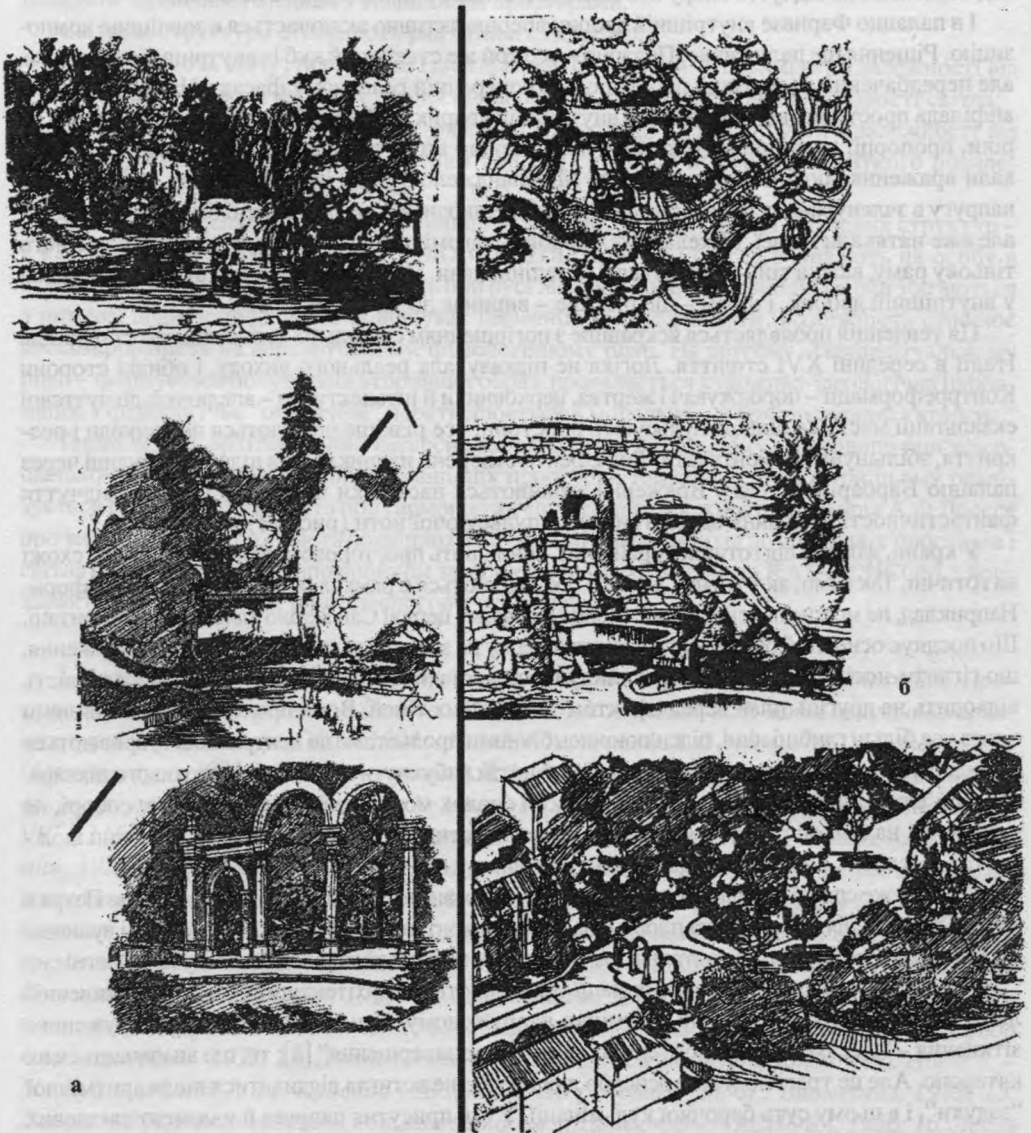


Рис. 7. Гармонійні тимчасові ритмічні зміни просторово-світлових кадрів. Стрийський парк. Львів
 а. при русі від входу до озера; б. при підході до водоспаду, де локалізується простір і виникає комфортна дистанція огляду домінуючої скульптурної форми (Т.Максимова)

Як відзначалося, у XVI столітті становище змінилося: соціальні ілюзії зазнали краху. Відбувся перехід від ілюзії подолання до подолання предметного, від свідомості інтелектуального панування над оточенням до відчуття опору оточення, яке інтелектом перебороти не можна.

І в палаццо Фарнезе внутрішній дворик вперше активно включається в зовнішню композицію. Рішення ще палативне. Палаццо – усе той же статичний куб із внутрішнім двориком, але передбачений наскрізний прохід по осі, поперечній головному фасаді. На вісь нанизана анфілада просторів: від площі через внутрішній дворик до Тибру. Підхід до палаццо, вихід до ріки, пропорції внутрішнього двору з полегшеною вгорі триярусною надбудовою створювали враження спокою і легкості. Але Мікеланджело змінив ідею Сангалло. Він підсилив напругу в зчленуваннях просторів, підсилив перешкоди, які ще позбавлені барочної експресії, але вже натякали на неї. Мікеланджело робить вагомим вхідний портал: поглиблює його тінюву раму, важка тінь з'являється в склепінні наві. Простір напружено втягується з наві у внутрішній дворик, і потім – ще різкіше – виринає до Тибру (рис. 6б).

Ця тенденція проявляється яскравіше з погіршенням соціально-економічного становища Італії в середині XVI століття. Логіка не підказувала реального виходу, і обидві сторони Контрреформації – породжувач і жертва, церковники й інтелектуали – апелюють до чуттєвої екзальтації мас. Усе більше пульсують простори, усе різкіше чергуються перешкоди і розкриття, збільшуються контрасти. Такі ефекти створені, наприклад, на шляху від вулиці через палаццо Барбаріні до саду. Враження змінюються настільки часто, що виникає відчуття фантастичності, звучання однієї тривожно пульсуючої ноти (рис. 6в).

У країні, далекої від готичної крайності, виникають просторово-світлові метафори, схожі на готичні. Так само, як у готичі, вони не роз'яснюються в рамках об'ємно-пластичних форм. Наприклад, не можна пояснити сполучення фасадів у церкві Сан Карло алле Куаттро Фонтані. Що поєднує основний об'єм і вигадливу етажерку на зрізаному куті? Створюється враження, що гіганти-носії притулили її на хвилину до першої випадкової опори. Але ця випадковість відходить на другий план перед ефектом танцюючих тіней. Вони проходять зовні хвилями через усе більш глибокі ніші, підсилюючись бічними прольотами до центрального, вриваються усередину, занурюються в напівтемряву, щоб потім вибухнути світлом біля верхнього ліхтаря. Це – об'єднуюча ідея вихору (рис. 4г). Такий сколок можна уявити в готичному соборі, не дивлячись на цілковиту несумісність об'ємно-пластичних форм. Тому що в них один ідол - екстаз світлових вивержень, що віддають людину у владу незрозумілих почуттів.

У такий же спосіб переливаються тіні в зовнішніх ансамблях бароко: на площах Св. Петра в Римі, Санта Марія дела Паче на площі Іспанії. Який контраст із площею д'Анунціато і вулицею Уфіцій у Флоренції, де горизонтальні тяги і розмірний ритм тіней спокійно ведуть до мети!

Трагізм і протиріччя Контрреформації уособлюються в архітектурі в "гострому зіткненні" людини і простору; у зіткненні, ритмічно напруженому. Тільки після такого напруженого зіткнення – "це саме сутнє – допускається спокійне завершення" [8]; те, що визначається як катарсис. Але це трагічний катарсис, бо людина ще не встигла віддихатися після аритмічної "задухи", і в цьому суть барочної кульмінації. У ній присутня напруга й у момент світлових завершень, порівнюється з ними і залишає людину на тривожній землі, лише на мить опромінюючи світлом.

Отже, у вираженні архітектурної ідеології як результату впливу на людину середовища, чітко проглядаються **МОВА** і **МОВЛЕННЯ** архітектурної інформації. У першій можна виділити дві категорії: просторові параметри і світлові відносини (рис. 3Г).

У залежності від соціальних ідеалів, мистецтво в цілому й архітектура оперували комфортними параметрами або відходили від них. Так, у соціально-прогресивних суспільствах, де людина виступає у гармонії зі світом, зовнішнє неосяжне досягалось шляхом введення

проміжних просторів, порівняних з масштабом людини. При вираженні незначності людини або трагедії, що трапилася з нею, тобто некомунікабельності людини і світу, оперують шоківим зіткненням людини з зовнішніми просторами.

Світлові структури створюють ряд стійких метафор:

- а) виникають відчуття гармонії і дисгармонії, оптимізму чи песимізму в залежності від переваги світла чи тіні, ступеня щільності чи прозорості тіней і яскравості світла;
- б) виникає відчуття спокою чи тривоги, стійкості чи хибкості буття в залежності від ступеня розчленованості світла і тіні, від світлової інтеграції чи чіткого розчленування світлового потоку.

Тимчасові зчленування мовних одиниць – просторових дистанцій і світлових структур – є категорією АРХІТЕКТУРНОГО МОВЛЕННЯ. Простір і світло впливають на особу в залежності від ритмів їхніх зчленувань при русі людини. Якщо ці зовнішні ритми збігаються з ритмом подиху людини, вона відчуває гармонію із середовищем, розбіжність створює дискомфортність на перцептивному, фізіологічному рівні. На другому – концептуальному рівні – формується почуттєвий вторинний образ, проявляється художньо-ідеологічна інформація, і фізіологічне “очищення” перетворюється в моральне – в архітектурний катарсис.

Таким чином, архітектурний катарсис народжується в реальному середовищі при завершальному зіткненні внутрішніх і зовнішніх просторів, темряви і світла. При цьому реалізується і концепція Геракліта про гармонію як єдність протилежностей, і теорія А.Ф.Лосева про вираження як про єдність зовнішніх і внутрішніх начал. Вихід до зовнішніх просторів і світла був за всіх часів композиційним завершенням – архітектурним КАТАРСИСОМ, і його характер визначав те чи інше ідеологічне звучання.

1. Агаджанян Н.А. *Биологические ритмы*. – М.: Медицина, 1967; 2. Ананьев Б.Г. *Пространственное различие*. – Л.: Изд. ЛГУ, 1955; 3. Антонов В.Л. *Язык искусства архитектуры* // *Архитектура СССР*, 1984. – № 1-2; 4. Антонов В.Л. *О духовности, о катарсисе...* // *Архитектура*, 1991. – № 7; 5. Антонов В.Л. *Історія соціального розвитку, мистецтва та архітектури: Стародавня Греція*. – К.: Міносвіта, 1993; 6. Аристотель. *Никомахова етика*. VIII.2.1155. В.4. // В кн.: *Этика Аристотеля*. – Спб.: Академия, 1908. *Поэтика*. – Л.: Академия, 1927; 7. Бринкман Л.Э. *Пластика и пространство: основные факторы формы художественного выражения*. – М.: Акад. архитектуры, 1935; 8. Вельфлин Г. *Ренессанс и барокко*. – СИБ, 1913; 9. Венкер Л.М., Ломов Б.Л. *Проблемы восприятия пространства и времени*. – Л.: Изд. лаборатории индустр. Психологии, 1961; 10. Выготский Л.С. *Психология искусства*. – М.: Искусство, 1965; 11. Габричевский А.Г. *Пространство и масса в архитектуре* // *Искусство*. 1923. – № 1; 12. Гинзбург М.Я. *Ритм в архитектуре*. – М.: Среда коллекционеров. 1923; 13. Достоевский Ф.М. *Преступление и наказание*. *Соб. соч.* Т.5. – М.: Худ. лит., 1957; 14. Кравков С.В. *Глаз и его работа*. – М.-Л.: Биомедгиз, 1973; 15. Ладовский Н. *Психо-техническая лаборатория архитектуры* // АСНОВА, 1926; 16. Лосев А.Ф. *История античной эстетики*. Т.1. – М.: Искусство, 1963; 17. Михайлов Б.П. *Витрувий и Эллада: основы античной теории архитектуры*. – М.: Стройиздат, 1967; 18. Моль А. *Теория информации и эстетическое восприятие*. – М.: Мир, 1966; 19. Сеченов И.М. *Элементы мысли*. – М.: АН СССР, 1959; 20. Соссюр Ф. *Курс общей лингвистики*. – М.: Соцэк, 1933; 21. *Физиологические и биохимические исследования памяти*. – Пуццо: АН СССР, 1977; 22. Hall E. *The Hidden Dimension*. – N.Y. Doubleday, 1966; 23. Zevi B. *architecture as Space*. – N.Y. 1957; 24. Wiesel T.N., Hubel D.N. *Receptive fields and functional architecture in ELtwo non – striate visual grease (18x19) of the cat*. I. *Neurophysiol.* 28.229.1965.