

## РАЦІОНАЛЬНІ ТА ІНТУЇТИВНІ АСПЕКТИ В ОЦІНЦІ АРХІТЕКТУРНОЇ ІДЕОЛОГІЇ

© Криворучко Н., 2003

**Стаття розглядає той аспект, як в архітектурному творчому процесі прогнозується ідеологічне враження від реального архітектурного середовища. На основі міждисциплінарних наукових досліджень розкрито сутність ключового етапу – “осаяння” – в цьому процесі.**

**На прикладах – навчальних архітектурних проектах – запропоновано техніку його реалізації.**

**“Необхідно вияснити, що(!) підлягає і не підлягає логічному аналізу для створення умов, оптимальних для підсвідомої творчої діяльності мозку”  
(виділено автором – Н.К.) [1]**

Коли говорять про архітектурну ідеологію, найчастіше мова йде про культурні і престижні об’єкти або про погляди великих майстрів. Набагато рідше торкаються питання процесу прогнозування ідеологічного впливу в архітектурному творчому процесі, хоча саме в цьому процесі закладається (чи ігнорується) ідеологічний потенціал. І, якщо ми хочемо розкрити проблему як в архітектурній творчості зароджується кінцевий ідеологічний вплив архітектури, нам обов’язково доведеться торкнутися самого творчого процесу.

Оскільки цей процес реалізується конкретною особою, а його результат потребує інша, при дослідженні творчості доводиться виникнути в загальні для них психологічні особливості. Найсуперечливіші суження викликають співвідношення логічних та інтуїтивних аспектів творчості, і ці ж співвідношення преважають в ідеологічній оцінці мешканця реального архітектурного середовища. Чи можливо обмежити цю оцінку лише логічними, утилітарними аспектами? Це, мабуть, найскладніше питання в проблемі оцінки архітектурної ідеології. Невипадково архітектурних метрів, які підіймалися до філософського рівня, розділяли на апологетів логіки або інтуїції. До перших, наприклад, зараховували плеяду А.Паладіо, Віоллелле-Дюка, В.Гропіуса, Міс ван дер Роє, І.В.Жолтовського, раннього Ле Корбюзьє. Цей напрям у сфері естетики набув назву “позитивної краси”. До інших – прихильників “свавільної краси” [2] – зараховували творців, не менш великих: від Мікеланджело, Борроміні, Берніні до Ф.Райта, К.Танге, І.Мендельсона, К.С.Мельнікова і до пізнього Ле Корбюзьє.

Але, якщо критерій істини – практика, то можна простежити, до чого приводить абсолютизація логічного чи інтуїтивного, “позитивного” чи “свавільного”. Відомо, що функціональна організація територій, прокладання вулично-дорожньої мережі, розміщення центрів, вплив рельєфу достатньо пояснюються на логічному рівні. Але стало “притчею во язицех”, що багато міських утворень не “сприймаються” мешканцями міст, хоча й були збудовані в певній відповідності до нормативної логіки. І це відторгнення набуває соціального змісту: мешканець розповсюджує його на соціум, у надрах якого постали новобудови. А це вже – ідеологічна оцінка, не менш вагома, ніж при сприйнятті таких об’єктів, як собори і престижні забудови. Через це уявляється небезпечною для оцінки архітектурної ідеології абсолютизація логічних

концепцій, які набувають щораз більшого розповсюдження з так званим “автоматизованим” проектуванням, коли збільшення можливостей комп’ютера інтерпретується як новий вид творчості, здатний замінити традиційний. Чи не ігноруються при цьому емоційно-естетичні аспекти архітектури, ті духовні сторінки людського життя, які не відображаються в машинному проектуванні. Цю небезпеку відзначали ще кілька років тому, наприклад, О.М.Колмогоров, Д.Норман та багато інших. Не менш небезпечною є абсолютизація інтуїтивних сторін творчості. Бо паралельно критиці новобудов фіксується і дисконформність престижних комплексів, хоча їх не регламентували раціональні норми, і в них інтуїція творців проявилася в повній мірі. Це наводить на думку, що й інтуїтивну оцінку потрібно розглядати на науковому рівні для розкриття її у творчості. І насамперед, це стосується того етапу творчого процесу, який і в експериментальній психології, і в архітектурній науці трактується як ключовий у творчому процесі – так званий етап “осяяння”. Бо саме на цьому етапі синтезуються всі враження людини – автора і “споживача” – і народжується синтезуюча ідеологічна оцінка.

Наукову вивченість цього процесу можна диференціювати так:

В архітектурних концепціях творчого процесу існують методологічні напрямки (І.В.Жолтовський, А.Г.Габричевський, Б.Г.Бархін та ін.), професійні підходи з використанням апарату психології (Б.Г.Бархін, І.І.Лошаків, О.В.Степанов, Акін Омер та ін.), інтерпретація системи “людина-середовище” (К.Лінч, Д.Саймондс, В.Л.Антонов та ін.). Вказані автори інтерпретують ряд концепцій суміжних наук: примат інтуїтивної основи (А.Шопенгауер, Ф.Ніцше, З.Фрейд, І.Франко та ін.), примат логічного початку (Сократ, Р.Декарт, Дж.Буль та ін.), взаємодія логічного та інтуїтивного і відповідне структурування творчого процесу (П.В.Симонов, В.Налімов, Я.О.Пономарьов, Г.Уоллес, О.В.Гулига та ін.). Деякі з них було розвинуто в концепціях художньої творчості: у її методології (Б.С.Мейлах, Л.С.Виготський), у концепціях “дзеркальності” творчості і “споживання” (І.Франко, С.М.Ейзенштейн, М.С.Каган).

Кожен з цих напрямків відображає світогляд і професійну позицію авторів. У більшості випадків вони акцентують “осяяння” як головний етап творчого процесу і підкреслюють його інтуїтивний статус. Саме на цьому етапі як зазначалося, виникає художньо-ідеологічний образ. У ньому асоціативно співставляються, по-перше, враження від натурних досліджень людиною навколишнього середовища, по-друге, ідеї що виникли у зв’язку з ними і, по-третє, різні розділи проекту при сполученні логічних та інтуїтивних аспектів архітектурної творчості.

Можна розшифрувати таке осяяння і сполучення логіки й інтуїції на конкретних прикладах. Так структура готичного собору виразила ідею середньовічного неоплатонізму – прилучення гріховної людини до божественної еманациї. За Проклом, Бог був світлом і, щоб забезпечити його світловий потік, зодчі підняли центральну наву, і світло почало падати зверху як водоспад. Бо прилучення людини до Бога-світла допускалося не тільки його прийняття, а саме участь в екзальтації – розчинення людської суті у світловому потоці космічного масштабу. Щоб забезпечити це, зодчий мав сам відчувати його, поставити себе на місце “споживача”, як і він, відірватися від гріховності буття і розчинитися у світловому потоці, “...усе поглинаючому потоці, що розчиняє кам’яну масу собору, що як примара розпливається в достатку форм і ліній, звільнених від усякої ваги, що не знає більше жодних меж” [3, с. 427]. Але ідея повинна була втілитися в конкретній конструктивній схемі, і її продумував зодчий вже на раціональному рівні. У результаті виникла структура з нервюрними опорами в центральній наві і масивними аркбутанами, що погашають розпір. У цій структурі стало можливим розкрити грандіозні вікна зверху для прийому світлового потоку-Бога і його проникнення в гріховний світ.

Аналогічне сполучення інтуїтивного і раціонального існує також у чудових львівських соборах, де барочна експресія вражає не менше, ніж готична екзальтація. Так, в інтер'єрі собору Св.Юра арх. Б.Меретина просторово-світлова експресія теж впливає на інтуїтивному рівні. Вона "...трансцендентна. Вона розповідає. Вона говорить уяві" [3, с. 416]. Динамічні членування горизонтальних і вертикальних пластичних скульптур і архітектурних деталей, створюють рідкісну за святковою урочистістю поліфонічну архітектурну симфонію, що звучить і у музиці Баха і Бетховена. Це звуки епохи великих відкриттів. Вони розширюють обрії Всесвіту. Вони дають "переживання світового простору" [3, с. 415]; таке з'єднання людини з Всесвітом – космогонічна ідея епохи бароко. Ідеологічний задум був реалізований теж на логічному рівні – за допомогою чотирьох могутніх пілонів. Вони несуть систему склепінь: головного і чотирьох невеликих куполів над високо піднятими склепіннями головної нави та трансепту.

Раціональні та інтуїтивні аспекти змінюються також у різні періоди творчості й у Ле Корбюзьє. Ідеалізація можливостей архітектури в ранній період відтворено в його відомій фразі "...будинок – машина для житла". Вона досить раціонально відображається, наприклад, у віллі Савойя. Розчарувавшись в архітектурному месіанстві, Ле Корбюзьє звертається до ірраціонального в роншанівській капелі. Марення світу в дусі екзистенціалізму запам'ятовується в хитких тінях, що ковзають вигнутими стінами, у хаотичних спалахах світла у вікнах-бійницях. Ідея мізерності людини у всесвітньому хаосі.

Як же прогнозується у проекті філософсько-ідеологічний вплив і, насамперед, кінцеве "осяяння", яке його несе? На основі аналізу, при якому співставляються концепції різних сфер знань і упровадження в конкретних проектах, можна обґрунтувати сталі закономірності у фіксуванні етапу "осяяння" у проекті.

Оскільки "осяяння" – образ виникає у свідомості людини в результаті співставлень різних позицій у реальному архітектурному середовищі, необхідно згадати графічні зображення, де сходяться різночасові позиції. При цьому слід акцентувати одне з положень Б.Г.Бархіна – те, що на етапі "осяяння" людина об'єднує в почуттях свої різночасові враження від зовнішніх і внутрішніх просторів [4]. Чітку розгадку таких сполучень дають перцептивні середньовічні перспективи і сучасні колажі [5]. В них реалізовано неоптичне співставлення віддзеркалених позицій, які зв'язують "мікрокосм і макрокосм", особистий світ людини з зовнішнім світом; висловлюючись архітектурною мовою, інтер'єрні й екстер'єрні простори, але – простори, в які введена **ЛЮДИНА** в різних масштабах і ритмічних відносинах. І при цьому сполучення видових картин має відобразити ту індивідуальність, котра відрізняє дану ситуацію від іншої.

Уявимо творчий процес в інверсійному плані, – відштовхуючись від кінцевого, найголовнішого етапу – "осяяння". Тобто підемо від цілого до частки. Розкриємо кінцевий продукт, а потім з'ясуємо, що потрібно було б зробити, щоб він виник у свідомості людини й отримав графічний еквівалент.

Як перший приклад, розглянемо графічну фіксацію ідеї рекреаційного комплексу в Прибалтиці. Це місце лісу вздовж узбережжя Ризької затоки в Лімбазьській рекреаційній зоні (Автор – І.В.Чалюк, кер. доц. Н.І.Криворучко) (рис. 1А).

Індивідуальність ситуації зумовлена співдією унікальних природних форм: моря, лісу, пагорбів і архаїчних нашарувань – стародавніх ідолів. Уздовж берега прокладена доріжка через невелику галявину. Ці особливості ситуації переломлюються в певному **образі**, сполучним початком якого стає галявина. Вона розкривається на море, а на неї виходять інтер'єрні простори задуманого комплексу. Конфігурація його складових частин відповідає формі галявини та ідеї розкриття до моря. Спрямованість стосовно моря підкреслена постановкою



Рис. 1. Графічні колажі як синтезуюча основа художньо-ідеологічної оцінки, що об'єднує різночасові враження людини від реального середовища.

А. Рекреаційний комплекс. Лімбами. Латвія.

Б. Спортивно-видовищний комплекс. Алушта.

вагомого об'єму клубного комплексу на завершенні осі, що веде від моря. Вісь затоки вздовж узбережжя підхоплена рівнобіжною їй віссю на тій же галявині; ця вісь завершує клуб на невеликому пагорбі.

Графічне вираження образу-ідеї засноване на протиставленні двох начал: затишного, інтимного, людського і машинного, механічного, чуттєво несумісного. Перше втілено в галявині з ідолами, вільно вписаними в природу. Друге – в утилітарній площадці, розташованій у зворотній від моря стороні. Це “анти людське” зображено на малюнку у вигляді здиблених машин, що мчать від загазованої автостради і “підминають” під себе людський світ. Але в той же час ці машини – необхідний атрибут для функціонування комплексу, й ігнорувати їх не можна. Поєднання цих антитез знайшло в картині образне відображення: перше, архаїчне, живуче в людині – у лівому нижньому куті, друге – машинне, технізоване, у правому верхньому куті. Кожне знайде в проекті конкретне просторове вираження. Але є загальна ідея і відчута проблема, від яких потім відштовхнеться конкретика, представлені в образному колажі.

Другий приклад графічного еквівалента ідеї-образу, осяяння стосується регіону, далекого від прибалтійського, з образним потенціалом природного ландшафту, диполарним йому. Це – південний берег Криму, Алушта, його берегова частина. Тут набагато контрастніші форми ландшафту – моря, гір, лісів, впадин і набагато крупніший їх масштаб. Відповідно, образ-ідея з'являється у більш лапідарній формі, можна сказати, у діонісійському буйстві, у могутньому зіткненні протилежностей. Місце для комплексу, що проектується, обрано біля впадання ріки Улу-Узень в Чорне море. Там стикаються максимальні контрасти: море і гори, покриті лісом, поперечний до моря виярок поміж гір (автор – А. Мурас, кер. доц. Н.І. Криворучко) (рис. 1Б).

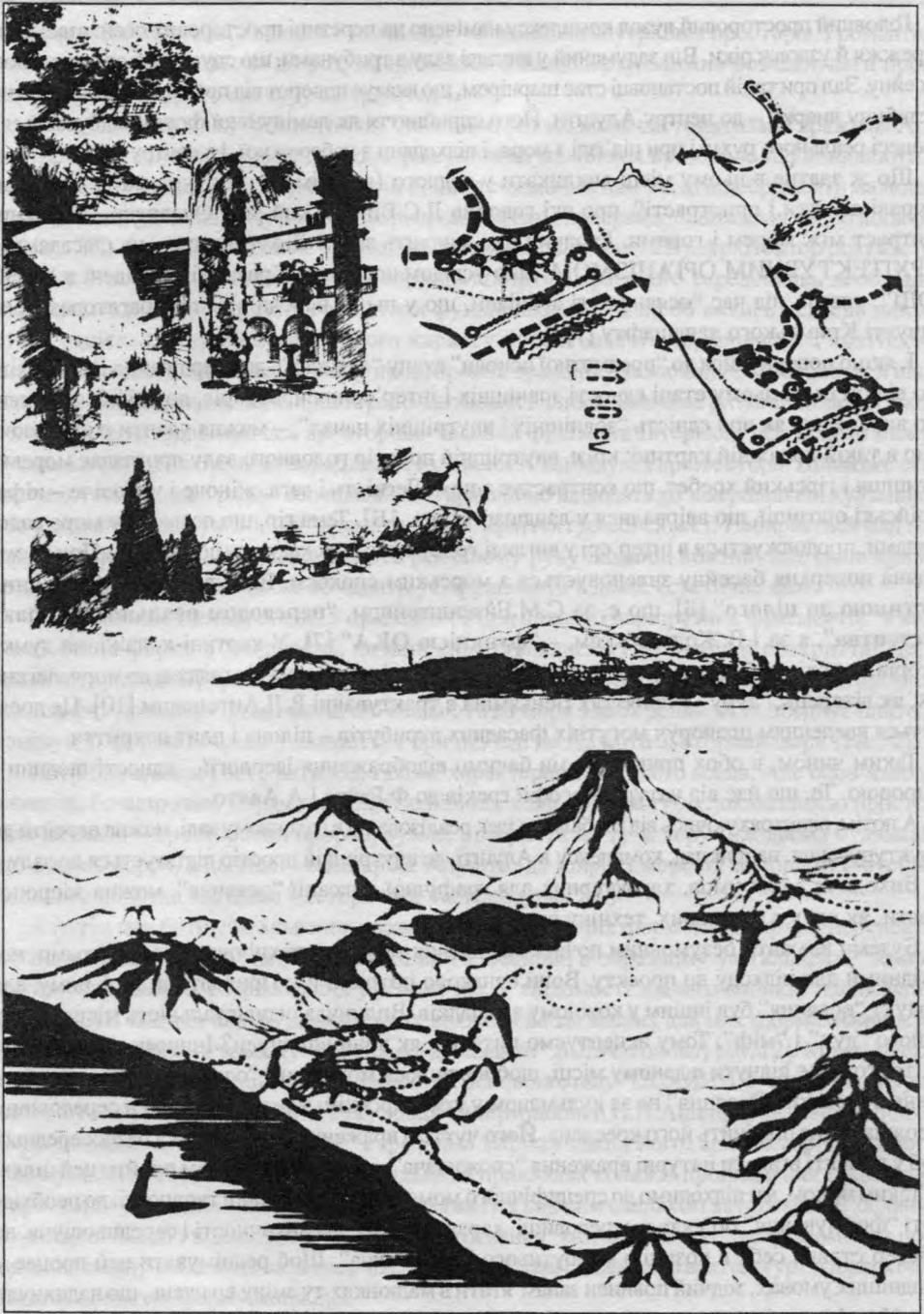


Рис.2. Естетичне та функціональне дослідження міського ландшафту Алушти.

А. Рисунки з натури: інтер'єрні та екстер'єрні;

Б. Функціональні схеми різних структурних рівнів; В. Узагальнення.

Головний просторовий вузол комплексу намічено на перетині просторових осей: вздовж узбережжя й уздовж ріки. Він задуманий у вигляді залу з трибунами, що спускаються до водяного басейну. Зал при такій постановці стає шарніром, що вказує поворот від приморської набережної в глибину виярку – до центру Алушги. Його сприйняття як домінуючої форми відбувається в процесі реального руху: і при під'їзді з моря, і підходячи з набережної, і з центру міста.

Що ж здатне в цьому місці викликати у зодчого (а потім – у “споживача”) “найбільш яскраві ефекти і пристрасті”, про які говорив Л.С.Виготський [6]? Очевидно – головний контраст між морем і горами. І зодчий, що мислить за І.В.Жолтовським, не фасадами, а “АРХІТЕКТУРНИМ ОРГАНІЗМОМ”, що усвідомлює ідею-образ, які закладені в “ПРИРОДІ”, уявить під час “осяння” ті асоціації, що у нього народилися при багаторазовому відчутті Кримського ландшафту [7].

І, якщо повернутися до “предметної основи” етапу “осяння”, до твердження Б.Г.Бархіна про відчуття на цьому етапі єдності зовнішніх і інтер’єрних просторів, до слів О.Ф.Лосева про вираження як про єдність “зовнішніх і внутрішніх начал”, – можна уявити синтезуючу ідею в такій колажній картині: крізь внутрішній простір головного залу проглядає морське затишшя і гірський хребет, що контрастує з ним. Легкість і вага, жіноче і чоловіче – фіагорійські опозиції, що ввірвалися у ландшафт [рис. 1Б]. Тема гір, що падають у море водоспадами, продовжується в інтер’єрі у вигляді трибун, що спускаються до басейну. При цьому водяна поверхня басейну зчленовується з морським спокоєм. Відбувається “**відсилення частиною до цілого**” [8], що є, за С.М.Ейзенштейном, “**переводом реальності у факт мистецтва**”, а за І.В.Жолтовським, – “**функцією ОКА**” [7]. У картині-колажі, на думку авторів, необхідно було показати й такий нюанс: динамічність, рух від глядача до моря, легкий рух, як вітерець, “ауру” у поняттях Беньяміна в трактуванні В.Л.Антоновим [10]. Це досягається введенням праворуч могутніх фасадних атрибутів – пілона і плит покриття.

Таким чином, в обох прикладах ми бачимо відображення ідеології – єдності людини з природою. Те, що йде від натурфілософії греків до Ф.Райта і А.Аалто.

А потім, відштовхуючись від глобальної ідеї, реалізованої в головному залі, можна перейти до структурування, наприклад, комплексу в Алушці, де внутрішній простір підтягується до залу.

Виходячи з цих умов, характерних для графічної фіксації “осяння”, можна запропонувати, як одну з можливих, техніку руху до неї.

Будемо вважати безумовним початком видання завдань з технічними параметрами, необхідними для підходу до проекту. Вони однаково потрібні й у Прибалтиці, і в Криму, але продукт “осяння” був іншим у кожному з випадків. Вплинула індивідуальність місця; знову ж, його “дух” і “міф”. Тому акцентуємо питання: як вони вплинули? Іншими словами, що архітектор має відчутти в даному місці, щоб виявилося можливим “осяння” і його відображення в колажі. “Осяння” не за кульманом у креслярській, а безпосередньо в середовищі. “Споживач” не побачить його креслень. Його чуттєві враження відбуваються безпосередньо. Щоб у проекті вгадати натурні враження “споживача”, архітектор має сам пройти цей шлях.

Таким чином, ми підходимо до специфічного моменту архітектурної творчості: до необхідності “формування” об’єкта в середовищі, характерному для античності і середньовіччя, де майстер ставив себе в позицію майбутнього “споживача”. Щоб реанімувати цей процес у складніших умовах, зодчий повинен запам’ятати в малюнках ту зміну вражень, що надихнули його. Не у фотознімках – механічних фіксаціях, а саме в малюнках – “романтичному втіленні образної недостатності реальних проектів”, про які писав Ф.Л.Райт [11]. Але він не писав про підсумок цієї “романтичної образності”; судячи зі створення “Будинку над водоспадом”, він тримав його в голові. Але ми не генії, і повинні уявити джерела образності запропонованого

колажу, заснованого на з'єднанні “точок зору” зовнішніх і внутрішніх просторів. І романтичні малюнки мають привести до розуміння кожного ландшафту. Можна розчленувати процес переходу до співдії точок зору на три стадії.

У першій, найбільш “романтичній”, не ставиться завдання систематизації вражень. Архітектор спонтанно пізнає середовище, фіксує на малюнках враження, що виникають від найцікавіших місць (рис. 2А). На другій стадії, тримаючи в пам'яті ці відображені в малюнках місця, він згадує шлях руху до них, котрі пройшов сам і які пройде “споживач”, щоб побачити їх (рис. 2Б). І відразу впливає функціональна рефлексія (рис. 2В). Архітектор розуміє: для того, щоб залучити “споживача” до сприйняття цього красивого середовища, необхідно в місцях візуальних розкриттів розмістити функціонально значні об'єкти, а шлях до них має стати однією з галузей просторового каркасу проектованого середовища. І архітектор, визначивши цей шлях, фіксує зміну просторових вражень. На малюнках з'являються віхи – своєрідні найяскравіші зміни просторово-світлових впливів. Виникає ритмічний задум, якому повинний бути підлеглий цей просторово-часовий фрагмент. Інтервали між віхами можуть бути змінені: прискорені чи виважжені в залежності від задумів архітектора. Він може створити екстраполяційні ряди – або плавні, що гармонійно підводять до завершальної кульмінації, або аритмічні, напружені, що “драматизують” архітектурний сюжет. Набирається ряд маршрутних фрагментів, що відповідають реальному руху людини, кожний має свою кульмінацію. Виникає проблема: як об'єднати усі фрагменти в деяке естетичне ціле.

Це – завдання третьої стадії. У архітектора при фіксації маршрутних фрагментів “з'являлася” деяка форма в ландшафті, на якій співставлялися кульмінаційні розкриття. Це, як правило, природна форма, що домінує в ландшафті. Ми вже відзначали, що в алуштинському ландшафті такими є гірські миси, що спадають до моря з двох долин. А їх поєднує плато. Ці домінуючі форми яскраво з'являються при під'їзді до Алушти зі сторони моря (рис. 2Б).

Потрібно знайти і його антипод: також характерний для цього місця. Але обов'язково – антипод, бо широчінь моря стає ефективнішою, коли контрастує з локалізацією простору. Цей антипод – просторовий прорив, вузьке розкриття на ту ж гору між двома будинками, що стоять поруч. І це теж – специфіка Алушти, де широкі морські панорами є сусідами щільного полотна забудови її історичної частини (рис. 2А).

А потім має бути узагальнення вражень від домінуючих форм ландшафту в перспективі з “пташиного польоту”, не побудованої на топооснові, в образному узагальненні “земних” картин, сприйнятих і зарисованих у різний час. У свідомості зодчого виникає певне асоціативне ЦІЛЕ завдяки співдії різночасових вражень на загальних для них формах (концепція “медіатора” К.Леві-Стросса і “монтажної домінанти” В.Л.Антонова) [10, 12]. Можна вважати, що це замикання асоціативного ланцюга є основою етапу “ОСЯЯННЯ” в аспекті розуміння “міфу місця”, “генія місця”, “духу місця” у термінології Н.П.Анциферова і Ле Корбюзьє. Перейнявшись цим “духом місця” і графічно зафіксувавши його, архітектор кладе його в основу своєї просторової ідеї. Ми показали на прикладах колажів проникнення такої основи в просторову ідею комплексу. Це можна вважати кінцевим спалахом авторського “осяяння”.

Але, як видно з колажних інтерпретацій “осяяння” ми, як правило, зустрічаємося з проблемою, неминучою в будь-якій творчості, але найбільш складною в архітектурі: з ієрархічною багатозначністю формування ідеї.

Що є вищою “цінністю” в композиційно-естетичному плані прибалтійського колажу? Очевидно, морська затока, до якої примикає мальовниче узбережжя з лісовим масивом. Але в межах фрагмента узбережжя, де уживається комплекс, такою “цінністю” для навколишніх будівель є простір галявини. І відчуття-знаходження кожної “цінності” залежить, за Б.О.Успен-

ським, від просторово-тимчасової точки зору людини, що йде до неї [13]. Так, прибалтійська затока стає такою при оглядах з регіональних шляхів руху: морем і міжнаціональною магістраллю М-1; затока поєднує, вбирає в себе огляд-враження людей, що йдуть по них. Затока виступає в ролі “медіатора” на регіональному рівні. В той же час для тих, що йдуть доріжками вздовж моря і від міжнаціональної магістралі до нього таким об’єднуючим началом є простір галявини. Вона стикає огляди-враження тих, що йдуть цими доріжками: так само, як затока з’єднує на рівні регіональних шляхів руху. Ці різні ієрархічні рівні поєднуються в естетичному плані візуальним розкриттям галявини на морську затоку. І колаж в образній формі відбив цю єдність.

Така ж закономірність спостерігається на алуштинському колажі. У кримському фрагменті на регіональному рівні панує море і гірський ландшафт, що різко спадає до нього. Ця двоєдина домінуюча форма так само, як і в прибалтійському фрагменті, стикає огляд-враження з двох регіональних шляхів руху: морем і Ялтинською дорогою (рис. 2В, 3А). Але на рівні прибережної частини Алушти функції “медіатора” переходять до місця, де р. Улу-Узень впадає в море; там перетинаються осі долини і набережної вздовж моря (рис. 3Б). Якщо тут передбачити великий зал із площею, медіативні функції цього місця одержать архітектурне завершення і “зберуть” просторові вузли нижчого ієрархічного рівня (рис. 4А,Б,В). Якщо ж взяти ієрархічний рівень інтер’єрного простору залу, то тут “медіатором” стане басейн зі спадаючими до нього трибунами. І всі ці форми сприймаються як “медіатори” при оглядах зі шляхів руху, що відповідає їхньому структурному рівню, і за умови їхнього перетину на об’єднуючій формі.

Щоб розкрити цей процес – перехід від предметного аналізу середовища з обґрунтуванням рішень до їхнього образного узагальнення в кінцевому колажі, слід простежити послідовність мислення у творчому процесі. Можна уявити цю послідовність у вигляді переходу від ієрархічних вищих до нижчих структурних рівнів; від регіонального масштабу до інтер’єрних просторів будинку. Причому, така ієрархічна послідовність повинна стосуватися всіх розділів архітектурного проекту – від функціональної організації й інженерного забезпечення середовища як предметної основи ідеологічної оцінки, до емоційно-естетичних аспектів (рис. 3-5). Тобто, таким чином поєднуються логічні й інтуїтивні аспекти творчості з кінцевим виходом на “осяяння” – образну, синтезну основу ідеологічної оцінки.

У результаті аналізу, при якому співставлялися концепції з різних сфер знань і впровадження в конкретні проекти, можна обґрунтувати певні закономірності архітектурного творчого процесу, які відображають підхід до ідеологічного вираження архітектури:

1. Для архітектурної творчості діє структура, що пропонується в експериментальній психології творчого процесу. Ця структура відображає динаміку творення: “**підготовку**”, “**визрівання**”, “**осяяння**” та “**технічну реалізацію**”. Експериментальна психологія відносить перший і четвертий етапи переважно до логічних актів свідомості, другий та третій – до інтуїтивних (Г.Уоллес, О.В.Пулига, Я.О.Пономарьов та ін.). В архітектурній науці він отримав або адекватне трактування (В.Л.Антонов, О.В.Степанов та ін.), або був зарахований до інтуїтивних актів під контролем логічних (Б.Г.Бархін).
2. Підтверджено зв’язок етапу “підготовка” з важливим постулатом психології – обов’язковою присутністю “матеріального субстрату” як основи безсвідомого, інтуїтивного. Підкреслено, що “людина на першому етапі не може діяти в “умі”,...цілі направлені на перетворення предметної ситуації” [14]. Встановлено, що найцінніше в архітектурній творчості – її зв’язок з матеріальною першоосною – насамперед, з реальним ландшафтом, у який утилітарно та естетично “вживається” архітектурний об’єкт.



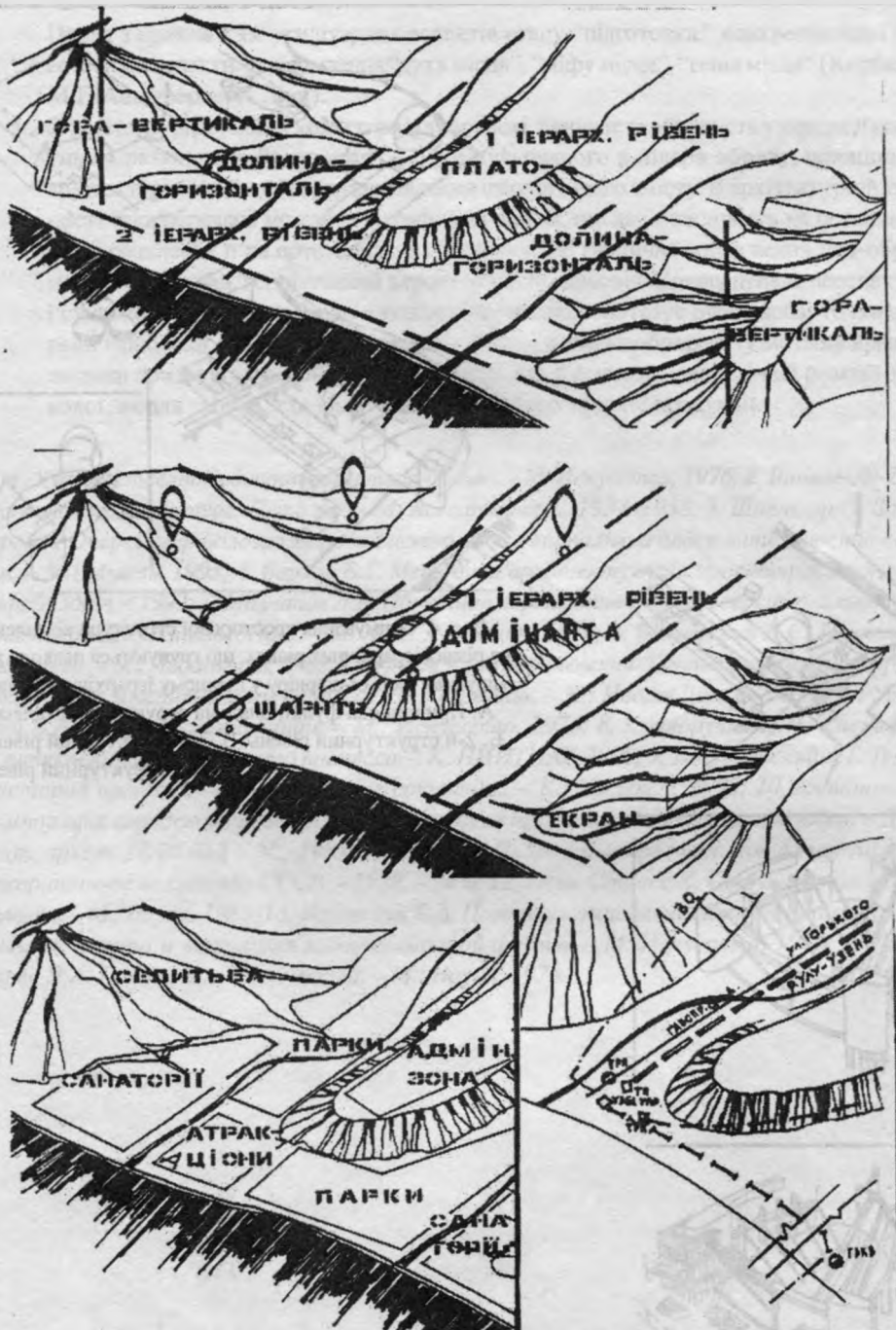


Рис. 3. Аналіз містобудівної ситуації принципів проєктних пропозицій. Алушта. Перший структурний рівень; А. Географічна структура; Б. Структура архітектурних доміант; В. Функціональна структура; Г. Структура інженерного забезпечення

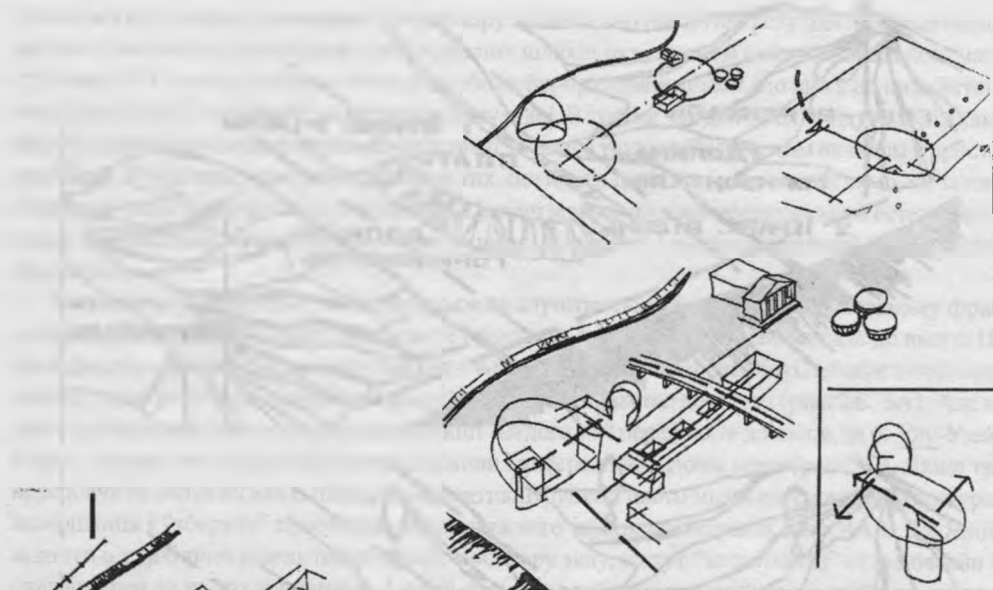


Рис. 4. Формування просторової структури комплексу на різних ієрархічних рівнях, що групуються навколо домінуючої форми-шарніру у першому ієрархічному рівні.

А. Принципова функціональна структура комплексу;  
 Б. 2-й структурний рівень; В. 3-й структурний рівень;  
 Г. 4-й структурний рівень

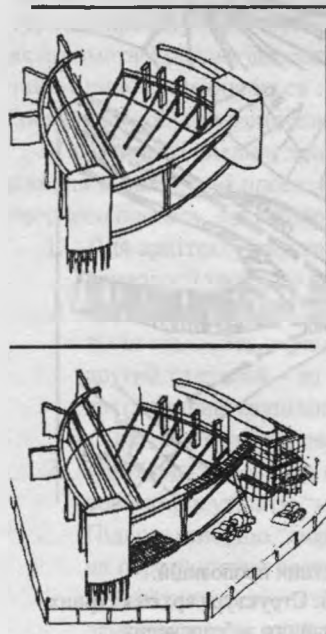


Рис. 5. Інженерне забезпечення комплексу.

А. Інженерні мережі;  
 Б. Конструктивне рішення;  
 В. Технологія будівництва

Поряд з прийняттям утилітарних аспектів етапу “підготовка,” конкретизовані його естетичні аспекти: усвідомлення “духу місця”, “міфу місця”, “генія місця” (Корбюзьє, М.П.Анциферов, К.Лінч).

3. В архітектурі, в умовах колективної творчості, виникає необхідність у передачі колективних результатів “озорення” – сформульованого в лідера **образу**, принципової архітектурної **ідеї**, тобто, представлення ідеологічного змісту. В архітектурній творчості така передача можлива в графічній формі, що дає можливість на останньому етапі розкласти її на ортогональні креслення. Це графічне зображення **ідеї-образу** має узагальнений, асоціативний характер як середньовічна перцептивна перспектива і сучасний фотоколаж. Воно в кожному вигляді синтезує різночасові точки зору, різні відносини людини з середовищем. Тобто, воно відображає ту мозаїку вражень людини при її діях у реальному середовищі, яка є основою ідеологічної реакції однакової, як для творця, так і для “споживача” його творчої продукції.

1. Художественное восприятие и творчество. – М: Искусство, 1976; 2. Виолле-Ле-Дюк. Беседы об архитектуре: Пер. с фр. – М: Всес.акад.арх., 1937–1938; 3. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность; пер. с нем. – М.: Мысль, 1993; 4. Бархан Б.Г. Методика архитектурного проектирования. – М.: Стройиздат – 1993; 5. Молчанов Л.В. Обратная перспектива. Миф и версия реальности // Советское искусствоведение. – М.: Сов. художник, 1976; 6. Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Педагогика, 1987; 7. Пучков А.А. Габричевский. Концепция архитектурного организма в мыслительном процессе 20–30-х годов. – К.: Издат Дом А.С.С, 1997; Успенский Б.А. Поэтика композиции. – М.: Искусство, 1970; 8. Криворучко Н.И. Специфика архитектурного творческого процесса. – К: НИИТИАГ, 2000; 9. Габричевский А.Г. Теория и история архитектуры. Избранные сочинения. – К.: Уртекст, 1993; 10. Антонов В.Л. Композиция городской среды (методологические проблемы системного подхода). – Дис... докт. архит. 18.00.012 – М., 1987; 11. Гозак А.П. Что бы ответил нам Алвар Аалто // Декоративное искусство СССР. – 1978. – № 6; 12. Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М.: Наука, 1985; 13. Успенский Б.А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. – М: Искусство, 1970; 14. Пономарев Я.А. Психология творчества. – М.: Наука, 1976.