



**МАТЕРІАЛИ
VI ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ
КОНФЕРЕНЦІЇ**

7, 8 листопада 2013 року

КИЇВ

**СУЧАСНА
АРХІТЕКТУРНА ОСВІТА:
АРХІТЕКТУРА:
ОБРАЗ, ЕСТЕТИКА,
ЕМОЦІЙНИЙ КОНТЕКСТ**

**Присвячується 150-річчю від дня
народження Владислава Городецького**

Міністерство освіти і науки України

**Київський національний університет
будівництва і архітектури**

Друге видання

2015

УДК 71; 72
ББК 85.11
М 34

Рекомендовано до видання на засіданні вченої ради архітектурного факультету № 1 від 3 вересня 2015 року

Матеріали VI Всеукраїнської наукової конференції: Сучасна архітектурна освіта: Архітектура: образ, естетика, емоційний контекст. – К.: КНУБА, 2015. – друге видання – 206 с.

Присвячується 150-річчю від дня народження Владислава Городецького.

У тезах доповідей розглянуто: творчий спадок Владислава Городецького, естетичні аспекти у сучасній архітектурній освіті та у сучасній архітектурі.

Призначено для дослідників проблем архітектурної освіти та сучасної архітектури, викладачів вищих навчальних закладів, архітекторів, студентів архітектурних факультетів.

УДК 71; 72
ББК 85.11

© КНУБА, 2015

ЗМІСТ

Кащенко О.В.	Вступне слово
Serban Tiganas	Architectural design studio, teaching for the future
Karin Hallas-Murula	International cooperation of city planners in the 1910s. Grigory Dubelier and Tallinn planning competition in 1913
Nicole Caruso	Emotions caused by the architectural choices in the urban context: the skyline of the Italian cities altered by modern buildings
Абизов В.А.	Погляди на проблему: естетичні вимоги до сучасної архітектури
Акмен И.Р.	Конкурсный проект «Банк» Н.В. Васильева – А. И. Ржепишевского
Аль-Ода Насир Али Абдульхуссейн	Генезис образности Вавилонской архитектуры
Артеменко Г.О.	Проблеми естетики в сучасній міській архітектурі та її вплив на психологію людини
Базилевич В.В.	Формування біоенергетичного комфорту сучасного українського житла
Бачинська О.В.	Нові напрямки синтезу мистецтв: архітектури і скульптури
Бевз М.В., Лукомський Ю.В.	Археологічно-архітектурні дослідження залишків катедрального храму Пресвятої Богородиці XIII ст. у місті Холмі
Бевз М.В., Луцян Газда	Георадарні дослідження археологічно-архітектурних решток Холмської катедри Пресвятої Богородиці XIII ст.
Бембель И.О.	Эстетика современной архитектуры: Марек Будзинский
Бескоровайна І.О.	Роль вертикальних домінант в містобудівній композиції
Біленкова С.В.	Естетика художніх образів споруд «сецесіоністів» як втілення творчого потенціалу епохи
Біленкова С.В.	Містобудівні ландшафти історичних міст в акварелях архітектора Оскара Ласке – послідовника ідей віденського сецесіону

Бойко С.Р., Білінська О.Б.	Застосування елементів архітектурних ордерів на фасадах будівель стилю сецесії у м. Львові
Бусленко Ю.М.	Фотографічна спадщина архітектора Городецького в Україні
Бут Н.К.	Поляк за походженням – українець за відчуттям краси
В'язовська А.В.	Сенсорна архітектура
Гарник М.О.	Прийоми озеленення в архітектурно-планувальному рішенні громадських будівель
Гейко І.П.	Проектування та реконструкція районних будинків суду за кордоном та вплив на них судових систем різних країн світу
Гончарова К.М.	Використання елементів з різних архітектурних стилей у творчості архітектора Владислава Городецького
Горова Ю.О.	Естетика сучасної світової архітектури на прикладі виставково-музейних комплексів авіаційних технологій
Гуменник І.В.	Досвід пошукового проектування відкритих та “ландшафтних” театрів викладачами і студентами кафедри дизайну архітектурного середовища Національного університету “Львівська політехніка”
Демин Н.М.	Творчість архітектора Городецького в контексті епохи «Київського» модерну
Дивак В.І.	Розширення Національного музею українського мистецтва у м. Києві
Доцюк А.В.	Психологічні особливості архітектурного проектування як процесу. Психологічний вплив на дію мислення і процеси створення штучно сформованого зовнішнього та внутрішнього простору в архітектурі та дизайні
Дмитраш О.Ю.	Формування архітектурного образу міжвузівських об'єктів культури в навчальному, пошуковому і конкурсному проектуванні на кафедрі дизайну архітектурного середовища Національного університету «Львівська політехніка»
Древаль І.В., Мохаммад Фархондех Сагеди	Железнодорожный вокзал в Тегеране – образец творчества В. Городецкого

Ексарева Н.М., Ексарев В.А.	Эмоциональный потенциал архитектуры аскетизма
Ермоленко Е.В.	Проблема пространственного и смыслового ядра в структуре художественного музея
Жмурко Ю.В.	«Интересное» как смыслообраз городской среды
Забелина Е.В.	Аналитический взгляд на ландшафтный объект «Сад на Вилле Ноай» архитектора Габриэля Гуэврекяна
Задорожний Б.В.	Символіка декору в сакральній архітектурі (на прикладі церков Львова та Львівщини)
Землянський О.М.	Особливості естетичного облаштування систем пожежної сигналізації об'єкту будівництва в проектній практиці
Зуева П.П.	Об архитектуре и архитекторе. Из высказываний Ф.Л. Райта
Івашко Ю.В.	«Будинок з химерами» в світовій спадщині стилю модерн: архітектурні паралелі
Івашко О.Д.	Сучасні стадіони України (на прикладі стадіону «Донбас Арена» в Донецьку)
Кадуріна А.О.	Женские мотивы в символике модерна
Кириллов В.В.	Архитектор Йозеф Стенбек: «Каменный романтизм» в церковном зодчестве Финляндии рубежа XIX – XX вв.
Ковальський Л.М., Івашко О.Д.	Використання архітектурної спадщини Владислава Городецького в сучасному проектуванні
Козлова Н.В.	Модель формоутворення багатоповерхового житлового будинку з урахуванням вимог архітектурної відеоєкології
Колодрубська О.І.	Виховання особистості архітектора-дизайнера
Коляда Е.М.	Основные тенденции дачного садоводства в районе Евпатории в конце XIX – начале XX столетия
Кондель- Пермінова Н.М.	Комплексне дослідження забудови Києва доби класичного капіталізму
Коновалова К.В., Коноплева Е.В.	Роль пешеходно-рекреационных зон в формировании эстетики городской среды
Коновалова Н.А.	В авангарде современности: архитектура Всемирных выставок

Коптева Г.Л.	Графічне відображення архітектурного середовища у творчому процесі архітектурного проектування
Коровкіна А.А.	В.В. Городецький – як архітектор-новатор рубежа століть
Костюченко О.А.	До питання методики формування архітектурного образу арт-центрів
Кублицкая Е.Е.	Трактовка стилевой принадлежности домов в г. Харькове сквозь призму «Дома с химерами» архитектора Владислава Городецкого в г. Киеве
Кутузова Т.Ю.	Методи формування архітектурного образу в курсовому та дипломному проектуванні
Куцевич В.В.	Пластичність і образність в архітектурі
Ладан Т.М.	«Графічний архітектурний образ» будівель та споруд: алгоритм утворення при проектуванні та реконструкції
Лисицына А.В.	Основные виды наличников деревянных жилых домов середины XIX – начала XX вв. в городе Городец Нижегородской области
Лисовский В.Г.	О некоторых дискуссионных вопросах истории модерна
Малаков Д.В.	Увічнення пам'яті архітектора Городецького
Мартышова Л.С.	Эстетическое восприятие архитектурной среды
Марченко С.А.	Бедфорд Парк
Мельник А.Е.	Методика моніторингових досліджень історичного центру для студентів АХІ, спеціальність – дизайн архітектурного середовища
Мельник Н.В.	Методика опанування навичками проектної діяльності (на прикладі завдань з архітектурного проектування на другому курсі в АХІ ОДАБА)
Мокроусова О.Г.	Участь В. Городецького в архітектурних конкурсах Києва
Оката І.О.	Естетика сучасних великопрогонових спортивних споруд на прикладі велодромів
Пантюхіна О.Ю.	Сучасні системи підготовки фахівців за спеціальністю "Ландшафтна архітектура"

Пилипчук О.Д.	Фактурні можливості кольору в пам'ятнику архітектури: "Будинок з хімерами" архітектора Владислава Городецького
Пламеницька О.А.	Збереження міст-фортець як багатокомпонентних архітектурно-містобудівних комплексів (реставраційний аспект)
Примачок О.А.	Особливості формування архітектурного середовища сучасних закладів культурно-просвітницької діяльності з врахуванням його виховного впливу
Проценко С.М.	Об'єкти, предмети, методи наукових досліджень в ландшафтній архітектурі
Ремизова Е.И., Леонидова Е.Н.	Стилистический метод композиционного мышления и особенности его преподавания
Рижик В.М.	Естетика архітектури сучасних автовокзалів
Роденков А.И.	Русский стиль в декоре печей и каминов
Рубан Л.І.	«Прочитання» ландшафту в творчості архітектора Владислава Городецького
Русев К.В.	Эстетика современной мировой архитектуры сквозь призму архитектурных образов кинематографа конца XX – начала XXI веков
Савченко- Пичугина Н.П.	Культурологический аспект формирования экспериментальной архитектурной среды
Сазонова Ю.Ф.	Засоби екодизайну у формуванні сучасного житлового середовища
Семерун Ю.А.	«Лікувальна» архітектура. Вплив архітектурного простору на аутистів
Сингаєвська М.А.	Дослідження стильових напрямків в сучасній багатоповерховій житловій архітектурі України
Слепцов О.С.	Опыт проектирования в «неостиях» – преемственная связь с творчеством В. Городецкого
Соколовська Ю.С.	Естетика реновації районів масової забудови
Соловей Г.М., Крижанов- ська Н.Я.	Тенденції формування світлокольорового дизайну в аспекті естетики архітектурного середовища міста
Сторишко А.И.	Эстетические особенности современной архитектуры

Сысоева В.В.	Зрительные качества нелинейной архитектуры
Тіхонова О., Бевз М.В.	Замки Івано-Франківської області: проблеми виявлення та інвентаризації
Тимошенко М.М.	Лешек Дезидерій Владислав Городецький – віртуоз маркетингу і паблік-релейшнзу
Трофимчук С.М., Костенко О.Я.	Напрямки медіа-архітектурного синтезу у формуванні громадських будівель та споруд
Трошкіна О.А.	Досвід навчання створення архітектурного образу на дисципліні «Семантика архітектури»
Ушаков Г.Н.	Нова єдність елементів композиції в сучасній архітектурі
Фролов А.А.	Еволюційний синтез інформаційної моделі архітектурного об'єкта
Хороян Н.П.	Концепция дифференциации архитектурных школ и уникальный профессиональный опыт архитектора В. Городецкого
Червинський М.В.	Мобільне енергоефективне житло
Черевко Н.В.	Прообраз багатоквартирного житла в українському селі
Чередина И.С.	Особняки эпохи модерна, мир интерьера
Черкасова Е.Т.	Архитектурно-пространственные особенности жилой застройки эпохи модерна на примере центрального исторического ареала г. Харькова и тенденции ее сохранения
Шапаренко О.М.	Парадоксальність В. Городецького
Швиденко О.О.	Змінення рис особистості архітектора у XX столітті
Шебек Н.М.	Авторська методика розвитку середовищного художньо- композиційного мислення архітекторів-дизайнерів
Шубович С.А.	Архитектура и (или) философия – проблема архитектурного образования
Шубович С.А.	Игровая структура архитектурной композиции

Вступне слово

Перед Вами – сукупність думок науковців, викладачів, архітекторів - саме тих, хто створює і розвиває архітектурну сферу. Ця збірка формується у складний для країни час. Неперервність публікації матеріалів конференції символізує сталість нашої діяльності. І зараз кожен, виконуючи свою роботу на своєму місці, насправді робить свій суттєвий внесок у стабільність в Україні.

У центрі уваги нашої дискусії – образ, естетика, емоційність архітектури. Нова інформаційність відрізняє сучасну естетику і потребує нових критеріїв її оцінки. З впровадженням в архітектурній сфері новітніх інформаційних технологій виникає питання нової трактовки художньої складової архітектури, образу, емоційного сприйняття об'єктів архітектури. В навчанні студентів важливим стає розуміння основ формування єдиного естетико-інформаційний простору, де поряд з новими прагматичними ознаками сучасних архітектурних форм можна відчутти їх красу, гармонію, символічність.

Зокрема, уособленням єдності інженерної досконалості і яскравої художньої образності в архітектурі є постать одного з найбільш видатних вітчизняних майстрів – Владислава Городецького. Тематику нашої конференції присвячуємо 150-річчю від дня його народження. Низка статей цієї збірки безпосередньо розкриває багатогранність його творчого спадку. Науково-методичні питання, висвітлені на сторінках цього видання набувають актуальності і свого об'єднуючого значення у формуванні нового розуміння естетики сучасної архітектури.

Бажаємо всім дослідникам творчого натхнення, вільно мріяти і втілювати свої ідеї в розвиток сучасної української архітектурної освіти.

З повагою,

декан архітектурного факультету КНУБА,

заслужений працівник освіти України, д.т.н. професор ***Кащенко О.В.***

Serban Tiganas,
president of OAR, Chamber of Romanian Architects,
partner at Dico and Tiganas, architecture and engineering,
lecturer at the Technical University of Cluj - Napoca, Romania

ARCHITECTURAL DESIGN STUDIO, TEACHING FOR THE FUTURE

Teaching architecture or training architects.

The first dilemma persisting about architectural education is regarding the purpose of this education itself. Is it about the knowledge of the architecture as a cultural field and phenomenon or is it about creating specialists, trained architects for the construction market or related. Of course one may remark that the second hypothesis includes somehow the first one, but the profession of architect is worldwide promoting the necessity of having a period of professional experience after graduate, in the field of design, a period which cannot be compensated with anything else. Then, when an architect enters the market it is often claimed that he or she should educate clients towards a higher cultural understanding of their expectations. In the same time employers of architects expect from the young comers to be employable, meaning to have skills to deliver design in very good technical and economical conditions, adapted to the market, cheap, fast and perfect for the customers. In these conditions a new behaviour of architects appears to be more and more present: forming and reforming the market in the sense of being able to influence the expectations and even to invent new projects as interventions in space, never asked by the public client before. What is the schools of architecture type of responses to the actual condition of architects? There are basically two attitudes: precaution or courage, conservatism as the society and construction world is not changing yet deep enough to review the education system of architects or, vice-versa, being experimental, vanguards, propelling the change by being part of it. As a person, what should an architect be? An orchestra man or woman, playing all instruments, or a communicator and connector in order to realise the holistic approach, a director of the orchestra, singing often his own part?

The Romanian tradition, design studio and diploma project.

The Romanian architectural education is consequent to its own tradition, but also detached from the reality. This detachment was a reaction in communist times, to resist and even not recognize what was happening and to stay connected to the big picture of international architecture and to the western

culture. This situation has an inertia and we still have diploma projects of gigantic public programmes you may never find in reality, or urban utopias and less realistic social driven and private generated scaled projects. Another critique of the diploma projects may refer to the almost completely absence of the most important architectural programme to be innovated and developed which is housing. On the contrary, an inflation of cultural centres, museums and theatres is preoccupying the young graduates. In the design studio things are slightly orienting themselves to the real needs and many projects, especially in the first years of studies are experimenting the new trends.

The new role of the architect and new teaching methods.

Architects are now more and more in the position to contribute to the decisions of what to be built instead of how to be built, which is their traditional task. This means more and more to invent interventions mainly in the public space, new narratives for the social cohesion, generating projects related to bottom - up initiatives. As a reaction to this the design studio works in the school of architecture, and now I am based to my own team experiments, are oriented more and more as follows: from architectural programmes toward the new role of architects to invent new programmes and combinations, from individual approach towards team work and interdisciplinary approach, from desk research towards field research, from school exercises towards public involvement and contributions, from big programmes towards small interventions of deep innovation, from graphic and visual qualities towards conceptual and narrative qualities of projects and from virtual reality representations towards new combined medias of communication.

Conclusions and hopes.

We certainly deal with another type of complexities in the social and built environment. These are claiming the transition from problem solving by design to problem identification through design research, conceptual programming and more communication design for participative decision. The future will constantly increase the reuse, recycle, temporary, portable, micro architectures, to be also considered by the schools of architecture.

Karin Hallas-Murula,
*Dr., Prof., Head of Art and Architecture History Chair,
Institute of Architecture and Urban Studies,
Tallinn University of Technology*

INTERNATIONAL COOPERATION OF CITY PLANNERS IN THE 1910s. GRIGORY DUBELIER AND TALLINN PLANNING COMPETITION IN 1913

1. Early 20th century town planning was a wide international phenomenon. It developed into a contemporary discipline on the basis of professional cooperation of architects all over the world. The boom of international conferences, competitions, exhibitions, new magazines on urban planning etc. supported the quick international dissemination of new knowledge on urbanism and town planning. The town planning was closely connected with the reformist spirit and aimed to improve not just cities, but the whole society.

2. In the 1910s international town planning events culminated in two events: Town planning conference in London, which is claimed to be the first town planning conference in Europe; and Berlin international town-planning exhibition (Allgemeine Städtebau Ausstellung), claimed to be the first of its kind. It was Germany and German-speaking world which moved onto the leading position of city-planning theory and strategies of implementation innovative town planning. Books by Reinhard Baumeister, Joseph Stübben and others became internationally widespread.

With the book by Camillo Sitte „Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen“ („City Building According to Artistic Principles“, 1889) a new perspective was opened for the city planning theory. Together with Camillo Sitte Theodor Goecke started first town-planning magazine „Der Städtebau“ in 1904 (Goecke was its Chief editor up to 1919). Urban planning magazine “Der Städtebauliche Vorträge” appeared in 1908 and published by Felix Genzmer and Joseph Brix in Berlin also won a large international audience.

3. Russian Czarist Empire was not actively participating in international scene of town planning conferences and competitions. "The broad transformation of main European capitals have not touched yet Petersburg and Moscow", stated engineer Feodor Yenakiev in 1911. In 1912 he, in cooperation

with Leonty Benois and Marian Peretyatkovich proposed a grand development plan for St Petersburg.

Still, the information about the planning developments abroad entered Russia through books, magazines, travelling abroad and personal contacts. The leading Russian architectural magazines „Zodtshi“ and „Nedelja Stroitelja“ in 1892–1911 step by step started to introduce the theoretical aspects of European town planning. At that period the articles on urbanism appeared under the section „Improvement of public services in cities («Благоустройство городов»).

The questions of town planning, local government reforms, the city budget, taxation, land prices, social programs, sanitation, transportation and other issues were discussed in the Russian journal „Gorodskoje Delo“ («Городское дело»). Among the authors of articles there were G. Dubelier, D.D. Protopopov, E. Baumgarten, V. Kurbatov, A. K. Ensich and others.

4. In 1892 the first Russian architects' congress took place in St Petersburg, followed by the second in 1894 in Moscow. The third congress was supposed to take place in Kiev, but Kiev architects turned the organization work back to St Petersburg (1900). The following 4th congress was again held in St. Petersburg (1911). The 1911 congress was the first where town planning themes became more widely discussed and evoked lively discussion. There was no special planning session yet. Town planning papers were spread among different sessions: G. Dubelier held his paper „Technical questions of town planning“ in the Construction and Building Laws Session. F. Yenakiev's paper „Basic principles of the development of the cities“ was presented at the Session of General questions and V. Karpovich spoke at the session of Artistic questions („The preservation of artistic qualities of our cities“). „The moment has come when we must not think of the style of a single house, but of the style of the entire city. In solving the problem of the beauty of towns, it is time to move from single to the universal,” stressed the congress. (Trudy IV sjezda russkih zodzchih. St. Ptb., 1911). The interest towards the city as a complex integrity which demands professional planning was remarkably rising in 1910s.

5. Western border-states of Russia – Estonia and Latvia historically had close contacts with Germany, due to their Baltic German population. Riga Polytechnicum, established in 1862 as the first polytechnic institute in Imperial Russia, offered education in German language. In 1892 it became Riga Technical University and continued to play an important role educating

engineers and later also architects for the Baltic, as well as for other parts of Russia.

In Estonia also Finnish orientation played an important role in architecture and town planning at the beginning of the 20th century. At the same time engineers and architects from Estonia also participated Russian conferences and kept close connections with St Petersburg Art Academy, which has the leading position in Russian architectural education. Academy graduates were spread all over Russia and played important role in keeping contacts between professionals within the borders of Russia.

5. Architectural competitions became an important engine of strengthening international knowledge on town planning. The city-planning competitions were organised actively especially in 1890–1913: Hannover, 1891; Vienna, 1892–1894; Munich, 1893; Helsinki-Töölö, 1898–1899; Göteborg, 1901; Brno, 1901–1902; Barcelona, 1903–1905; Copenhagen, 1908– 1909; Greater-Berlin, 1908–1910; Krakow, 1909–1910; Antwerp, 1910; Trondheim, 1910; Düsseldorf, 1911–1912; Dublin, 1914–1916 and many others. In this process internationally recognized experts emerged and were highlighted. One of them was Joseph Stübben (1845–1936), who earned credit already with his impressive handbook “Der Städtebau” (1890). During his life Stübben created around 90 planning projects (Aachen, Cologne, Wesel, Vienna, Darmstadt etc.), wrote around 850 articles and participated in 60 international Juries of planning competitions (Oliver Karnau. Herman Joseph Stübben. Wiesbaden, 1996).

6. In 1910s Tallinn (Reval) population reached 100 000 and the nationally minded municipality started to prepare the first comprehensive city plan. For the preparation of the Tallinn planning competition Finnish architect Eliel Saarinen was invited. The process ended with the international planning competition of Tallinn announced in 1912 and finished in 1913. At that time urban planning issues became widely discussed in Estonian newspapers, including overview about Berlin international planning exhibition (there were no professional architecture magazine yet in Estonia). Ideas of Camillo Sitte, Joseph Stübben and others were introduced, Estonian articles include quotes to Raymond Unwin, Felix Genzmer, Grigory Dubelier and others.

Significant amount of new literature about urban planning was ordered by the Tallinn municipality in the process of organizing the planning competition. The books by Stübben and by Eberstadt, the journal “Städtebauliche Vorträge” from Berlin were among new purchases. In 1911 Ebenezer Howard’s “Garden Cities” was translated into Russian. (The translator was A. Bloh, who lived in

Lechworth and was a friend of Howard. Howard personally wrote the preface to the Russian translation expressing warm feelings to Russian audience).

Also two books by Dubelier “Планировка городов” and „Городские улицы и мостовые“ can be found in the Tallinn municipality library. Added pencil remarks showed that the first of the books has been painstakingly studied. One cannot say exactly when it was done but in any way it shows a serious interest towards Dubelier’s book.

On the basis of all gathered information the Tallinn planning competition Jury was composed. It included the best German experts Josef Stübben and Theodor Goecke, next to them Bertel Jung, the chief planning architect from Helsinki and Grigory Dubelier from Kiev Polytechnical Institute were invited. Berlin architects were deemed worthy of larger salaries: Stübben and Goecke both received 1200 roubles, Dubelier and Jung 700 roubles.

7. Kiev professor Grigory Dubelier is in the focus of interest of this paper. How and why he was chosen and invited to Tallinn competition Jury?

Grigory Dubelier (1874–1942) studied in St Petersburg Institute of Civil Engineering. In 1904 he was invited to be a professor at the Kiev Polytechnic Institute. Dubelier worked in Kiev from 1904–1916, and there he published two main books „Planning of Cities“ („Планировка городов“, St. Ptb, 1910) and „City Streets and Pavements“ („Городские улицы и мостовые“, Kiev, 1912). Dubelier’ publications of the Kiev-period also included “Городской трамвай.” (Kiev, 1908); „Исследование движения вагонов электрических железных дорог.“ (Киев, 1908); „О проектировании горок для сортировочных станций“ (Киев, 1910), „О планировке городов в связи с требованиями строительного устава.“ – Зодчий. 1911; „Записка профессора Г.Д.Дубелира по вопросу планировки окраин Киева.“ (Kiev, 1912); „Грунтовые дороги, их постройка и уход за ними.“ St Ptb., 1912 (2-nd ed.: Kiev, 1914).

In 1912 Dubelier made a project proposal for the Lukyanovki development in Kiev which foresaw the 750ha new built-up territory (Solomyanka, Shuliavka, Demievka), but the project was not realized.

He also introduced the ideas of garden cities. It has to be added that first articles on the garden-cities in Russian were published (by anonymous author) as late as in 1904 in journal "Zodctshi". The planning-project of garden-city Komperiya-Sarytch near Laspy in Krym in cooperation with architect Pavel Aljoshin in 1917 was the first attempt by Dubelier to turn the idea of garden-city into reality.

In 1916 Dubelier moved back to St Petersburg where he became a professor at Civil Engineering Institute. Later he specialized on questions of road-engineering and public transportation. In the 1930s he published books “Основы проектирования автомобильных дорог“, т. 1-2 (Moskva, 1938—39) and „Эксплуатация автогужевых дорог“ (Leningrad, 1934).

8. Grigory Dubelier seemed to be well informed about developments of the forefront of European town planning. In the list of literature in his book „Planning of Cities“ German authors are in dominant majority: J. Stübben, R. Baumeister, R. Eberstadt, J. Brix, F. Genzmer, R. Wuttke, P. Schultze-Naumburg, J. Lux. The English books by R. Unwin and E. Howard, as well as French authors E. Henard and Mace, were mentioned in the last place at the end of the list. Interestingly enough the book by Camillo Sitte was not mentioned, but he is quoted in the text.

Among Russian authors there are O. Hauke and D. Protopopov. (The book by Vladimir Semenov „Blagoustroistvo gorodov“. (Moscow, 1912) was not been published yet).

9. According to Oliver Karnau, Dubelier’s book „Planning of Cities“ follows very closely the text of Stübben’s „Der Städtebau“ (Karnau, O. Herman Joseph Stübben. Wiesbaden, 1996, p. 73). Indeed, there are quite similarities in text. Also part of the illustrative material has been clearly taken from Joseph Stübben’s book. At the same time Dubelier was adding Russian context bringing examples and statistics of Moscow and St Petersburg, as well as from Kiev. We can read about the quick rise of citizens’ number in Kiev, for example. Dubelier also shows the remarkably big amount of greenery and public parks in Kiev at that time: there was 327 000 quadr. fathoms (1 *сажень* =2,13 meters) of greenery for 320 000 citizens (ca 1,0 per citizen, in Moscow only 0,065, in London 0,25, in Berlin 0,7, in Riga 0,55), which occupied 3,4 % from the land of the whole city (in Paris 3,3%, New York 3,3%, in Moscow 0,36%, in Riga 1,1%).

In the context of best placements of public buildings in the squares (influence of Camillo Sitte can be clearly traced here) two cases from Paris are mentioned (Paris Opera in the perspective of Avenue d’Opera and Madelaine Church at the end of Rue de Rivoli). The third example was taken from Kiev: the good location of a museum building on a square with perspective of Alexander Street. In Dubelier’s book we can also read about the narrowing the traffic areas of Kiev main streets in 1909–1910, in order to make them more structured and wider for pedestrians.

10. All members of Tallinn Jury, including Dubelier were asked to examine the Tallinn competition program. It was Dubelier, who had been studied city traffic and who suggested to exclude the idea of underground traffic from Tallinn planning program. For him it looked too unrealistic for Tallinn. In the course of history it happened to be a right decision: Tallinn metro was never built.

As the Tallinn competition advertisement was published also in architectural magazines abroad – “Der Städtebau” (Berlin), “Journal de Travaux publics” (Paris), “Building News” (London), “Hufvudstadsbladet” (Helsinki), “Gorodskoje Delo” (St Petersburg), there were many requests for the competition program all over the world: from Germany, Austria, Great Britain, Finland, Sweden, Denmark, Norway, Russia, Latvia and elsewhere. From Russia the inquires arrived from Vladimir Semenov and Anatoli Gibshman from Moscow, Sergei Schmidt from Kasan, B. Soloveitchik and V. V. Andrejev from St Petersburg. Because of the different reasons finally only five entries were submitted and in 1913 Eliel Saarinen’s “Greater-Tallinn” was announced to be a winner.

8. One cannot say exactly, when and where the contact between Estonians and Grigory Dubelier was established. Probably he was known in Tallinn due to his book and other writings. It is also possible, that personal contact appeared in some conferences. Next to Russian architects’ congresses regular meetings of cities’ representatives were held in 1910s. One of those was held in 1913 in Kiev, and there could have been such meetings also earlier. In 1913 Kiev meeting Tallinn municipality was represented by City council members Juhan Umblija and Ferdinand Karlson.

In conclusion: there is no doubt that it was Dubelier’s German orientation in contemporary urban planning which made him a perfect choice for Tallinn Jury. It is well known that Germany held a leading position in international planning movement and that in 1910–1914 it was especially strong (A. Sutcliffe, *Towards the Planned City*, 1981, p. 172).

Learning from German leading theorists Grigory Dubelier moved into noticeable position among Russian urban theoreticians next to Vladimir Semenov, Feodor Yenakiev and few others. It happened namely in his Kiev-period. Participation in Tallinn planning competition Jury offered for Dubelier an extra bonus:

personal contacts with leading German planners Joseph Stübben and Theodor Goecke.

Nicole Caruso,

Architect,

*Doctor in the use of cultural heritage, architectural and environmental goods
knowing local identities and territorial policies (Imania)*

**EMOTIONS CAUSED BY THE ARCHITECTURAL CHOICES
IN THE URBAN CONTEXT:
THE SKYLINE OF THE ITALIAN CITIES
ALTERED BY MODERN BUILDINGS**

The ideal city does not exist and perhaps never really existed , there existed the concept , the ideal, but not the realization, by definition: " An ideal city is the concept of an urban settlement - designed or imagined , in rare cases put into practice - which reflects the urban design criteria of scientific rationality or a setting , characters that often accompany an ideal voltage and philosophy, or a strong utopian . The theme of the ideal city, it can be said to have traveled through the entire history of mankind urbanized , since ancient times, but refers with particular force to the Renaissance. " We've gone from an ideal city to a" non-places of the city through the city degradation " as Villy De Luca writes in one essay recalling the urban condition of the Italian cities unfortunately bad : there is a coincidence between the idea of Palladian city and the idea of the public good. Palladio argued that the same care with men devote to your home must be dedicated to public space and this applies to those who govern. The report comes as the city is a place of life, just as a dwelling only on a different scale. The concept expressed by Palladio in the '500 is even more so today in a dimension of social relations Polis town where (...) the sense of the common good and public affairs for the subjective affirmation of private property as an affirmation of being social " . After the second world war the war Italy has consumed an illegal growing also linked by a policy that has not looked much at the skyline of the historic fabric of cities, towns and experiments of the news of the new districts dormitories in large cities due to population growth has resulted in that they now appear as ghetto neighborhoods , and within the city was consumed an extreme building construction due to the use of reinforced concrete buildings , which led to concrete blocks almost everywhere , even next to buildings of architectural merit . Only today the body responsible for the protection of those assets have suffered an awakening, but maybe it's too late to

impose constraints when it raged the mindset that your home was not part of a unique urban context.

Perhaps it is the education given to the architects previous impregnated on the major of the previous century, but their architecture you could not relate to the urban fabric Italian who sees in its history its urban fabric and its stratification.

Materials such as concrete and glass do not know how many times to be accommodated in the design and construction of buildings on land with high seismic risk as the Italian one, was not held account of the psychological characteristics of the architectural design of those emotions that can evoke only driven design aesthetics , which by definition " is an area of philosophy that deals with the knowledge of the natural beauty , art and science , or of judgment , moral and spiritual . " it is therefore necessary to be aware that many of the guidelines that dictated the great architects who study at university should be revised according to the urban context and history of the same , just think of the case of the construction of the great dormitory Librino in Catania , author of the design is Kenzo Tange , Japanese architect , who has won several awards prestigious during his career , including the Pritzker Prize for Architecture in 1987. "He was known for blending Japanese traditionalism and modernism world in his works. He was also a proponent of structuralism, which was a movement that ultimately did not focus on the "human inhabitant " of the structure, and focused more on urban planning , with a sort of perspective " lifeless " and structure. " Librino , gangster district today with high population density , it is a failure, a huge layer of cement that has nothing to do with Catania, Unesco city recognized ad World Heritage site , which has an incredible historical center that could be re-evaluated and re-used again in the residential district .

We need a massive education of the new generations of architects who hold global vision of architecture that does not splitting urbanism realize that even modern architecture needs an education so that the design can be reconciled in a unique research in which even a nice functional contextualized can give new impetus and shape to the skyline of the Italian cities altered by modern buildings built without a logical urban, but only with the one of the speculation.

В.А. Абизов,
*доктор архітектури, заслужений архітектор України, професор
Київського національного університету культури і мистецтв*

ПОГЛЯДИ НА ПРОБЛЕМУ: ЕСТЕТИЧНІ ВИМОГИ ДО СУЧАСНОЇ АРХІТЕКТУРИ

В якості преамбули щодо сьогоденних проблем архітектурної діяльності та освіти наведу сформульований ще коло півстоліття тому вислів знаного фінського архітектора Алвар Аалто: «Найбільш складна проблема полягає зовсім не в тому, щоб знайти форми, відповідні сучасному життю, а в тому, щоб створити форми, що засновані на справжніх цінностях людства».

Бурхливий розвиток різноманітних технологій і технічних засобів створення архітектурного середовища з одного боку, та посталі природні катаклізми планети Земля внаслідок її виснаження, зумовленого цим же ж розвитком з другого боку, обумовлюють певні, в тому числі й нові естетичні вимоги до сучасної архітектури.

У зв'язку з цим якісно нові завдання доведеться вирішувати архітекторам і містобудівникам: забезпечити розвиток сприятливого та гідного матеріально-технічного середовища проживання людини, приведенного до гармонії з природним оточенням і рівновагою планети. Архітектурна діяльність і освіта на даний час, на мій погляд, має здійснюватись на засадах подолання негативних наслідків урбанізації, екологічності містобудування й архітектури та її дійсної людяності.

Виходячи з цього уявляється можливим спробувати сформулювати основні естетичні вимоги (авжеж не рецепти) до сучасної архітектури.

1. Створення, поряд із широким використанням природних джерел енергії та мінімізацією виробничих й побутових відходів, «екологічно чистого» мікроклімату житлових поселень із забезпеченням гармонійного включення нових містобудівних утворень й об'єктів в існуюче природне й предметно-просторове середовище.
2. Забезпечення високої художньо-образної виразності архітектурного середовища на основі ефективного та екологічно-врівноваженого застосування нових будівельних й комунікаційних технологій і матеріалів.
3. Урізноманітнення та поліваріантність композиційних містобудівних та архітектурно-художніх рішень ансамблів і будівель згідно із сучасними

соціальними, екологічними, містобудівними, технічними, економічними та іншими вимогами.

4. Надання людині широкої свободи вибору архітектурно-просторових форм середовища життєдіяльності та засобів естетичної виразності забудови, адекватного рівням доходів і життєвих потреб різних верств населення.

5. Удосконалення естетичної виразності архітектурного середовища відповідно до місцевих історико-культурних цінностей та духовних потреб населення.

6. Підвищення органічної еластичності та трансформативності архітектурно-просторової структури та фасадів будівель відповідно до змін оточуючого середовища і вимог споживачів.

7. Забезпечення різноманітності індивідуальних естетичних рішень будівель і споруд з урахуванням створення стилістичної єдності та композиційної цілісності житлової забудови.

И.Р. Акмен,

*старший преподаватель Харьковского национального
университета строительства и архитектуры*

КОНКУРСНЫЙ ПРОЕКТ «БАНК»

Н. В. ВАСИЛЬЕВА – А. И. РЖЕПИШЕВСКОГО

Строительный бум начала XX века сменил «одеяния» городов, взгляды и вкусы публики, характер архитектурной практики, которая, в свою очередь, внесла радикальные изменения в область формирования архитектурного заказа. Огромное количество конкурсных программ, заявленных в профессиональной и периодической печати, стало следствием индивидуального подхода в проектировании и способствовало зарождению публичного обсуждения. «Дайте возможность публике сознательно относиться к произведениям архитектуры и у нас постепенно возникнет новый стиль», — утверждал журнал «Зодчий» по поводу статьи Б.Н.Николаева «К вопросу об архитектурно-художественном образовании».

Проектная деятельность с системой конкурсных экспертиз открывала перед заказчиком новое направление — концептуальных критериев и понятий «современности» и «рациональности». Так, А.К.

Красовский в 1851 г. озвучил кредо русских рационалистов: «Лозунг наш — преобразование полезного в изящное», а книга В.П. Апышкова «Рациональное в новейшей архитектуре» (1905 г.) стала своеобразным манифестом в защиту творцов «нового стиля», которые «и не подозревали, вероятно, что новое направление заключается вовсе не в новых формах, а в новых, свежих и здоровых мыслях, из которых формы вытекают как следствие».

Конкурсные проекты содружества однокашников Н.В. Васильева и А.И. Ржепишевского — яркий пример архитектурного профессионального диалога 1908 – 1910 гг. Оба архитектора, имеющие многочисленные награды за индивидуальное и совместное участие в конкурсах (Н.В.Васильев — 26, А.И. Ржепишевский — 8), обладали удивительной работоспособностью и величайшим творческим потенциалом. Н.В.Васильев, великолепный художник и А.И. Ржепишевский, переводивший язык эстетики фасада в инженерное русло, интересовались новейшими строительными технологиями и практическим применением железобетонных конструкций, активно обсуждающихся на страницах профессиональных изданий.

В 1909 г. Правление Харьковского городского купеческого банка обращается к Императорскому С.-Петербургскому Обществу архитекторов с поручением объявить конкурс на составление эскизов каменного здания для городского купеческого банка на месте снесенного в 1908 г. дома купца В. М. Ломакина на Торговой площади. Секретарем комиссии был назначен С. П. Галензовский, в составе судей Л. Н. Бенуа, С. А. Бржозовский, А-И.Фон Гоген, З. Я. Леви, Ф. И. Лидваль и представитель Харьковской городской думы. Премии получили: проект «Весна» — автор Л. Р. Сологуб (I премия); проект «Банк» — авторы Н. В. Васильев – А. И. Ржепишевский (II премия); проект «Банчек» — автор Д. Д. Смирнов. Премированные и приобретенные проекты поступили в собственность банка.

Правление банка во главе с П. М. Акименко приняло решение применить проект Н. В. Васильева – А. И. Ржепишевского с величественным тяжеловесным фасадом в стиле северного модерна. Полномочия по доверенности, выданной на имя А. И. Ржепишевского, Н.В.Васильев зарегистрировал 2.11.1909 г. и повторно 19.12.1910 г. в городе С.-Петербурге. Но, вскоре, газета «Южный край» от 4.01.1911 г. поместила публикацию строителя банка от лица Н. В. Васильева о

лишении А. И. Ржепишевского доверенности «как компаньона». Были ли инженерные решения причиной раздора, или «Временные технические условия» проф. Н. А. Белелюбского, история этот факт не комментирует.

Несмотря на противоречия между архитекторами-компаньонами, проект был реализован. В конструкции здания применены монолитные железобетонные ребристые перекрытия системы французского инженера Ф. Геннебика, возводимые Черноморским строительным обществом «по его указаниям». Так одной из немногих реализованных конкурсных историй Н. В. Васильева – А. И. Ржепишевского было суждено стать «северным гостем» в Южном крае.

Аль-Ода Насир Али Абдульхуссейн,
*аспирант Одесской государственной академии
строительства и архитектуры*

ГЕНЕЗИС ОБРАЗНОСТИ ВАВИЛОНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Проблема взаимовлияния и взаимообусловленности традиционной и современной архитектуры в настоящее время приобретает все большую актуальность. Особенно это важно для развивающихся регионов, ощущающих сильное внешнее воздействие. Национальные традиции, впитавшие региональный культурный контекст, способны обогатить все более бездуховную универсально-глобальную архитектуру. Важным представляется многократное обращение к историческим узлам, играющим ключевую роль в развитии мировой культуры.

Все это обусловило обращение к теме Вавилона – как духовной и образно-архитектурной сокровищнице культуры Ирака и общемировой культуры. Культурные традиции Вавилона требуют каждый раз нового обращения к его наследию во все более изменяющемся мире. Традиционность исторической архитектуры Вавилона служит той непреходящей ценностью, которая на каждом новом витке истории создает новые образные и культурные коды, требующие специального изучения и оценки.

Первоначальный образ города Вавилона, исходящий из шумеро-аккадской истории, был обусловлен древнейшими космогоническими представлениями народов этого региона. Вавилон и его покровитель бог Мардук изначально были вписаны в традиционную картину мира древних

шумерийцев и ориентированы на вечность, запечатленную в картине звездного неба. Название города – «Врата богов» (шумер. Kadingirra; аккад. Bab-ilim) говорит об образности представлений древности.

Символику незыблемости царской власти еще с шумерских времен выражала связанная с зиккуратом гигантская статуя бога покровителя города. Без этой статуи, олицетворявшей непосредственное присутствие бога, цари не могли вступить на престол.

Письменность и архитектура стали тем кодом, который на долгие времена закрепил культурную память о Вавилоне. Башня, уходящая ступенями в небо наподобие гигантской лестницы, еще долго реализовалась на Ближнем Востоке в уже другой – мусульманской культуре в виде ступенчатых или спиралевидных минаретов. Ее монументальный образ священной вечности проник в архитектуру и закрепился в ней вплоть до наших дней.

С образом Вавилона связаны сюжеты двух сказаний: в одном из них говорится о строящемся городе, во втором – башня до небес (и то, и другое мыслится как первое большое строительство людей).

Следующий период эволюции образа Вавилона связан со становлением христианской культуры и библейскими текстами. Эти тексты от поздней античности и до середины XIX в., параллельно с текстами Геродота, служили основными источниками знаний о древнем Вавилоне. Тексты о Вавилоне, включенные в Ново- и Старозаветные истории, сформировались в регионе Иудеи и содержат, по сути, ее историю. Это было время жесткого противостояния Иудеи и захватившего ее Рима.

Наиболее ярким библейским образом, обыгрывающим Вавилон, можно назвать образы антиподы – Вавилона и Иерусалима. Причем, сохранившийся в исторической памяти Вавилон содержал образ показного величия и роскоши, а Иерусалим представал современникам в его нынешнем разрушенном римлянами, потерявшем независимость, состоянии.

В этот же период появляется образ, в метафорической форме символизирующий тщетность человеческих усилий в борьбе с высшими силами. Воплощением этого образа стал ступенчатый вавилонский зиккурат. Общий вид и история гигантской башни Этеменанки породили

библейський міф о Вавилонській башні, надолго ставший в західній культурі символом хаосу і бедствий, вызваних непомерними амбіціями людей. Іменно с образом Вавилонської башни зв'язан біблейський міф о появленні мнoгoязиччя, роздeлившeгo прeждe цeлocтнoe cooбщecтвo лoдeй.

Современна образність, рoждeннa Вaвилoнoм і трaктoвaннa біблейськими тeкcтaми, cтpoитcя прeимущecтвeннo нa двoх oснoвних кaтeгopіях: cтупeнчaтoю бaшні (в зaвepшeннoм і нeзaвepшeннoм вaріaнтaх) і oбумoвлeннoю їo мнoгoчacлeннocтi язькoв.

Г.О. Артеменко,
старший викладач Інституту аеропортів
Національного авіаційного університету

ПРОБЛЕМИ ЕСТЕТИКИ В СУЧАСНІЙ МІСЬКІЙ АРХІТЕКТУРІ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ПСИХОЛОГІЮ ЛЮДИНИ

Перш за все, згадаємо науку *відеологію*, суть якої полягає на закономірностях зорового сприйняття, тобто настроїв, думки, вчинки прямо пропорційно залежать від того, що нас оточує, тому формування естетики оточуючого середовища — як внутрішнього (інтер'єру), так і зовнішнього (екстер'єру) є дуже важливим. До речі, відчуття естетики та смакові норми — все це повинно виховуватися в людині з раннього дитинства. Пресинг, навантаження, стреси посилюються з кожним днем. Іноді ми забуваємо про елементарні і дуже важливі поняття — це любов, культура спілкування та естетичне виховання, на основі якого формуються смакові параметри. Оточуюче середовище впливає також на криміногенну ситуацію, не говорячи вже про загальний настрій у суспільстві, враховуючи проблеми урбанізації. Людському оку характерні швидкі, нефіксовані рухи, котрі називають *саккадами*. Саккада походить від французького слова, *saccader*, що означає “смикати”, “робити різкі рухи”. Отже, це відривчасті, різкі рухи наших очей, які швидко переводять зір з одного предмета на інший. Саккади використовуються, як правило, для обстеження та вивчення поля зору, а також для того, щоб образи селективно відібраних деталей візуальних стимулів були в центрі уваги, що забезпечує максимальну гостроту зорового сприйняття. Їх функція — моментально реагувати на зміни саме навколишнього середовища. Відомі невеликі саккади (менше 3

градуси поля зору) і великі (20 градусів і більше). Саккади — це рухи балістичного типу, так як вони мають конкретну ціль і певне направлення. Характер послідовності саккад обумовлений діяльністю центральної нервової системи. Тобто, людина помічає деталі, а вже потім дає сигнали головному мозку для складання загальної картини — єдиного цілого. Як стверджували Зінгейл та Каулер, подібно іншим нефіксованим моторним рухам, які виконуються за участю верхніх та нижніх кінцівок, саккади вже наперед сплановані по конкретній схемі.

Людина може корегувати ці рухи. Їх можливо визвати свідомо, навіть з закритими очима або у темряві (не маючи конкретного зорового об'єкту). Цікаво, що м'язи, котрі відповідають за саккади — є “надшвидкі” м'язи людського тіла. Як правило, кількість саккад — від 1 до 3 в секунду, але це займає лише 10% загального бачення. “Образи виникають у свідомості людини під впливом реальної дійсності, сприйнятої за допомогою органів чуття. Вони є копіями, відбитками дійсності, її відповідниками. Образи зберігаються в пам'яті людини і можуть бути відтворені уявою.” — писав відомий український мистецтвознавець Білецький П.О. Науково обґрунтованим є поєднання архітектурних форм з живописним рішенням — використання кольору. Доведено, що абсолютно білий колір, наприклад, велика площа білої стіни — більш контрастна і сприймається агресивно, так само як і велика площа, пофарбована у яскравий однотонний колір. Великі розміри темних площин — пригнічують людину, особливо в маленьких приміщеннях. Колір виступає як допоміжна форма у конструкції екстер'єру. Гете був першим, хто зробив спробу проаналізувати емоційний вплив ізолюваного кольору. Отже, колір має властивості, які спроможні передавати зорові відчуття. На сьогодні маємо констатувати, що потреба у вирішенні проблем пов'язаних з містобудуванням, екологією, територіальним плануванням, а тим більше з дизайном і новітніми технологіями в архітектурі є дуже актуальною. Сучасні проблеми, пов'язані з естетикою сприйняття навколишнього середовища, для людства не є першочерговими в наш час, але саме це впливає на психологію світосприйняття; тяжіння до позитиву і взагалі до прекрасного. Мистецтво, архітектура, дизайн, і весь візуальний світ, що нас оточує, дають можливість людині певним чином трактувати соціальні проблеми. Нашим очам потрібен естетичний “відпочинок”, який впливає на гармонію настрою та позитивного внутрішнього самовідчуття.

Література.

1. Білецький П.О. Мова образотворчих мистецтв. К.: Радянська школа, 1973. — 128 с.
2. Девид Огилви. Огилви о рекламе. — М.: Ексмо, 2003.— 232 с.
3. Дрю Ж. - М. Ломая стереотипы. — М.: Питер, 2003. — 272с.
4. Картер Г. Эффективная реклама. Путеводитель для мелких предприятий. — М.: Прогресс, 1991. — 280 с.
5. Товбич В.В., Сисойлов М.В. Архитектура: мистецтво та наука. — Київ — Дніпропетровськ, 2007. — 1020 с.

В. В. Базилевич,

кандидат архітектури, доцент

Національного університету «Львівська політехніка»

ФОРМУВАННЯ БІОЕНЕРГЕТИЧНОГО КОМФОРТУ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ЖИТЛА

В умовах напруженого сучасного життя, значного збільшення кількості патогенних зон, у т.ч. з активною участю нової забудови, дуже важливо проектувати житло, яке сприяло б відновленню біополя людини.

Енергетично комфортний житловий простір можливо створити шляхом:

- оптимального його зонування з врахуванням наявних патогенних зон, а також пов'язаного з денним та календарним сонячним циклом та життєвими періодами самої людини;

- використання позитивних з т. з. еніології форм;
- використання пропорцій;
- використання енергетики кольорів;
- використання орнаментів, захисних символів;
- використання натуральних матеріалів.

Використання цих засобів дозволяє відродити національні традиції, тим більше, що архітектура житла на теренах України у порівнянні з архітектурою споруд інших типів, є достатньо консервативною. Використання цих засобів так само створює широке поле для нових творчих пошуків у цій галузі.

Розглянемо окремі з цих засобів.

Оптимальне зонування простору.

Врахування патогенних зон. Наявні патогенні зони насамперед визначають до створення проекту на ділянці під забудову, а потім уточнюють після будівництва. Місця тривалого перебування людини (спальні і робочі місця, дитячі) не повинні розміщуватися в патогенних зонах.

Зонування внутрішнього простору, пов'язане з денним та календарним сонячним циклом, а також життєвими періодами самої людини. Відповідно до традицій народної архітектури України, що формувалися тисячоліттями у нерозривному зв'язку з природою, доцільно розміщувати житлові будинки з чіткою орієнтацією фасадів відповідно до сторін світу тобто на схід, захід, північ, південь.

У зонуванні внутрішнього простору сучасного житла варто відродити давню традицію, а саме: на північному сході (місці народження сонця) розміщувати місце немовляти, сході – місце підлітка, південному сході – образи, які є провідниками Божої сили в оселю. На півдні розміщували основний вхід (таке розміщення входу вважається оптимальним і за Школою Компаса у Фен-Шуй), бо тут сонце саме в zenіті. Воно проганяло зиму і пробуджувало все живе на землі. Південний захід – оптимальне місце для елементів з водою, бо «підходячи до заходу, сонце ніби опускається у воду». Крім того, осіннє та вечірнє сонце хиляться до свого заходу – символічної смерті. На північному заході – камін, піч, місце домашнього вогнища. Цей сектор є уособленням осені. Тут - зона перебування найстаріших членів родини, які вже готуються перейти останню межу.

Використання позитивних з т. з. еніології форм. Як свідчать наукові досліді, проведені латвійськими науковцями у приміщенні Інституту фізики в Саласпілсі, найбільш досконалими об'ємними елементами, що не деформують біополе людини є сфера, куб. Тривале перебування у піраміді є небезпечним для людини.

Використання пропорцій. Функціонування Всесвіту відбувається за принципом «золотого перетину». Для гармонійного вписання у навколишнє середовище формуємо житловий простір з використанням цієї пропорції, а також пропорцій $\sqrt{2}$ (діагональ квадрата), $\sqrt{5}$ (діагональ подвійного квадрата), $\pi:1$, що використовувались у архітектурі всіх часів та народів.

Використання орнаментів, захисних символів (солярних знаків, знаку землі, підкови, зображень птахів, рослин, русалок-берегинь, що

перепліталися з фантастичними істотами) у першу чергу навколо найбільш вразливих місць споруди: віконних та дверних отворів, через які, відповідно до народних вірувань, може проникнути нечиста сила, а також у декоруванні гребеня даху та вітрової дошки, в інтер'єрі - на предметах побуту, а саме - печах (приладі з вентиляційними та димовими каналами-порожністими структурами з негативними полями) та предметах побуту, пов'язаних з прийняттям та приготуванням їжі.

Проведений аналіз сучасних житлових просторів засвідчив достатньо обмежене використання засобів архітектурної еніології (у т. ч. зазначених вище) у їх формуванні, у першу чергу, через відсутність відповідних навичок та втрачених знань у цій галузі.

Впливи високотехнологічних інновацій в архітектурі житла проявляються слабше, ніж в архітектурі інших типів споруд, але однак ця галузь поки що не рухається в напрямку формування гармонійного середовища вищого порядку.

О.В. Бачинська,

*старший викладач Київського національного університету
будівництва і архітектури*

НОВІ НАПРЯМКИ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ: АРХІТЕКТУРИ І СКУЛЬПТУРИ

У сучасній архітектурі існує напрямок споруд у вигляді скульптур. Такий натуралізм є незвичним для цієї галузі і потребує вивчення.

Споруди-скульптури можна класифікувати за ідеями, які вони виражають. Це головні категорії: людина і природа. Серед споруд, що зображують людину, можна виокремити: 1) все, що стосується людського тіла; 2) оточуючий людину світ, який поділяється на: а) побутові предмети та б) предмети духовного світу. Споруд, які зображують природний світ, менше, вони поділяються на три групи. Таким чином, маємо класифікацію образів, втілених у спорудах-скульптурах:

❖ ЛЮДИНА

1. Тіло людини: голова та її частини – око, лице, голова, голова з шиєю; інші частини тіла – відбиток пальця; внутрішні органи – судини, кишки; тіло повністю – жінка, людина.

2. Їжа людини: овочі – луковиця, картоплина, гарбуз, перець болгарський, помідор, огірок; ягоди і фрукти – ягода, полуниця, кавун, диня, ананас; солодощі – леденець, пряник, торт, морозиво; гастрономічні продукти – ковбаса.

3. Одяг людини: головний убір – корона, шолом, шапка; взуття – чобіт, черевик, башмак.

❖ СВІТ ЛЮДИНИ

ПОБУТ

4. Посуд: стакан, чайні чашки, чайник, кавник, глечик, ступка з товкачиком, пляшка, молочний бідон, казан, бочка.

5. Побутові предмети, упаковки: кільце, грілка, праска, пральна машина, унітаз, корзина, коробка, валіза, контейнер.

6. Предмети інтер'єру: руська піч; меблі – комод; традиційне житло – вігвам.

7. Транспорт існуючий і фантастичний: машина, парус, човен, морський корабель, літак, підводний човен, космічна літаюча тарілка.

ДУХОВНА ДІЯЛЬНІСТЬ

8. Предмети інтелектуальної діяльності: книги на полиці, лист; обладнання для діяльності – комп'ютер, робот, бінокль.

9. Предмети мистецтва: яйце Фаберже; музичні інструменти та ретранслятори – саксофон, рояль зі скрипкою, орган, радіоприймач, радіола, підсилювач для електрогітари.

10. Предмети ігор: кросворд, шахова тура, футбольний м'яч, мильна бульбашка.

11. Символи державності: китайська монета, банкнота, прапор.

❖ ПРИРОДА

12. Тварини: свійські тварини та птахи – собака, бульдог, кішка, кролик, баран, вівця, бик, буйвіл, курча, куриця, качка, гуска; дикі тварини, птахи, комахи, риби, морські організми – змія, черепаха, коала, крокодил, жираф, слон, орел, равлик, жук, риба, щука, акула, кит, раковина, яйце; міфічні тварини – дракон, троянський кінь.

13. Рослини та їх частини: кактус, лотос, квітка, гриб, кора з мохом, корені.

14. Нежива природа: хмаринка, місяць, лава, скеля, земна куля, бульбашки.

Скульптура здавна доповнювала архітектурні ансамблі. Вона або прикрашала архітектурну споруду чи простір, підкреслюючи геометричну

форму своїми лініями (скульптура на фоні пілона, посеред площі) або оформлювала архітектурну деталь (колона – атлант, жолоб – химера).

У наш час виникають нові види синтезу, наприклад, архітектури і кіномистецтва (рухлива кіно-картинка на стінах споруди). Також розвиваються і традиційні взаємодії, такі як архітектура і скульптура. Сучасні споруди-скульптури за всіма ознаками є архітектурними: серед образів більшість спрямована на вивчення людини, її оточення та її світу, що відповідає принципам архітектури, де людина – головний об'єкт. Ці споруди мають внутрішній простір, який можна використовувати і стилізований характер на противагу скульптурному мистецтву, яке може бути дуже реалістичним. У світі існує і протилежна тенденція: архітектурні інсталяції без внутрішнього простору, тобто скульптури у вигляді архітектурної будівлі (каплиця «Пристрій для викорінення зла» у Канаді, будинок «Дім атакує» на даху музею в Австрії та ін.).

Таким чином, незвичні споруди можна визначити як тісний синтез мистецтв – обмін архітектури і скульптури формами, внаслідок чого утворилися споруди-скульптури і скульптури – архітектурні споруди. І хоча ці нові форми суперечать принципам архітектури, їх кількість свідчить про бурхливий розвиток мистецького синтезу і можливе виникнення нових видів взаємодії.

М.В. Бевз,

*доктор архітектури, професор Національного університету
«Львівська політехніка»,
професор надзвичайний Люблінської Політехніки (Польща);*

Ю.В. Лукомський,

*кандидат архітектури, доцент Національного університету
«Львівська політехніка»*

АРХЕОЛОГІЧНО-АРХІТЕКТУРНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ЗАЛИШКІВ КАТЕДРАЛЬНОГО ХРАМУ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ XIII СТ. У МІСТІ ХОЛМІ

У вересні цього року завершилася проміжна стадія реалізації українсько-польського наукового проекту під назвою "Пошук, ідентифікація і наукове вивчення найстарішого храму Пресвятої Богородиці, побудованого в Холмі королем Данилом Галицьким".

Реалізація проекту розрахована на п'ять років. У проекті беруть участь: Національний університет «Львівська політехніка» (кафедра Реставрації і реконструкції архітектурних комплексів), Інститут Археології та Інститут Українознавства НАН України, Національний Інститут Спадщини Міністерства Культури Польщі, Інститут Археології та Етнології Польської Академії Наук. Проект виконується за фінансової підтримки Благодійного фонду Петра Порошенка, Національного Інституту Спадщини Міністерства Культури Польщі, Національного університету «Львівська політехніка», інших організацій та приватних осіб.

Польсько-українська група дослідників розпочала роботи з реалізації наукового проекту у травні цього року. Метою першої стадії робіт було – провести археологічні дослідження, спрямовані на віднайдення залишків катедрального собору Пресвятої Богородиці збудованого в місті Холмі королем Данилом у проміжку між 1237 – 1253 рр. Перша літописна згадка про кафедральну церкву в Холмі відноситься до 1253 р. Згодом вона ще кілька разів згадується в літописах, але у XVIII ст. стару катедру розібрано і на її місці зведено нову будівлю. Сліди старої катедри загубилися і досьогодні не було відомо її місце розташування. Головним завданням вступної фази проекту стало віднайти місцеположення старої катедри, провести перші археологічні дослідження її залишків, виконати ідентифікацію цих залишків та здійснити їх всестороннє наукове вивчення. До початку практичних дослідницьких робіт було проведено кілька наукових семінарів за участю польських та українських істориків, мистецтвознавців, археологів, архітекторів, за результатами яких були висунуті робочі гіпотези про місце розташування, планувальну структуру, характер архітектури собору. Вступна фаза робіт включала застосування насамперед неінвазійних методів дослідження вірогідного місця розташування залишків собору. Було проведено георадарне сканування території, використано метод радіостезії, виконано пробні свердління. Це дозволило відразу виявити місце локалізації залишків давньої будівлі.

Від червня по вересень було виконано серію археологічних розкопів, в результаті яких розкрито залишки фундаментів і стін давнього собору. Результат виявився несподіваним – стара катедральна будівля була змурована із брускової цегли-пальцівки у техніці вендійського в'язання на дуже міцній вапняній заправі. Товщина стін катедри становила 135 – 150 см. Виявлено також, що будівля кілька разів перебудовувалася у проміжку між 13 та 17-м століттями.

Актуальність наших досліджень зумовлена великим історичним значенням самого об'єкту та його пов'язанням з унікальною постаттю європейської історії XIII ст. – першим українським королем Данилом. Літописи вказують, що за величиною і красою катедра не поступалася іншим тогочасним святиням. Крім того вона цінна тим, що в її стінах було поховано короля Данила та його двох синів – Романа і Шварна. В храмі було поховано також десятки інших визначних осіб української історії – холмських єпископів та представників шляхетських родин.

Наукова ідентифікація залишків святині допомогла б у дослідженнях інших об'єктів комплексу забудови королівського столичного центру в Холмі. Катедра знаходилася поряд із замком і палацом Данила Романовича та була частиною архітектурного ансамблю королівської резиденції XIII ст. Реалізовані дослідження також можуть бути важливі з погляду виявлення нових фактів з історії збереженої архітектурної пам'ятки – колишнього катедрального собору української греко-католицької церкви, збудованого у першій половині XVIII ст. (нині використовується як католицький храм). Цей новіший собор було збудовано, як виявилось, на місці розібраної будівлі старого кафедрального храму. Дослідження також можуть дати нову інформацію про об'єкти пов'язані зі старою та новою катедрою – єпископського палацу, дзвіниці, прикатедральних будівель різного часу виникнення, включаючи залишки оборонних мурів та брам, давню будівлю монастиря Василіян та інші будівлі і споруди.

Розкриті в результаті перших археологічних досліджень субстанції вказують, що маємо справу з об'єктом, збудованим з брускової цегли-пальцівки, а техніка мурування (цегла, “вендійський” характер в'язання муру, викінчення швів, заправи) пов'язана із західноєвропейською традицією. Будівельна техніка собору відрізняється від технік, які застосовувалися у той час в інших містах Русі. Це перша велика катедральна святиня Русі-України, збудована повністю у новій цегляній технології.

М.В. Бевз,
доктор архітектури, професор Національного університету
«Львівська політехніка»,
професор надзвичайний Люблінської Політехніки (Польща);
Луцян Ґазда,
доктор технічних наук, доцент Люблінської Політехніки (Польща)

ГЕОРАДАРНІ ДОСЛІДЖЕННЯ АРХЕОЛОГІЧНО-АРХІТЕКТУРНИХ РЕШТОК ХОЛМСЬКОЇ КАТЕДРИ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ XIII СТ.

Польсько-український науковий проект під назвою "Пошук, ідентифікація і наукове вивчення найстарішого храму Пресвятої Богородиці, побудованого в Холмі королем Данилом Галицьким" стартував у березні цього року. У проекті беруть участь по 10 науковців від кожної сторони. У склад груп входять археологи, історики, архітектори-реставратори, антропологи, спеціалісти з геотехнічних досліджень. Загальне наукове керівництвом здійснює директор Інституту археології та етнології Польської Академії Наук, професор Анджей Буко, загальне керівництво українською групою дослідників здійснює професор, доктор архітектури, завідувач кафедри Реставрації і реконструкції архітектурних комплексів Львівської Політехніки Микола Бевз. Відповідальним за проведення георадарних досліджень у рамках експедиції став доктор, доцент Луцян Ґазда з Люблінської політехніки.

Оскільки метою першого етапу робіт було віднайти місце розташування кафедрального храму XIII ст., то велике значення полягало у проведенні георадарного сканування території для виявлення можливих підземних будівельних субстанцій. Ці роботи були заплановано виконати у три стадії: 1 - сканування інтер'єру нинішньої базиліки (храму збудованого у 1735 році на території давньої єпископської резиденції з часів короля Данила); 2 – сканування території довкола базиліки та між нею і місцем королівського замку; 3 – сканування у криптах базиліки. Передбачалося сканування території чи підлог, а також стін (особливо у криптах), а також при виявленні підземних мурів (застосування розвідкових свердлінь та дослідження термовізором, металодетекторами), при виявленні пустот – дослідження інспекційними камерами.

Праці виконувалися двома георадарами та за участі двох фахівців: українського та польського. Крок сканувальних ходів становив 30 см. Глибина сканованих ходів сягала 8 м. За результатами георадарних досліджень виконувалася побудова планів на різних відмітках та побудова перетинів у визначених місцях. Будівельні субстанції були виявлені як всередині базилики під підлогою (на глибинах від 0.8 м і до 6 м), так і назовні на території довкола базилики. В окремих місцях виявлено наявність дворівневих підземних субстанцій, а також засипаних камер і невеликих пустот. Ці результати були використані для планування наступної стадії досліджень – виконання розвідкових археологічних шурфів. Перші ж шурфи всередині базилики відкрили на глибині від мінус 0.8 до мінус 3.0 м залишки стін та збережені фундаменти давньої кафедральної будівлі часів короля Данила Романовича. Таким чином перше завдання проекту – віднайти місцезоположення старої кафедральної будівлі, слід вважати успішно виконаним. Далі – наступні стадії робіт з археологічних розкриттів, ідентифікації будівельних залишків та знахідок, повне наукове їх вивчення.

И.О. Бембель,
*искусствовед, главный редактор журнала «Капитель»
(Санкт-Петербург, ООО «Издательство «Капитель»),
соискатель Государственного академического института живописи,
скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина*

ЭСТЕТИКА СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ: МАРЕК БУДЗИНСКИЙ

Эстетика – философия красоты. Если красота и прекрасное являются наиболее сложными категориями философии даже в классический период, то говорить же об эстетике современной архитектуры трудно вдвойне, поскольку всё более непонятны и относительноны критерии подходов к этой проблеме.

Классическая (традиционная) эстетика базировалась на всецелом доминировании религиозной идеи в мировоззрении традиционных обществ. Любовь, истина, добро и красота были неразделимы и воспринимались как выразители единой божественной сущности в

тварном мире. Этот отчётливый вектор сообщает фундаментальные черты родства эстетике домодернистских стилей.

Начиная с эпохи Возрождения, по мере усиления антропоцентрических и секулярных тенденций, красота в её первоначальном понимании стала превращаться в формально-эстетическую категорию. Отдаляясь от своего первоначального трансцендентного источника, она становилась всё более субъективным понятием. Закрепляемые в каноны эталоны прекрасного с течением времени приобретали черты мёртвого закона, создавая предпосылки для их преодоления в диалектическом развитии.

Живучесть и по большому счету безальтернативность традиционной эстетики вплоть до начала XX века – эстетики многообразной, но сохраняющей преемственность, развивающейся эволюционным путём, – говорит не только о её мощном художественном потенциале, но и о том, что именно к этому времени (не раньше и не позже) в обществе окончательно сформировались фундаментальные идеи нового, материалистического, мировоззрения и адекватный ему художественный язык, «новая эстетика».

Инерция первоначального сакрального импульса закончилась. Декларируемый современным обществом идейный плюрализм predetermined дальнейшую субъективизацию понятия «красота» и последующее за ней вытеснение самого этого термина из профессионального лексикона. Вслед за функционалистской эстетизацией материально-бытовых процессов жизни в модных течениях современной архитектуры набирает силу эстетизация хаоса и абсурда.

Многие современные архитекторы, воспитанные в духе модернизма, работающие с новыми материалами и технологиями, воспринимающие пульс современной жизни, ощущают при этом усугубляющийся дефицит «вечной красоты» в окружающей среде. Часть из них вливается в эшелон современных эклектиков, использующих формальный арсенал традиционной лексики. Другая пытается предварить поиск формообразования поиском Смысла, отсутствие которого так остро ощущается в современном обществе потребления.

Пример творчества польского архитектора Марека Будзинского, по мнению автора, даёт пример возврата к традиции в её доренессансном понимании. Подобно своему любимому архитектору Гауди, Будзинский, строит своё мировоззрение и архитектурно-урбанистические принципы на

фундаменте живой веры. Его творчеству присущи такие фундаментальные черты традиционной архитектуры, как иерархичность, симметрия, человеческий масштаб, совмещение различных функций на одной территории. В то же время его стилистика далека от копирования прошлого и вовсе не исключает диалектического восприятия жизни (в отличие от платоновско-христианского стремления искусства к выражению идеального мира, лишённого противоречий). «Противоречия – природа сущего. Энтропия есть черта мироздания в такой же степени, как и организация», – считает архитектор.

«Традиционные» установки архитектора создают условия для возвращения архитектуры в русло многовековой традиции, живой и развивающейся, в противовес мёртвой «накладной красоте» эклектиков. Элементы хай-тека и зелёной архитектуры, синтез искусств и осовремененный ордер сплавляются в иррациональный симбиотический почерк талантливой и чуткой «резонатора» современности, христианина нашей эпохи.

І.О. Бескорвайна,

*аспірант Полтавського національного технічного
університету імені Юрія Кондратюка*

РОЛЬ ВЕРТИКАЛЬНИХ ДОМІНАНТ В МІСТОБУДІВНІЙ КОМПОЗИЦІЇ

У сприйнятті людини архітектурно-просторове середовище виступає системою емоційно-естетичних знаків, символів та образів, які можна споглядати в архітектурних об'єктах. Ця система зумовлює та визначає емоційно-естетичне, символічне та образне сприйняття картини світу. Тож роль вертикальних домінант в містобудівній композиції необхідно розглядати як з точки зору композиції міста, так і з точки зору психології зорового сприйняття їх людиною.

З точки зору психології вертикальні домінанти сприяють сприйняттю людиною цілісного образу міста, є необхідними засобами орієнтації людини у міському просторі, слугують візуальними орієнтирами, адже вони утворюють опорну систему точок орієнтації, пов'язану із соціальною структурою міста, його центрами. Вертикальні домінанти, маючи контрастну форму у порівнянні з оточенням, вносять новизну в сприйняття

середовища, що забезпечує зоровий комфорт. Також вертикальні домінанти мають глибокий символічний зміст, адже у світосприйнятті людини вертикаль символізує підйом, зростання, перемогу, прогрес, в релігійному аспекті – об'єднання верхнього та нижнього світів.

Забезпечення композиційної цілісності міста є необхідною умовою для створення естетичного та емоційно комфортного міського середовища. Наукові пошуки щодо розв'язання проблеми цілісності містобудівної композиції, особливостей її сприйняття відображені у працях таких науковців як А.В. Бунін, М.Г. Круглова, А.В. Іконніков, М.Г. Бархін, С.В. Білоусов, Л.Н. Кулага, В.А. Лавров, І.М. Смоляр, З.Н. Яргіна, Ю.Н. Кішик, В.Т. Шимко, Г.О. Осиченко. В результаті аналізу досліджень було визначено, що вертикальні домінанти є невід'ємними елементами композиційної структури міста, які впливають на його композиційну цілісність. Тож, з композиційної точки зору, вертикальні домінанти відіграють наступну роль: формують об'ємно-просторову композицію міста, фіксують її композиційні центри; виявляють структуру міста та утворюють систему візуальних зв'язків; впливають на виразність вигляду міста при різних умовах його сприйняття, сприяють досягненню ритму внутрішніх міських просторів (вулиць, площ), забезпечують виразність силуету міста, створюють його вертикальні вісі.

С.В. Біленкова,

*кандидат мистецтвознавства, доцент Київського національного
університету будівництва і архітектури*

ЕСТЕТИКА ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ СПОРУД „СЕЦЕСІОНІСТІВ” ЯК ВТІЛЕННЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ЕПОХИ

Художні образи архітектурних споруд – це в першу чергу показник творчого потенціалу епохи, його духовної, політичної та ідейної атмосфери. З історико-художніх позицій мистецтво архітектури „віденської сецесії” було одним із перших (після готики), де яскраво і багатоманітно сформувався абсолютно новий тип творчого мислення. Митці архітектури надихались не традиційними історичними формами, а філософсько-естетичним сприйняттям оточуючого природного світу. Тому стиль дуже рідко виступав у стерильних чистих формах та художніх образах.

Якщо звернутися до архітектурного модерну в цілому, то неможливо не відмітити його унікальну синтетичність, органічність включення творів монументального мистецтва і станкового живопису, скульптури, орнаментів, ліпнини, творів з металу, кераміки, оригінальність колористичних рішень. У витворах лідерів нового руху ця надзвичайно потужна творча енергетика породила багато нових художніх прийомів. Саме вони стали передовими факторами щойно зародженого стилю, як одного з найскладніших і найцікавіших явищ в історії світової архітектури.

Творчі відкриття і професійні знахідки архітекторів-новаторів „віденської сецесії” одразу ж підхоплювалися і передавалися, породжуючи надзвичайно витончену майстерність малюнка і деталей: так відомий англійський художник-графік О.Бердслей одним із перших започаткував новаторські лінійні ритми в ілюстраціях до поеми Оскара Уайльда „Саломея”, які згодом масово запанували у творчій палітрі модерну. А ескізні поліхромні замальовки фасадних ескізів житлових будинків-особняків у Колонії митців міста Дармштадта віденського архітектора Й.-М.Ольбріха (автора виставкової споруди Сецесіону, 1898 р.) перетворилися в окремий вид мистецтва, який дуже швидко втілювався у тогочасних поштових картках.

Таким чином невимушеність творчого бачення стрімко і сміливо увірвалась у живопис, скульптуру, пластику і, звичайно, в архітектуру, змусивши масу і простір створювати поетичні та музичні образи. Ремісники, скульптори, ковалі, керамісти, каменярі залюбки виконували неймовірно складні та сміливі задуми архітекторів. Саме так творили свою нову архітектуру О.Вагнер, Ван де Вельде, А.Гауді, Ф.Шехтель і звичайно, наш геніальний співвітчизник Владислав Городецький.

Рубіж XIX – XX століть став переломним в історії архітектури. Народження і стрімкий розвиток цього нового стилю – кардинально змінило загальну еволюцію архітектурної творчості. Цей стиль став першим у Новій історії тотальним досвідом сучасної архітектури, вільної від використання принципів і форм історичних стилів.

С.В. Біленкова,

*кандидат мистецтвознавства, доцент Київського національного
університету будівництва і архітектури*

МІСТОБУДІВНІ ЛАНДШАФТИ ІСТОРИЧНИХ МІСТ В АКВАРЕЛЯХ АРХІТЕКТОРА ОСКАРА ЛАСКЕ – ПОСЛІДОВНИКА ІДЕЙ ВІДЕНСЬКОГО СЕЦЕСІОНУ

Як відомо, ХХІ століття оголошено UNESCO епохою освіти. Ідеї гуманізації та глобалізації у сьогоденному житті відіграють провідну роль і мають для сучасного світу особливе значення. І процес інтеграції України у світове співтовариство з утворенням мультинаціональних систем, підготовлений розвитком науки і техніки минулих століть дає необмежені можливості для спілкування між собою не тільки окремим людям, країнам, а й цілим континентам.

Культурна спадщина України надзвичайно цікава і багатоманітна, з потужним духовним та інтелектуальним потенціалом, який визначає її високий авторитет як світової держави. Тому вивчення культурних традицій держави, творчих здобутків культурних діячів різних поколінь, архітекторів і митців минулих часів, їх впливу на сучасне мистецтво, формування духовно-моральних цінностей має надзвичайно важливе значення у сучасному житті.

Ім'я Оскара Івана Ласке (молодшого) маловідомого досі в Україні архітектора і художника-акварелиста українського походження з Чернівців є надзвичайно цінним у скарбниці вітчизняної культури і мистецтва. Його життєвий шлях – яскравий приклад становлення одного з найбільш просвітлених демократичних прошарків суспільства – творчої інтелігенції, який сформував на початку ХХ століття абсолютно нове творче мовлення художньо-естетичного світогляду.

Творчий світ архітектора формувався ще з дитинства на Буковині у період будівництва знаменитого у світі нині ансамблю колишньої Резиденції буковинських митрополитів, для будівництва якого в кінці 1860-х рр. на запрошення Йозефа Главки приїхав його батько Оскар Ласке (старший) разом із своїми колегами. Саме тут – у Чернівцях і заклався фундамент творчого таланту майбутнього архітектора та геніального акварелиста Оскара Ласке (молодшого).

Все своє життя Ласке, як багаторічний член віденського Сецесіону, військовий художник, мандрівник і філософ від музею Альбертіни у Відні вважав себе корінним буковинцем, залишивши майбутнім поколінням цілу низку надзвичайно пронизливих творчих робіт як в архітектурі, монументальній скульптурі, так і в живописі.

Як архітектор-ландшафтник він, на знак пошани до рідного міста, 02 грудня 1902 року втілює у життя одну із найкрасивіших містобудівних домінант Чернівців – монумент полеглим солдатам-буковинцям 41-го піхотного полку. Але, на жаль, за офіційним рішенням органів радянської влади 14 грудня 1949 року ще за життя автора проекту, монумент був демонтований.

Історичний центр Відня досі прикрашають унікальні будівлі, споруджені і декоровані за його проектами. Але найбільш цінною і насиченою залишається знаменита і неповторна колекція живописних творів Ласке, яка зберігається у фондах музею Альбертіни у Відні. Унікальна ця колекція в першу чергу тим, що ці багаточисельні акварелі (їх нараховується в межах 4 тисяч) малював професійний архітектор, який протягом десятиліть фіксував не тільки розвиток містобудівних ансамблів різних міст Європи і світу, а й образно передавав їх сутність, дух і неповторність культурного потенціалу. Подорожував архітектор і як військовий художник і як працівник музею Альбертіни дуже багато, іноді протягом року здійснював великі поїздки до 4 – 5 країн і ніколи не забував свої рідні Чернівці та Буковину. Окрім Чернівців Ласке залишив багато замальовок містобудівних ландшафтів Одеси, Києва, Москви у перші десятиліття XX століття, творів Миколи Гоголя.

Нині можна сміливо стверджувати, що він був одним із перших експертів-аналітиків щодо визначення культурних цінностей і туристичного потенціалу історичних міст Західної і Східної Європи. Більшість історичних міст та містобудівних ансамблів, зображених в акварелях Оскара Ласке зараз перебувають у Списку всесвітньої спадщини UNESCO. Така багатогранна і ґрунтовна праця талановитого митця Оскара Ласке (молодшого) – талановитого учня знаменитого архітектора епохи модерну Отто Вагнера ще раз підтверджує, що естетика художніх образів архітектурного простору – яскраве відображення культурних цінностей епохи.

С.Р. Бойко,
студент Національного університету «Львівська політехніка»;
О.Б. Білінська,
кандидат архітектури, доцент Національного університету
«Львівська політехніка»

ЗАСТОСУВАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ АРХІТЕКТУРНИХ ОРДЕРІВ НА ФАСАДАХ БУДІВЕЛЬ СТИЛЮ СЕЦЕСІЇ У М.ЛЬВОВІ

Стиль сецесії Львова, хоч проіснував недовго, залишив по собі велику спадщину. Львівська сецесія типологічно споріднена з регіональними різновидностями нового стилю у Європі, відрізняється хронологією розвитку та самобутньою художньою мовою. У зв'язку з ідейними особливостями цього стилю будівлі характеризуються величезною кількістю пластичного декору різного типу, який підпорядкований цілісній композиційно-організованій структурі площини фасаду, основою художньої мови якого є архітектурний ордер. Виключаючи будівлі, які мають лінійний декор на фасаді, важливо розглянути групу будівель із застосуванням класичних архітектурних ордерів.

Архітектурний ордер дуже вільно трактувався архітекторами того часу: до нього додавалися національні символи, трансформувалися та взагалі зникали деякі елементи. Часто з архітектурного ордеру, наприклад, залишалась лише капітель. А, отже, зникла основна структурна схема, композиційний ордерний кістяк фасаду. Тому архітектурний ордер застосовувався виключно для декору. У зв'язку з цим виникла потреба проаналізувати та класифікувати ці видозміни на основі фактологічної бази (фотофіксації найбільш характерних випадків).

У результаті проведеного аналізу композиційних схем фасадів будівель стилю сецесії м.Львова було виявлено певні особливості застосування архітектурних ордерів. Проведено класифікацію за розміщенням цих елементів на фасаді; за горизонтальними членуваннями, ярусністю; за частотою використання класичних ордерів; за видозмінами частин ордерів (капітелей); за наявністю чи відсутністю складових елементів класичних ордерів; використання частин самої будівлі в якості заміни елементу ордеру; за особливостями моделювання площини та

кількості лінійних елементів на пілястрах; та за характерним декором елементів архітектурних ордерів.

За розміщенням у проаналізованих будівлях архітектурні ордери найчастіше розташовувалися на фасаді для акцентування центральної частини верхніх ярусів, центрального ризаліту, фланкування верхніх ярусів наріжних елементів і центральної частини верхнього ярусу, верхніх ярусів та центрального ризаліту, верхніх ярусів бічних ризалітів та центральної частини та фланкування бічних ризалітів без підкреслення центральної частини.

За тектонічною схемою виявлено одно, дво та триярусні пілястри на фасадах в будівлях стилю сецесії при поверховості не більше 4 поверхів.

Стилістично за частотою використання класичних ордерів найпоширеніші були видозміни капітелей іонічного та композитного ордерів.

За наявністю чи відсутністю складових елементів класичного ордеру виявлено варіанти: використання горизонтальних членувань фасаду будівлі в якості заміненого елементу ордеру; поділу на пілястри з використанням цоколя будівлі в якості п'єдесталу; з використанням нижчого поверху будівлі в якості п'єдесталу; з наявністю всіх частин антаблементу; з наявністю тільки карнизу; з наявністю або відсутністю бази та пілястри з або без підкресленого ентазису.

За особливостями пластичного опрацювання тіла пілястр відносно кількості застосованих лінійних елементів можна виокремити такі групи – пілястри з гладкою площиною; з гладким (грецьким) рустом; з 3, 4 та 5 видозміненими канелюрами; з розташуванням канелюр на тілі колони та на капітелі.

За особливостями застосованого декору елементів архітектурного ордеру він є дуже різноманітний, але можна виокремити кілька груп – пілястри з рельєфними квітковими елементами; з чоловічими, жіночими та антропоморфними маскаронами; з рослинним орнаментальним декором (вінками і гірляндами, з картушами); з геометричним орнаментальним декором та видозмінами капітелей класичних власне іонічного та композитного ордерів.

Наведену класифікацію за частотою застосування проілюстровано наведеними статистичними даними. Наступним етапом цього дослідження передбачається проведення натурних обмірів та уточнення класифікації.

У результаті аналізу застосування елементів архітектурних ордерів на фасадах будівель стилю сецесії у м.Львові встановлено, що важливим елементом композиційної схеми є каркасна суперпозиція з пілястр, поодинокі ордерні членування або лише фрагменти ордерів у вигляді капітелей та акцентування ризалітів. Ордерні елементи найчастіше мають нерозвинутий, площинний характер (у вигляді пілястр) та декоративне вирішення, символічно наслідуючи загальні форми класичних ордерів. Побудови форм, ентазису, пропорцій, членувань, профілів форм часто не дотримано. Але серед класичних ордерів переважають вподобання до більш складних, опрацьованих іонічного та композитного ордерів. І тут особливо цікаве декоративне вирішення отримує іонічна капітель з волютою у вигляді геометризованої прямокутної спіралі. Тут від класичного ордеру серед пластичного декору стилю сецесії залишилась лише символічна репліка і це особливість художньої мови архітектури.

Ю.М. Бусленко,

журналіст, фотохудожник, лауреат премії Нарбута.

ФОТОГРАФІЧНА СПАДЩИНА АРХІТЕКТОРА ГОРОДЕЦЬКОГО В УКРАЇНІ

Києву і Україні поталанило з творчим набутком Владислава Городецького, більшість з його найбільш визначних споруд розташовані саме тут. Всі вони описані в багатьох матеріалах, статтях, дослідженнях, як, наприклад, одна з останніх публікацій про Городецького Дмитра Малакова. Те ж саме можна сказати і про чисто архітектурні аспекти, а також креслення, замальовки і таке інше, що на сьогоднішній день зберігається в архітектурних архівах та реставраційних майстернях.

На жаль, всі ці матеріали несуть в собі вузькоспеціалізований елемент подачі інформації про споруду, яка, на жаль, майже недоступна або за рівнем складності сприйняття матеріалу, або за рівнем надто спрощеної подачі, яка на сьогоднішній день більше нагадує примітивні, з безліччю помилок статті з Інтернету, до того ж оздоблені таким же самим бездарним ілюструванням.

І тут хочеться розглянути питання із спадщиною В. Городецького в дещо незвичному аспекті. Автор впродовж майже сорока років займався як зйомкою архітектури Києва, так і зокрема об'єктами, створеними

В. Городецьким, крім того, в зв'язку з ілюструванням майже всіх видань Української Національної енциклопедії та Зводу пам'яток історії та культури України та великої низки видань в інших видавництвах України та за кордоном, що було пов'язано також з переглядом архівного матеріалу та багатьох бібліотечних збірок в цій царині, прийшов до невтішного висновку про катастрофічну відсталість в галузі професійного ілюстрування та популяризації споруд як Києва, так, зокрема, і В. Городецького. В той час, як наприклад в європейських країнах існують добірки чудового, професійно знятого матеріалу, який витримав безліч публікацій і весь час доповнюється новими сучасними, вже навіть 3D і 4K розробками навіть не дуже визначних об'єктів історії та архітектури, в Україні не існує жодного прецеденту ілюстративних добірок, видань чи сучасних розробок, які могли б давати сучасну, гідну подачу навіть таких визначних споруд, як творчий доробок Городецького.

Історично так склалось, що від винаходу фотографії, – вона використовувалась як своєрідний фотофіксаційний елемент, нісший інформацію часто набагато об'єктивніше та емоційно, ніж багато матеріалів з описами того чи іншого об'єкту. Автор знайомився як з багатьма виданнями про споруди Парижа, Відня, Берліна, Амстердама, багатьох італійських та інших міст практично по всій Європі, а також зокрема починаючи з колоніального періоду і по сьогоднішній день всього північного узбережжя Африки, Близького Сходу, а також Індії і Ірану і прийшов до невтішного висновку, що в період приблизно з 1917 року і по сьогоднішній день, на жаль, немає майже жодного професійно виконаного фотографічного матеріалу, який можна було б ототожнити з тими, що існували за цей же період в багатьох країнах світу.

Звісно, в наш інформаційно насичений час, на жаль, вважається, що згодом все замінять сучасні технології сприйняття і все буде зроблено в якомусь остаточно кінцевому варіанті, який буде визначений як стандарт, але при цьому чомусь ніхто не згадує, що цінність подачі будь-якого зорово доступного матеріалу лежить у порівняльній площині, яка на превеликий жаль в нас все майже відсутня. Автор впродовж останніх 20 років об'їздив практично всі об'єкти, які збереглися в Україні, Польщі, Іранській Республіці, і хоче запропонувати створити бодай із тих матеріалів, які збереглися, та об'єктів, які поки що існують, своєрідний ілюстративний звід по творчості одного з тих, хто дав можливість зберегти

Києву залишки його історії, культури і зробити те, що хоча б в деякій мірі може являтися ознакою Києва як європейського міста.

Н.К. Бут,
*старший викладач Інституту аеропортів
Національного авіаційного університету*

ПОЛЯК ЗА ПОХОДЖЕННЯМ – УКРАЇНЕЦЬ ЗА ВІДЧУТТЯМ КРАСИ

Архітектурна спадщина В.Городецького – яскраве творче явище в історії архітектури України, за якою стоїть яскрава особистість нащадка старовинного польського шляхетського роду. Лешек Дезидерій Владислав Городецький народився 23 травня 1863 року у родинному маєтку в селі Шолудьках на березі Південного Бугу. В. Городецький до кінця своїх днів не переривав родинних і дружніх зв'язків з своїми співвітчизниками, хоча проектував і для інших, для німців, для караїмів, і для українців.

Народившись в Україні, молодий архітектор, фантазія та відчуття краси якого були випестувані з дитинства серед природи та палаців Поділля, вирішив назавжди оселитися у Києві, де йому судилося жити і творити тридцять років. Навіть в впродовж київського періоду творчості, що тривав понад чверть століття, Владислав Городецький втілював десятки проектів для поляків за походженням, житлові будинки і вілли, заводські корпуси й магазини, виставкові павільйони і школи, склепи й монументи. На схилах Черепанової гори для Всеросійської промислової і сільськогосподарської виставки він будує цікавий павільйон для графів Потоцьких. Історія завершується доволі сумним епілогом. Із встановленням в Україні більшовицького режиму Владислав Городецький у 1920 році назавжди покидає Київ і закінчує життя на чужині. Живе в Варшаві з дружиною Корнелією. У Польщі Городецький збудував критий ринок та водогінну вежу у місті Пьотркові Трибунальському і водогінні вежі, бойні та електростанцію у Радомі й Любліні, розробив проект реставрації родового замку князів Вишневецьких у Вишневці на Волині [2].

В період проживання в Україні В. Городецький був талановитою людиною, фахівцем високого класу, чудово знав і вмів використовувати архітектурні стилі різних часів і народів. А ще відзначався дивовижною

працездатністю. Своєму рідному краю його талановитий син Владислав Городецький залишив у спадок одну з перлин його творчої фантазії – мавзолей графів Потоцьких в с. Печера Тульчинського району, що розташований на мальовничому березі Південного Бугу, вище його рідних Шолудьок. Там, серед старовинного парку, стояв тоді двоповерховий палац паладіанської архітектури. В роки визвольних змагань палац було знищено, а на його місці на початку 1930-х років споруджено лікувальний корпус санаторію.

Численні реконструкції і перепланування парку, які проводилися упродовж понад трьох століть, сприяли тому, що на сьогодні у парку сформувався комплекс різноманітних за складом та структурою декоративних насаджень унікальної наукової та естетичної вартості. Різновікові куртинні й поодинокі посадки на тлі газонних партерів і водної гладі, руїни колишніх будівель та малих архітектурних форм створюють неповторний романтичний пейзаж [1].

І чудом, в затишному куточку здичавілого парку, залишився мавзолей як згадка про минулі часи. На цоколі польською мовою викарбовано: «Планував Владислав Городецький» та «Будували Костянтин і Яніна з Потоцьких подружжя Потоцькі. 1904». Це чи не єдиний напис, що свідчить авторство В.Городецького. Будівля мавзолею виконана в стилі романської архітектури. Невеличкий меморіальний ансамбль у Печері є справжнім шедевром архітектури історизму, однією з кращих робіт Владислава Городецького. Інтерес до його архітектурної спадщини з плином часу не згасає, бо в ній закладено те, що можна з повним правом віднести до мистецтва самого високого гатунку.

Ще за життя ім'я архітектора Владислава Городецького, за походженням поляка, було овіяне легендами, а його дивовижні витвори стали не лише відомими, але й улюбленими у всьому світі. Інтерес до його архітектурної спадщини з плином часу не згасає, бо в ній закладено те, що можна з повним правом віднести до Українського мистецтва самого високого гатунку.

Список використаної літератури:

1. Владислав Городецький (1863-1930): Бібліографічний покажчик / Г.А. Войцехівська (ред.), О.Б. Шинкаренко (уклад.). — К. : Укрархбудінформ, 1999. — 42с.

2. Epstein T.Z. piorem I paleta: zainteresowania intelektualne i artystyczne ziemianstwa polskiego na Ukrainie w II polowie XIX wieku. – Warszawn. «Neriton»: Instytut Historii PAN, 2005. – 589 s.

А.В. В'язовська,
*аспірант Київського національного університету
будівництва і архітектури*

СЕНСОРНА АРХІТЕКТУРА

"Протягом історії архітектури існують дві різні тенденції, – пише З.Гідеон в своїй канонічній праці "Простір. Час. Архітектура". – Одна, що розвивається в напрямі раціонального, інша – в напрямі емоційного і органічного сприйняття навколишнього середовища. Це два різних шляхи до вирішення простору". Незважаючи на те, що емоційний і органічний підхід до створення архітектури існував завжди, однозначного визначення цей напрямок не має. Серед теоретичних праць різних архітекторів зустрічаються такі поняття, як: "органічна архітектура" (Ф. Л. Райт), "культурна екологія" (Р. Піетіля), "слабка архітектура" (І. Де Сола - Моралес), "крихка архітектура" (Ю. Палласмаа). Пропонується використовувати визначення "сенсорна архітектура", що походить від англійського слова sense – відчуття, почуття. Таким чином, "сенсорний" означає "той, що відноситься до відчуттів", "пов'язаний з роботою органів чуття". Філософська галузь, що акцентує безпосередній досвід пізнання, заснована Е. Гуссерлем – феноменологія – це спроба прямого опису досвіду таким, який він є, без звернення до психології і причинних пояснень. Надання "живлення" для сенсорного сприйняття – одна з проектних завдань феноменологічно орієнтованого архітектора. Американський майстер Стівен Холл стверджує: сенс феноменологічної архітектури полягає "у врахуванні руху людини в просторі та занурюванні її в багатошаровий досвід, в якому простір, світло, матеріали, поверхні, колір, геометрія, запах, звук переплітаються. Архітектура – це мистецтво, яке можна досягнути тільки дослідивши її феноменологічний вимір". У багатьох об'єктах сучасної архітектури ставка робиться на яскравий, домінуючий, виключно візуальний образ, нівелюючи таким чином інші способи чуттєвого сприйняття. Архітектори-феноменологи прагнуть подолати сенсорну бідність міських місць, приділяючи належну увагу обробці поверхонь і матеріалів, створенню ніш і порожнеч, грі світла й тіні. Для феноменологічно орієнтованих архітекторів людське тіло – це

«суб'єкт сприйняття» і центр, навколо якого розгортається середовище. Проектування перетворюється на тонку режисуру, де немає «побічних» місць і випадкових деталей, а кожен елемент відіграє важливу роль. Простір конститується людським тілом, кореспондується з ним, пізнається і вимірюється ним же. «Справжня архітектура, – писав Алвар Аалто, – тільки та, для якої людина в центрі уваги. З її трагедією і комедією – разом». Таким чином, одна із складових сенсорної архітектури – невіддільність простору, що проектується, від людського тіла. Архітектор закладає розміри і конфігурацію, масштабність, етапи сприйняття (від усієї будівлі до дверної ручки, порогу або цвяха в підлозі), створює гру «присутності та відсутності», має і порожнеч, визначає особливості переживання простору однією людиною або групою людей. Архітектор, проектуючи середовище, здатний дати можливість вільно його досліджувати, викликати бажання безцільно бродити, розглядати ракурси й деталі, «очікувати несподіване».

Мультисенсорне переживання передбачає «завантаження» всіх каналів сприйняття людини. Концентруючись на формуванні «зовнішньої образності», створюючи ефектні, але стерильні у своїй ясності об'єкти, архітектор позбавляє людину всього спектру доступних відчуттів. Г.Башляр, французький філософ, розділяє «матеріальну образність» і «формальну образність», відзначаючи, що матеріали створюють більш глибокий і проникливий досвід переживання, пробуджують емоції та асоціації. Тактильність матеріалів – ще одна складова сенсорної сфери проектування. У руках архітектора також створення глибокого дихання тіней і світла, що наділяє простір особливою глибиною і драматичністю. Перехід від яскравості до темряви спонукає покладатися на архаїчні, що частіше служили людині в давнину, органи чуття: слух, дотик та запах. Одного разу до архітектора Чарльза Мура прийшов незрячий клієнт. Він попросив його спроектувати будинок і сказав, що сходові поручні повинні бути такі ж, як в одному німецькому аеропорту. На питання архітектора "чому?" він відповів: "тому що їх приємно торкатися". Коли нога торкається нерівної поверхні бруківки, людина уповільнює рух і таким чином краще відчуває кожен пройдений метр вулиці. Відлуння кроків, відбиваючись від оточуючих стін, вимірює простір і робить його масштаб зрозумілим, а також долучає людину до безпосередньої взаємодії з середовищем. Галас чайок в гавані дозволяє усвідомити неосяжність океану та безперервність горизонту. Здатність витвору архітектури або місця викликати у глядача спогади, асоціації, пробуджувати його уяву і залишати згодом багатовимірний, насичений післясмак може стати одним

з основоположних критеріїв оцінки якості архітектури і середовища. Феноменологічно орієнтований архітектор, таким чином, проектує не тільки фізичний об'єм, але й почуття. Коли сфера чуттєвого сприйняття перестає бути побічним, випадковим і непередбачуваним продуктом проектування, архітектура набуває неповторної індивідуальності, тонкої виразності та виняткової людяності.

М.О. Гарник,

*Аспірант Київського національного університету
будівництва і архітектури*

ПРИЙОМИ ОЗЕЛЕНЕННЯ В АРХІТЕКТУРНО- ПЛАНУВАЛЬНОМУ РІШЕННІ ГРОМАДСЬКИХ БУДІВЕЛЬ

Активний антропогенний вплив призводить до погіршення екологічного стану навколишнього середовища, зменшення запасів природних ресурсів. Згідно з концепцією сталого розвитку постає потреба розвитку екологічної архітектури. Аналіз теоретичних робіт та реалізованих архітектурних об'єктів показав актуальність та перспективність розвитку екологічної архітектури. В попередніх дослідженнях розглядались загальні підходи до покращення екологічних якостей будівель. В той же час потребує подальшого дослідження вплив окремих факторів на особливості формування архітектурно-планувальних рішень громадських будівель та виявлення засобів та прийомів, що сприяють підвищенню їх екологічних характеристик. Одним із таких засобів є впровадження елементів озеленення до архітектурно-планувальної структури будівлі, що можна розподілити на три категорії: використання елементів озеленення в інтер'єрі; озеленення поверхонь оболонки будівлі; озеленення території навколо будівлі.

Використання озеленення в інтер'єрі пов'язано перш за все з функціональним призначенням приміщення. В залежності від цього регулюється ступінь збагачення природними компонентами простору: сконцентроване, часткове чи суцільне. З метою візуально поєднати навколишнє середовище та інтер'єрний простір може застосовуватись прийом інтеграції методів ландшафтного дизайну до облаштування рекреаційних зон, зимових садів, атріумів громадських будівель. Озеленення поверхонь оболонки будівлі застосовується до поверхонь

фасадів, додаткових вертикальних конструкцій, терас, балконів, експлуатованих покрівель, тощо. Експлуатовані дахи можуть бути використані під невеликі сади. Особливо цікавим є вертикальне озеленення фасадів будинків, що використовується на поверхнях стін. Цей прийом дозволяє виявити тектоніку споруди, оформити акцентну частину фасаду будівель, захистити стіни від перегріву.

Специфіка застосовуваних прийомів озеленення будівель пов'язана з кліматичними умовами району будівництва, з функцією будівлі, з конкретним типом споруди, з її конструктивними, інженерно-технологічними особливостями. Ефективне впровадження таких прийомів дозволяє підвищити екологічність будівель в цілому.

І.П. Гейко,

*аспірант Київського національного
університету будівництва і архітектури*

ПРОЕКТУВАННЯ ТА РЕКОНСТРУКЦІЯ РАЙОННИХ БУДИНКІВ СУДУ ЗА КОРДОНОМ ТА ВПЛИВ НА НИХ СУДОВИХ СИСТЕМ РІЗНИХ КРАЇН СВІТУ

Побудова судової системи будь-якої країни світу залежить від безлічі факторів, таких як організація державної влади, адміністративно-територіальний устрій, тип правових взаємовідносин, історичні традиції та ін. Усі ці фактори суттєво впливають на проектування будинків суду, особливо, коли йдеться про суди найнижчої інстанції (будинки суду першої інстанції). Слід зазначити, що назва «районний будинок суду» присутня не у всіх судових системах країн світу, в окремих випадках вони мають назву окружні (Чеська Республіка), федеральні районні (США), суди провінцій (Канада), місцеві суди (Естонська Республіка), мирові суди (Королівство Іспанія) та ін.

Також, слід акцентувати увагу на те, що будь-яка судова установа першої інстанції має свою юрисдикцію. В деяких країнах в одному приміщенні районного будинку суду можуть розглядатися кримінальні та цивільні справи одночасно, в інших країнах окремі рівні юрисдикції потребують окремих приміщень для розгляду будь-яких справ (наприклад податкові суди – Португальська Республіка; трудові, фінансові, соціальні суди – Федеративна Республіка Німеччина та багато ін.).

Дослідження судових систем країн світу має беззаперечний вплив на систематизацію та класифікацію особливостей проектування та реконструкції районних будинків суду за кордоном та в Україні.

К.М. Гончарова,
магістр архітектури, архітектор компанії «Helo Ukraine» (Київ)

ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ З РІЗНИХ АРХІТЕКТУРНИХ СТИЛЕЙ У ТВОРЧОСТІ АРХІТЕКТОРА ВЛАДИСЛАВА ГОРОДЕЦЬКОГО

Яскравим виразним проявом архітектурного таланту, характерним для сузір'я архітекторів м. Києва початку ХХ століття, з'явилися проекти Владислава Городецького. Сполучення парадних стилів головного фасаду з характерною наявністю колон і портиків, маскаронів і скульптур надають будівлям особливий стиль.

Залежно від призначення будівлі архітектором використовуються елементи архітектурної виразності, характерні для даного типу будинку. Наприклад, для будівлі Національного художнього музею України – величні сходи і леви при вході, з застосуванням у центральному порталі шести колон класичного давньогрецького ордера, з горельєфом у фронтоні, що зображує алегорію торжества мистецтв, а також грифонів на даху по кутах будівлі.

При проектуванні «будинку з химерами», який можна віднести до стилю «модерн», дев'ять видових точок були збудовані на спіралі з математично-точним скороченням: знизу, від споглядання будинку як монолітної шестиповерхової вежі, через кам'янистий садок, кутову скульптуру вгору, до головного фасаду, на якому встановлені голови носорогів, жирафів, слонів, оленів, місцевих риб, птахів, земноводних, оточених ліліями, русалки, морські чудовиська роботи італійського скульптора Еліа Сала, декоруючі фасад цього будинку. На фасаді будинку з вулиці Банківській розташовані шість колон іонічного ордера.

Внутрішній інтер'єр також підкреслює стиль будівлі – сходові балясини у формі лап орла, ліпна стеля у вигляді ананасів, хол в образі морського царства з величезним спрутом і перламутровими черепашками. При проведенні реставрації будівлі в 2003-2004 роках було відновлено кольорове оформлення інтер'єру, а головні сходи тепер прикрашають

зображення газелей – малюнки зодчого перенесли на стіни у вигляді фресок.

Стіни Караїмської кенаси (проект В.Городецького) в м.Києві виконані з цегли, а розкішна окантовка поглиблень вхідних дверей і ніші, орнаменти вікон і парапету, підвіски, що спускаються з верхнього карниза по всьому периметру, виконані з дрібнозернистого бетону. Усередині кенаси був вестибюль, дві невеликі бічні кімнати і головний молитовний зал, що вражає красою витончених ліпних орнаментів в мавританському стилі, що заповнили всю площину стін.

Польський костел Святого Миколая в Києві за проектом В.Городецького, побудований у рафінованих формах готики – з двома шпильовими вежами, традиційним для стилю круглим вікном – «трояндою», з насиченим ліпним декором виробленим з дрібнозернистого бетону.

Будівля Першого Російського страхового товариства, яка колись була розташована на перетині вул.Хрещатик і вул.Прорізній, прибуткові будинки по вул.Велика Васильківська 3, 25 проектувалися В.Городецьким з використанням типових прийомів економічної організації будівельного простору. Найбільш характерною рисою прибуткових будинків в стилі модерн було використання еркерів і високих мансандр, які крім збільшення корисної площі внутрішніх приміщень, сприяли також створенню поліфункціональних приміщень, що увійшло в моду як один з прийомів організації модерном комфортного простору.

У м.Києві на вулиці Городецького розташовані будинки, які проектував сам зодчий: будинок №11 – в якому колись було київське відділення Російського сільськогосподарського об'єднання «Працівник» з маскаронами на фасаді і чотирма колонами (два верхніх поверхи були добудовані пізніше), будинок №13 – меблевий магазин І.Кімаєра з дванадцятьма колонами, розташованими на верхніх поверхах і портиком з горельєфом у фронтоні.

Отже, аналізуючи будинки, спроектовані Владиславом Городецьким, відзначаємо наявність колон на головному фасаді, портиків, з горельєфом у фронтоні, високих мансандр, орнаментів, маскаронів і скульптур різних тварин, високохудожньо виконаних італійським скульптором Еліа Сала. При виконанні скульптур, орнаментів і для внутрішніх оздоблювальних робіт, широко використовувався дрібнозернистий бетон як найбільш пластичний матеріал, що дозволяє після обтісування, надавати

скульптурам і орнаментам самі незвичайні форми. Усередині будинків були парадні сходи і ліпні стелі, а колірне рішення стін і коридорів, гармонійно поєднувалося з призначенням приміщень.

Цікавий досвід використання стилю модерн з'явився вже в незалежній Україні. Так, два житлових будинки в м.Одесі по провулку Сабанського, 2 і 4а запроектовані архітектурним бюро під керівництвом видатного архітектора Повстанюка М.Г. в стилі модерн початку ХХ століття з характерними заокругленими еркерами і високою мансардою, однак, з використанням сучасних стінових та покрівельних матеріалів.

Саме при відновленні зруйнованих будинків на таких ділянках вулиць, де більшість будівель виконані в певному стилі, був витриманий цей же стиль і при проектуванні відновлюваних будівель, що забезпечило збереження гармонійного образу.

Зазначені будівлі є гордістю Одеси, і в 1996р. проекти будинків в м.Одесі по Сабанського провулку 2 і 4а були визнані кращими в Україні, що підкреслює необхідність дбайливого використання спадщини видатних архітекторів початку ХХ століття, до яких відноситься Владислав Городецький, який прикрасив м. Київ та інші міста України, Польщі та Ірану шедеврами зодчества.

Ю.О. Горова,

*аспірант Київського національного будівельного
університету будівництва і архітектури*

ЕСТЕТИКА СУЧАСНОЇ СВІТОВОЇ АРХІТЕКТУРИ НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВКОВО-МУЗЕЙНИХ КОМПЛЕКСІВ АВІАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Внутрішній простір виставкових та музейних комплексів має дуже велике значення та вплив на відвідувачів, оскільки саме інтер'єр та його художній образ впливає на перше враження відвідувача, має сильне психологічне значення. Саме тому найвідоміші музеї світу та виставкові салони мають характерні особливості, так звані «родзинки», які притаманні тільки їм. Окрім того виставково-музейні комплекси мають здебільшого гнучку планувальну структуру, яка дозволяє проводити виставкові заходи різного характеру, паралельно з основною експозицією.

Виставковий павільйон – це оболонка усієї експозиції, яка має поєднувати її в одне неподільне ціле для створення гармонійного відчуття простору та ідеї в цілому. Павільйон – це основна частина виставково-музейних комплексів. Наприклад в музеях авіаційної тематики павільйони різняться за тематикою, за хронологічним періодом, а також за розмірами залежно від характеру та розмірів експонатів-літаків. В XIX сторіччі та до середини XX століття витрачалося багато людських та матеріальних ресурсів на створення великопрольотних виставкових приміщень. При цьому металевий скелет будівлі повністю маскувався зовнішнім декором або каменем, ховаючи дійсний конструктив споруди. На сьогоднішній день архітектура сучасних виставково-музейних комплексів більше спирається на специфічні умови будівництва, гнучко вписується в оточуючу забудову і намагається використовувати новітні досягнення технологій, саме тому підхід до форми основного павільйону виставки став дуже особливим та індивідуальним, а характер матеріалу більше відповідає або традиціям місцевості будівництва або практичності, використовуючи все більш нові та економічні конструкції. Пошуки відповідних технічних та архітектурно-композиційних вирішень йдуть зараз в напрямку використання основних конструктивних одиниць, з яких можна було б монтувати одну або багато різних споруд. Тенденція виявляється в будівництві багатосекційних споруд та просторових структур. Для таких елементів характерна простота, що дозволяє розглядати їх як основні складові конструкції. Перехід до чистих форм в інтер'єрі сучасного виставково-музейного комплексу авіаційних технологій відкриває широкі можливості для організації експозиції, дозволяє створити необхідну черговість об'ємів, адаптувати форму основного павільйону до конкретного змісту на конкретній виставці.

Простота та гнучкість архітектурного простору дозволяють легко уникнути архітектурної одноманітності та монотонності при створенні виставкових павільйонів. Конструкція в цьому випадку поєднує форму оболонки павільйону з його внутрішнім змістом. При цьому також дуже важливо враховувати специфіку глядацького сприйняття. Виставкові експонати авіа музею дуже різні за розміром і формою, їх потрібно споглядати з усіх сторін, тому іноді простір штучно збільшується для створення декількох ярусів та галерей огляду, таким чином архітектор досягає максимальної кількості точок споглядання об'єктів. Для покращення глядацького сприйняття, створюються переходи та галереї на

різних рівнях, які можуть перетинатися під кутом, такі переходи також можуть слугувати лінією огляду експозиції. Таким чином під архітектурною оболонкою створюється окрема складна структура внутрішньої організації простору. Іноді для створення більш гнучкого інтер'єру використовуються мобільні та пересувні перегородки, збірно-розбірні конструкції, які можуть змінювати висоту, форму, площу, також використовується спеціальне освітлення для візуальних ефектів. Саме це свідчить про те, що сучасні виставково-музейні комплекси намагаються відобразити передові досягнення сучасної інженерії та техніки, використовуючи сучасні будівельні матеріали в архітектурних витворах. А здійснення принципу гнучкості та адаптивності внутрішнього простору багатофункціональних виставкових залів авіаційних технологій пов'язано з вибором оптимальних об'ємно-планувальних композиційних вирішень.

Таким чином провівши аналіз сучасних виставок авіаційних технологій, салонів та музеїв авіації можна зробити висновок, що внутрішній простір та зовнішня оболонка таких виставкових комплексів мають ґрунтовний зміст, їх форма диктується вихідними даними на проектування, такими як оточуюче середовище, навколишня забудова, головна функція виставки та її призначення, зміст. Конструктивне вирішення виставкових комплексів також є результатом ґрунтового аналізу, який проводиться перед початком проектування об'єкту, для його економічності та рентабельності.

І.В. Гуменник,

викладач Національного університету "Львівська політехніка"

**ДОСВІД ПОШУКОВОГО ПРОЕКТУВАННЯ ВІДКРИТИХ ТА
“ЛАНДШАФТНИХ” ТЕАТРІВ ВИКЛАДАЧАМИ І СТУДЕНТАМИ
КАФЕДРИ ДИЗАЙНУ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА
НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
“ЛЬВІВСЬКА ПОЛІТЕХНІКА”**

Постановка проблеми. Якісне задоволення культурно-просвітницьких потреб населення в значній мірі залежить від наявності в кожному обласному центрі України достатньої кількості відкритих або “ландшафтних” театрів розрахованих на оптимальну глядацьку аудиторію. В даній доповіді аналізуються результати пошукового, конкурсного та

навчального проектування кафедри дизайну архітектурного середовища в галузі розвитку архітектури театрів просто неба.

Метою дослідження є аналіз факторів, які створюють передумови для вибору оптимального ландшафтно-просторового та архітектурно-естетичного вирішення сучасних театральних споруд відкритого типу.

Виклад основного матеріалу. Парк культури та відпочинку ім.Б.Хмельницького у м.Львові для студентів та викладачів Національного університету “Львівська політехніка” вже не один десяток років є свого роду експериментально-прикладним майданчиком для втілення новаторських авторських ідей при проектуванні видовищних об’єктів просто неба. У 2005 році у бакалаврській кваліфікаційній роботі студентка Т.Клюба під керівництвом проф. В.Проскуракова та ас. Ю.Богданової запропонувала цікаву ідею реалізації побудови театального простору методами ландшафтного дизайну. В результаті використаного в роботі комплексного підходу в межах території парку вдалося розташувати у взаємодії наступні об’єкти: амфітеатр, літній і “ландшафтний” театри, спортивний комплекс, майданчики та алеї із зеленими кулісами і кінотеатр. Особливістю цього проекту є ідея використання елементів мобільного ландшафту, що влітку грає функцію “зеленої” конструкції простору, а взимку зелені насадження пропонується зберігати в оранжереях.

В 2008 р. під керівництвом тих же викладачів кафедри ДАС НУ “ЛП” у бакалаврській роботі Т.Кушнір розроблена раніше ідея найшла своє продовження у розвитку елементів ландшафту навколо головної осі території та вирішення аванзони при вході у паркову зону парку ім. Б.Хмельницького. Основною ідеєю даного проекту стала реалізація концепції розташування по всій території парку відкритих сценічних майданчиків, де у святкові або вихідні дні можна було би влаштувати театралізовані дійства локального характеру просто неба. При звичайному режимі експлуатації парку ці видовищні об’єкти відіграють функцію затінених зелених зон для відпочинку відвідувачів, де можна зручно заховатися від спеки та шуму.

Концепція організації видовищного центру відкритого типу в історичній частині м.Львова була реалізована в 2009 р. в бакалаврській роботі О.Колодій (керівники: проф. В.Проскураков, доц. М.Яців, ас. Ю.Богданова). В даній роботі площу біля собору УГКЦ Св.Юра було використано під міжнародний студентський відкритий театр. Мобільність сценічного простору біля бібліотеки НУ “Львівська політехніка” була

забезпечена можливістю організації багатоярусної сцени складної форми та різної конфігурації з монтажем просценіуму з кулісами і без них. Особливістю даного проекту є можливість трансформації літнього відкритого театру у кінотеатр просто неба з великими екранами.

В 2013 році досвід викладачів кафедри ДАС “ЛП” проф. В.Проскуракова, ас. Ю.Богданової та асп. І.Гуменник був реалізований в дипломній роботі Х.Вовчанської для м.Кіровограду та конкурсному проекті М.Козій і К.Янчук для м.Чернівців. Для Кіровограду була розроблена цікава концепція дизайну ландшафтного театру в садібі Тобілевичів. В цьому проекті використані максимальні можливості садово-паркового мистецтва для створення театру під відкритим небом. Зелені насадження при цьому створюють оптимальні умови для організації відкритого театрального простору на території регулярного парку.

В конкурсному проекті, організованому Чернівецькою міською радою, було запропоновано реконструювати сквер в історичній частині обласного центру у безпосередній близькості від об’єкту світової спадщини ЮНЕСКО – резиденції Чернівецького Національного університету ім.Ю.Федьковича. Особливістю проекту, що посів І-е місце в конкурсі була взаємоув’язка в єдиному комплексі при реконструкції існуючого скверу наступних архітектурних об’єктів як амфітеатру, студентського кафе, громадських вбиралень, зелених насаджень в якості елементів ландшафту.

Висновки. Таким чином, досвід кафедри дизайну архітектурного середовища Національного університету “Львівська політехніка” при пошуковому проектуванні відкритих і “ландшафтних” театрів з успіхом може бути реалізований в процесі реального проектування об’єктів театального призначення відкритого типу в різноманітному середовищі.

Н. М. Демин,

доктор архитектуры, профессор, вице-президент Украинской академии архитектуры, президент Союза урбанистов Украины

ТВОРЧИСТЬ АРХІТЕКТОРА ГОРОДЕЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ ЕПОХИ «КИЇВСЬКОГО» МОДЕРНУ

Я не буду затрагивать вопрос творческого наследия Владислава Городецкого или фактов его биографии, учитывая множество докладов по

данным аспектам. Скажу только, что это был интеллигентный творческий человек, однако рассматривать его следует в одном ряду с его современниками – архитекторами Э.Брадтманом, И.Ледоховским, Г.Шлейфером, В.Бессмертным. Меня более интересует другой феномен: другие архитекторы тоже оставили прекрасные образцы архитектуры модерна, и в свое время никто не выделял Городецкого именно как особенного, он был одним из хороших подготовленных профессионалов, однако прошло время – и вот об остальных архитекторах не вспоминают, хотя их дома стоят и являются украшением города, а Владислава Городецкого подняли на некий пьедестал, и его объекты, собственно один объект – жилой дом на ул. Банковой, 10 – стал «зданием-визитной карточкой» Киева наряду с древней Софией и Успенским собором.

Меня всегда интересовал этот вопрос, и потому я попытался в нём разобраться. Для меня «Дом с химерами» стоит в одном ряду с постройками испанского модерниста Антонио Гауди и постмодернистскими постройками Хундертвассера и музеем Сальвадора Дали в Фигерасе. В «Доме с химерами» гротеск присутствует в виде натуралистических усатых рыб «барабуль» и огромных лягушек, сложивших лапки на толстеньких брюшках и величественно глядящих сверху вниз на прохожих, «Дом Батлэ» Антонио Гауди гротескно преобразился в многооконного, с чешуйчатой крышей-спиной, дракона, из которой торчит башня-копье святого Георгия – покровителя Каталонии, в Музее Дали фасад украшен огромными гротескными яйцами. Это постройки одного ряда, поскольку здесь их авторы сознательно проигнорировали все стилевые критерии и создали уникальные явления архитектуры-гротески, которые не поддаются классификации.

Городецкий вошел в общественное сознание не только как талантливый архитектор, но также и как своеобразная выдающаяся личность по двум причинам: он щедро делился с соотечественниками впечатлениями от посещения уникальных малодоступных мест посредством своей хорошо иллюстрированной книги и архитектуры. Пиар был всего лишь побочным продуктом его неординарной жизни. Это было время серебряного века символизма с его стремлением превратить жизнь в искусство. Но парадокс в том, что Городецкий не сознательно превращал жизнь в искусство, это был его естественный образ жизни, которая привлекала к себе внимание окружающих подобно другим известным путешественникам Амундсену и Нансену. Он не просто был стандартным

ремесленником, он «лепил жизнь» – свою и окружающих, расцвечивая своими талантами жизнь простых обывателей. Дом с химерами – вещественное подтверждение его образа жизни, его тяги к приключениям. Городецкий был не просто любителем природы, а и экологом в современном значении этого слова, который через поглощение в реальный мир природы пропагандировал в том числе и через архитектуру основы экологического сознания. А в его творчестве это единственный дом на Банковой, созданный как отражение его внутреннего мира. Проектируя его, он не был ничем связан: просто делал то, что было ему интересно, с близкими ему атрибутами, не забывая при этом и о бизнесе, рекламе продукции принадлежавшего ему цементного завода «Фор». Городецкого нельзя повторить, у него нет предшественников и не может быть последователей, так как всякая попытка подражательства будет плагиатом и в итоге пошлостью. В. Городецкий не стремился к созданию своего стиля, его «Дом с химерами» стоит особняком от остальных объектов модерна, но он продолжает будоражить сознание людей. В продолжение столетия создался миф Городецкого, миф, который помогает нам жить сегодня.

В.І. Дивак,
*доцент Київського національного університету
будівництва і архітектури*

РОЗШИРЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА У М. КИЄВІ

Національний музей українського мистецтва розташований у самому центрі міста Києва на початку вулиці Грушевського у місці з'єднання Музейного провулку, що охоплює його територію. Навпроти розташована площа садіону “Динамо”. Музей стоїть у підніжжя печерських пагорбів де навколишній рельєф починає збільшуватись, але сама територія музею рівна.

Ідея музею належала Київському товариству грамотності і базувалась на загальній доступності широкого загалу відвідувачів, що відповідала тенденціям світових музеїв, які відкрили двері для широкої публіки. Ще з 18 ст. Галерея Уффіці (з 1765 р.), Британський музей (з 1759 р.), Лувр (з 1793 р.) відкриті для широкого загалу, але в Російській імперії

процес затримався майже на століття. Так Ермітаж був відкритий у 1852 році, а в 1899 відкрилась перша виставка видатного археолога Вікентія Хвойки ще в недобудованому музеї. Офіційне відкриття Київського художньо-промислового і наукового музею імені государя імператора Миколи Олександровича відбулося 30 грудня 1904 року. Багаточисельні зміни назви закінчилися у 1994 році, коли музей отримав статус Національного художнього музею України.

Розробку музею почав арх. П.Бойцов, але відмовився втілювати проект в життя. Владиславу Городецькому прийшось керувати будівництвом, а разом з скульптором Еліа Сала вносити зміни до проекту. У 1967 – 1972 роках архітектором П.Петрушенко була зроблена добудова зі сторони вулиці Грушевського, яка завершила будівлю відповідно до первісного проекту. Унікальність будівлі музею полягає у широкому використанні бетону при будівництві.

Однією з основних функцій музею є “накопичення” експонатів, що призводить до того, що існуючі площі фондосховща не справляються з кількістю експонатів. В результаті чого виникає необхідність розширення музеїв. Така тенденція характерна для більшості існуючих світових музеїв. Найбільш відомі розширення таких музеїв як: Лувр (Франція, Париж, арх. Йо Мінг Пей). Музей С.Гуггенхайма (США, Нью – Йорк, 1992 рік, Gwathmey Siegel & Associates Architects), музей мистецтв Метрополітен (США, Нью-Йорк), музей мистецтв м. Денвер (США, штат Колорадо, м. Денвер, 2006 рік, арх. Д.Лібескінд), Ханс Арп музей (Німеччина, Майнц, 2007 рік, “Richard Meier & Partners”), Королівський музей Онтаріо (Канада, м. Торонто, 2007 рік, Д.Лібескінд) та ін.

Національний музей українського мистецтва має велику кількість експонатів, але тільки невелика частина може експонуватись через недостатність експозиційних площ. Згідно статистичних даних Державного комітету статистики України кількість експонатів, що експонуються в цілому по Україні, становить 10% від загальної кількості. За всі роки свого існування музей жодного разу не розширювався. Тому проблема збільшення площі музею має велику актуальність.

Пректна пропозиція будувалась на всебічному вивченні архітектурно-планувальної та об’ємно-просторової організації музею. В результаті аналізу встановлено, що найбільш перспективним напрямком розширення, що не призведе до ускладнення існуючої містобудівної ситуації, є використання моделі розвитку “на відстані, зі з’єднанням переходом

нижче рівня поверхні землі”. В якості ділянки використовується частина вхідної площі стадіону “Динамо”, що розташована в стороні від основного потоку вболівальників під час проведення футбольних матчів. Для з’єднання двох будівель передбачається побудова підземного простору, який використовується не тільки як транзит відвідувачів, а й місце, де розташовуються додаткові розширені функціональні зони (тимчасові експозиційні зали, галереї, музейні крамниці, лекційні аудиторії, кафе, інформаційний центр, кінозала).

Завдяки існуючому рельєфу, між площиною ділянки музею та Музейним провулком (перепад 6,0м.) передбачається влаштування допоміжного входу для відвідувачів, що розташовується під площиною існуючої ділянки входу, через який відвідувачі потрапляють в розподільчий простір з якого за допомогою ескалаторів можливо потрапити до існуючого музею. Пройшовши через перехід, можна потрапити до розширення. Під площею стадіону передбачається влаштувати підземний паркінг для відвідувачів музею. Через підземну частину відбувається технологічний зв’язок з розширенням. Під час проведення футбольних матчів вхід до нової частини музею зі сторони стадіону зачиняється, а підземна парковка використовується для потреб вболівальників.

Дана концепція розширення удосконалює існуючу функціонально-планувальну структуру до рівня сучасних потреб, та зберігає архітектурно-просторове сприйняття існуючого музею.

А.В. Доцюк,

*викладач II категорії Державного вищого навчального закладу
«Чернівецький політехнічний коледж»*

ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АРХІТЕКТУРНОГО ПРОЕКТУВАННЯ ЯК ПРОЦЕСУ. ПСИХОЛОГІЧНИЙ ВПЛИВ НА ДІЮ МИСЛЕННЯ І ПРОЦЕСИ СТВОРЕННЯ ШТУЧНО СФОРМОВАНОГО ЗОВНІШНЬОГО ТА ВНУТРІШНЬОГО ПРОСТОРУ В АРХІТЕКТУРІ ТА ДИЗАЙНІ

Психологія має вплив на зовнішній та внутрішній характер архітектури; архітектура в свою чергу має вплив на психологічні особливості та внутрішній стан людини (суспільства). Отже між

психологією, мисленням, ідеєю, творчістю, архітектурою, дизайном є тісний непорушний зв'язок. Поєднання естетики та функції впливають на розвиток невід'ємного проектування зовнішнього та внутрішнього простору в сучасній архітектурі та надають можливість емоційному стану проявитись через процес проектування. Методом осмислення проектування є гештальтпсихологія як цілісна форма, положення якої стимулюють формування естетичних ідей і теорій форми в архітектурі і дизайні шляхом пізнання генези архітектурного досвіду.

Найважливішим у створенні проекту є творчий етап поєднання фантазії, та вміння уявити власний задум шляхом дослідження сприйняття форм та кольору в майбутній розробці проекту та реалізації у забудові. Творча уява є психологічною основою багатьох видів творчої діяльності, що характеризується новизною як процесу, так і одержаного продукту. В людині, яка займається мистецтвом має бути розвинена творча уява і емпатичне розуміння.

Проектування – це дія мислення, яка надає можливість досягти втілення індивідуального задуму через етапи. Кожний студент-проектант відноситься до етапів проектування від ідеї до кінцевого результату проекту в залежності від багатьох чинників, особливостей характеру та емоційного стану. Емоції виступають внутрішньою спонукальною силою у навчальній діяльності, проявляються у формі безпосередніх переживань (задоволення, радості, страху та ін.).

Ідея може «народжуватись» повільно, або виникати спонтанно, але повинна бути творчою новаторською діяльністю (креативністю), неповторною, оригінальною, не існуючою досі. Поєднавши базові знання, вміння із проектування та власну креативність, можна досягти блискучих результатів, які не завжди одразу можуть бути визнані суспільством, оскільки суспільство потребує часу для звикання до новизни, неординарності, динамічності та відмови від стереотипів.

Працюючи над ідеєю необхідно орієнтуватись на створення концепту. Проектуючи, архітектор має користуватись «функцією спілкування» (В.Глазичев) із замовником, що є важливою основою для створення проекту як психологічного портрету. Важливо користуватись комунікативною та перцептивною функціями спілкування.

Інтелектуальні можливості майбутніх архітекторів необхідно розвивати, надаючи їм можливість реалізації творчих задумів, створенням попередніх ескізів, орієнтуванням на засоби та прийоми архітектурної,

художньої композицій. Основні геометричні форми, на яких базується композиція мають психофізичну функцію, візуально сприймаються особою по-різному як в екстер'єрі так і в інтер'єрі. Задачею архітектора являється доведення до «глядача» не лише форм, але і їх перетворення в об'ємність фігур, що приводить людину до різного емоційного стану.

Здійснюючи діяльність над проектом, студент-архітектор має вміло поєднувати, сполучати кольори, їх відтінки, оскільки колір має тонкий психологічний вплив, сприймається насамперед візуально, поступово діє на загальний стан та настрій людини.

Інтер'єру в житті та діяльності людини відводиться окрема важлива роль. Короточасний вплив на свідомість людини (як механізм запуску до дії) призводить екстер'єр, натомість, внутрішнє середовище служить для тривалого перебування людини у замкнутому просторі.

Базуючись на роботах відомих Європейських дизайнерів, архітекторів: Р. Мейера, О.Німейера, В.Шухова, Ле Корбюзьє, Д.Рамса, В.Гропіуса та ін., помітно, що архітектура та дизайн направлені на розвиток споживача, суспільства в цілому, історичний досвід, культурну спадщину.

Нові творчі задуми дають можливість для створення нових форм, що особливо впливає на гармонійність, гнучкість, динамічність, рухливість. Варіативний підхід у пошуках альтернативних рішень відштовхує традиційне бачення форм та звичайну одноманітність. Першочергова ескіз-ідея, що перетворюється шляхом осмислення та опрацювання у реальний проект, повинна бути налаштована у кінцевий результат – втілення.

О.Ю. Дмитраш,

аспірант Національного університету «Львівська політехніка»

ФОРМУВАННЯ АРХІТЕКТУРНОГО ОБРАЗУ МІЖВУЗІВСЬКИХ ОБ'ЄКТІВ КУЛЬТУРИ В НАВЧАЛЬНОМУ, ПОШУКОВОМУ І КОНКУРСНОМУ ПРОЕКТУВАННІ НА КАФЕДРІ ДИЗАЙНУ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ «ЛЬВІВСЬКА ПОЛІТЕХНІКА»

Вступ. Міжвузівський об'єкт культури, як і університетські культурні центри – є новими та маловідомими термінами вітчизняного архітектурного словника. Такі будівлі почали з'являтися на початку 90-х років минулого століття в університетах США, та на даний час широко

популяризуються у всьому світі. Ці заклади втілюють потреби та пріоритети розвитку сучасної вищої освіти. На сьогодні на території України немає окремих студентських та культурних центрів, як комплексів із набором різних пізнавальних, навчальних, видовищних, дозвільних, дослідницьких, відпочинкових, розважальних об'єктів, які дозволяли б людині проводити активний відпочинок у одному місці.

Метою дослідження є огляд та аналіз навчальних, пошукових і конкурсних проектів міжвузівських об'єктів культури та університетських культурних центрів, розроблених кафедрою дизайну архітектурного середовища Інституту Архітектури НУ «Львівська політехніка».

Напрямок проектування міжвузівських об'єктів культури та університетських культурних центрів виник на кафедрі дизайну архітектурного середовища на початку ХХІ ст., за ініціативи завідувача кафедри професора Проскуракова Віктора Івановича. Співробітники та студенти ведуть активне дослідження цієї теми. Проводиться аналіз світового досвіду проектування та будівництва міжвузівських об'єктів культури, аналіз публікацій та наукових праць стосовно принципів архітектурної типології та побудови лаконічного простору таких будівель та комплексів, вивчаються засади формування їх архітектурного образу. Першим кроком на шляху вивчення теми стало виконання дипломного проекту на здобуття ступеня магістра студента Дмитраш О.Ю. під керівництвом проф., д.арх. Проскуракова В.І. та асистента кафедри ДАС Копилака І.М. на тему: «Принципи проектування університетських культурних центрів політехнічних шкіл Європи». Результатами даного дослідження було визначено найбільш важливі функції такого об'єкту та номенклатура приміщень, що формують синтезовану структуру студентського і культурного простору. Ще однією цікавою роботою слід визнати розроблений студентом четвертого курсу Мосієвським О. навчальний проект, під керівництвом проф. Проскуракова В.І., асистента Копилака І.М. і аспірантом Дмитраш О.Ю. Проведений аналіз загального плану міста Львова та розташування університетів в його структурі, дав змогу визначити місце розташування культурно-освітнього об'єкту для всіх студентів міста. Обрана ділянка знаходиться в межах кампусу Національного університету «Львівська політехніка», поблизу зупинки громадського транспорту по вулиці академіка Сахарова. Архітектурний образ будівлі асоціюється з навчальними просторами, об'ємно-планувальне рішення вдало вирішує багатофункціональне призначення

міжвузівського центру культури, що стане серцем студентського та наукового життя університетів Львова. Важливою складовою у вирішенні завдання стало проектування літнього ландшафтного театру, що вдало маскує недоліки рельєфу ділянки та робить їх позитивними сторонами. Одна з зовнішніх стін центру слугуватиме великим екраном для транслявання відео інформації. Таке рішення дасть змогу у літній час проводити тут різноманітні культурно-освітні заходи під відкритим небом. Заслуговує на увагу розроблений проект студентом Ценовою С., під керівництвом проф. Проскурякова В.І., асистента Копилака І.М. Ділянка, обрана для проектування Міжнародного міжвузівського центру культури, характеризується добрим транспортним сполученням і знаходиться по вул. Митрополита Андрея на території кампусу НУ «Львівська політехніка». Даний об'єкт розташований поміж 1, 4 та 5 навчальними корпусами. Архітектурний образ центру гармонійно вписується в ансамбль оточуючої забудови, вдало поєднує набір необхідних функцій, при досить компактних габаритах. Ще однією пропозицією створення міжвузівського об'єкту культури в межах студмістечка Львівської політехніки став навчальний проект студента Захарчук О., під керівництвом проф. Проскурякова В.І., асистента Копилака І.М. і аспіранта Дмитраш О.Ю. Ділянка для розташування центру знаходиться у м. Львові по вул. С.Бандери, 32а (VI навч.корпус), окреслена магістральними дорогами із трьох сторін, житловою і громадською забудовою. Автор проекту пропонує реконструювати внутрішню структуру будівлі при збереженні автентичності історичних фасадів пам'ятки архітектури, а також змінити вирішення фасадів прибудови 70-х років XX століття. За допомогою цих рішень вдалося створити необхідний простір для можливості функціонування тут Міжвузівського центру культури.

Висновки. На даний час в Україні відсутні норми проектування міжвузівських центрів культури, що в свою чергу обумовлює потребу в дослідженні таких громадських будівель та пропозиції організації їх внутрішнього простору, створенні типологічних засад, а також визначенні схеми розташування таких комплексів у структурі міста. Тому кафедра дизайну архітектурного середовища Інституту Архітектури Національного університету «Львівська політехніка» впродовж 2011-2013 років розпрацьовує напрям проектування таких об'єктів. Все це проекти реального спрямування, а ідеї, використані в них, відповідають вимогам та тенденціям будівництва університетських центрів по всьому світу.

И.В. Древаль,
доктор архитектуры, доцент Харьковского национального
университета городского хозяйства имени А.Н. Бекетова;

Мохаммад Фархондех Сагеди,
аспирант Харьковского национального университета
городского хозяйства имени А.Н. Бекетова

ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫЙ ВОКЗАЛ В ТЕГЕРАНЕ – ОБРАЗЕЦ ТВОРЧЕСТВА В. ГОРОДЕЦКОГО

Изучение творчества Владислава Владиславовича Городецкого (подлинное имя Лешек Дезидерий Владислав Городецкий), раскрывает ее удивительную многогранность. Она проявилась как в разнообразии созданных им архитектурных объектов, так и видах творческой активности в разные периоды его работы, часто связанные с метом пребывания зодчего. Особую страницу творческой биографии мастера составил «иранский период» (кон.20-х – 30-й годы XX ст.).

Важным для данного исследования творчества мастера является выявление особенностей его творческого метода, проявившихся на иранской почве.

Именно способность чутко реагировать на технические и технологические инновации и обладание организаторским талантом их внедрения обусловили приглашение Владислава Городецкого на должность главного архитектора американского синдиката по сооружению железных дорог в Иране в 1928 году. Создание сети железнодорожного сообщения в то время было относительно новым шагом в развитии государства. (Первая железнодорожная связь была открыта в Иране в 1914 г.). Поэтому строительство новых железнодорожных линий и железнодорожных вокзалов было делом большой ответственности: железнодорожные вокзалы для Ирана были сооружениями с новой, ранее неизвестной функцией и неизвестным обликом.

Перед В. Городецким стояла сложная задача: необходимо было создать архитектурное сооружение нового типа для столицы Ирана города Тегеран. Особенность ситуации проектирования обуславливалась потребностями:

– корректно вписаться в исторический архитектурный контекст древнего города;

– создать новый архитектурный образ, раскрывающий значимость вокзального комплекса как «ворот города» и элемента нового прогрессивного типа внешних коммуникаций – железной дороги;

– обеспечить эффективное функционирование вокзального комплекса посредством пространственно-планировочной организации.

Решение двух первых задач было осуществлено В.Городецким путем изучения стилистических особенностей древнего иранского зодчества и выявления в архитектурном образе пассажирского здания, прежде всего духа величия древней нации, сохраняющей традиции. Это было достигнуто путем формирования симметричной, равновесной композиции с четко обозначенным возвышающимся центральным входным блоком и более низкими боковыми «крыльями». Могущество горизонтали, выраженное опоясывающим карнизом, уравновешено вертикальными членениям фасада. Ритмически повторяющиеся оконные проемы двухэтажных боковых блоков вызывают ассоциации с бесконечно уходящей влево и вправо дорогой. Количество вертикальных членений их фасадов – девять, – практически предел монотонности при восприятии простого ритмического ряда. Крупный масштаб здания подчеркнут также тремя вертикалями оконных проемов его центрального блока.

Внутреннее пространство решено также ясно и просто, что способствует хорошей ориентации внутри здания. Объем входного блока занимает хорошо освещенный центральный вестибюль. Восприятие его пространства обеспечивается дополнительно с внутренних балконов вторых этажей боковых блоков. В здании имеются зал ожидания, кассовый зал, помещения персонала и другие необходимые помещения. Крупные оконные проемы, обращенные как к городу, так и к железнодорожной станции раскрывают возможность хорошего обзора пространства изнутри наружу, а также придают легкость зданию не смотря на его величественность и монументальность

Именно простота и ясность композиционного строя, прекрасные пропорции обеспечивают величественность и значимость сооружения.

Восприятию архитектурного образа способствует открытое пространство привокзальной площади, фланкированное с одной стороны застройкой, с другой – озеленением. Крупномасштабность пассажирского здания железнодорожного вокзала поддержана крупными членениями рисунка мощения площади в духе традиционного орнамента. Здание вокзального комплекса визуальнo замыкает планировочную ось

городского бульвара, что дополнительно подчеркивает его градостроительную значимость.

На основе выше изложенного можно констатировать, что особенностью творческого метода В. Городецкого иранского периода было сочетание инновационного подхода к созданию архитектурных объектов для новых форм жизнедеятельности с уважительным отношением к культурным традициям формирования архитектурной среды.

Ексарева Н.М.,
*кандидат архитектуры, доцент Одесской государственной
академии строительства и архитектуры;*
Ексарев В.А.,
*кандидат архитектуры, доцент Одесской государственной
академии строительства и архитектуры*

ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ АРХИТЕКТУРЫ АСКЕТИЗМА

*Архитектура – это артистичная, корректная и великолепная игра
объемов, собранных под светом неба
Ле Корбюзье*

Образ жизни подвижников, отвечает требованиям и правилам аскетизма, с целью очищения и морального возвышения души. Подобно аскетам (*от греч. asketes* - упражняющийся, подвижник), преодолевающим на своем пути борьбу с пороками и ведущим поиск к добродетельной жизни, Ле Корбюзье прошел свой путь преодоления эгоцентризма – поиска творческого метода через состояние добровольного самоограничения. Поначалу его творческий поиск ограничивался рамками стандартов «честной архитектуры» конструктивизма, затем разработкой своей формулы человечности («модулер») и пяти отправных точек (принципов) архитектуры.

Разработанные принципы «новой архитектуры» блестяще воплощены в одной из последних работ мастера – монастыре Ла Туретт (1957-1960 гг.).

Автор не стал буквально воспроизводить монастырь с традиционным клуатром – крытыми галереями вокруг двора. Внутреннее пространство использовано для формирования динамичной, насыщенной структуры в виде фрагмента городской среды. В основе, казалось бы, простой схемы –

целая драматургия пространственных переживаний, эмоциональных впечатлений, сменяющихся по специальному сценарному замыслу.

Ле Корбюзье не только вывел, но и мастерски применял один из главных принципов современной архитектуры – циркуляцию, людей, масс, света, объемов, воздуха, всего, что наполняет и из чего состоит город, – и его идеал – «пригодный для жилья объем, полный возможностей». Простую прямоугольную форму архитектор бесконечно варьирует, создавая многообразие жизненного пространства.

Сердце монастыря – собор – является кульминацией пространственных переживаний. Суровой абстрактной внешней форме храма противопоставлено динамичное гибкое решение большого внутреннего пространства. Эмоциональное воздействие усилено поворотной глухой плоскостью «врат храма», разделивших контрастно залитый светом атриум и темный «театр действий» Аскетизм церкви подчеркнут горизонтальными проемами-щелями, которые обеспечивают игру, циркуляцию солнечного света, оживляя откровенно brutальные бетонные стены со следами опалубки. Красно-синие и желтые цветовые пятна крипты, придают особую торжественность, не нарушают общего духа сдержанности и аскетизма. При этом все элементы свидетельствуют о земном, чувственном восприятии мира. Такое удивительное по контрасту противопоставление лежит в основе эмоционального воздействия образа храма.

Полноправный элемент архитектурной композиции – свет – лепит, играет, подчеркивает, формирует, прорезает простые геометрические формы монастыря, выявляя фактуру бетона, который давно стал для автора материалом новаторства, новых возможностей.

Метод стандартизации в произведениях Ле Корбюзье носит системный аспект открытой системы – это совокупность возможностей, способов достижения вариативности архитектурных форм, взаимодействующих друг с другом через стандартные интерфейсы. Переход от чувственного познания к логическому мышлению и далее к раскрытию художественного смысла, среди ряда других характеристик определяется, с одной стороны, предельной ясностью и строгостью построения – системой осей, ритмом, симметрией и геометрией формы, а с другой – нарушением найденной закономерности, а иногда почти ее отсутствием.

Для поиска образного решения монастыря использованы довольно активные по подаче и монотонные по мелодике композиции, в которых мастерски выстраивается внутренняя напряженность, а характерные для свободной импровизации ансамблевые диссонансы и неочевидности придают архитектурной форме своеобразную драматургию, соответственно, пространственные переживания. В различном по времени и последовательности противопоставлении этих значений – порядка и неопределенности, закономерности и случайности – заложены различный смысл и значимость архитектурных сообщений и, как следствие, различие эмоциональных состояний человека в этом пространстве. Возможность средствами архитектуры прогнозировать отвлеченную потребность и одновременно врожденную реакцию напряжения, ожидания, стремления познать больше, становится особой силой, эмоциональным потенциалом архитектуры монастыря Ла Туррет.

Е.В. Ермоленко,
преподаватель Московского архитектурного института

ПРОБЛЕМА ПРОСТРАНСТВЕННОГО И СМЫСЛОВОГО ЯДРА В СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

Традиция собирания и хранения предметов искусства уходит своими корнями в далекое прошлое. То, что мы сегодня называем "произведением искусства", издревле выставлялось для поклонения или публичного обозрения перед порталами храмов и дворцов или же сосредотачивалось во внутреннем пространстве, служа для отправления культа.

В Древнем Египте статуи фараонов устанавливались перед пилонами храмов, стены покрывались рельефами, все это усиливало ощущение власти и мощи фараона и покровительствующих ему богов. Однако вход в гробницу или усыпальницу, предметы, оставляемые для служения культа – охранялись от посторонних глаз.

В дальнейшем, в Древней Греции традиция деления предметов искусства на две категории – публично экспонируемое и скрытое от глаз – сохранилась. Так, существовали мусейоны как места, где приносились дары Музам, и пинакотекы или стоа, где искусство выставлялось для всеобщего любования.

Две линии собирательства – выставление на показ и закрытое хранение – постепенно привели к развитию двух самостоятельных приемов построения пространства. Первый прием, основанный на публичной экспозиции, развивался по линейному принципу, проходя стадии от пинакотеки Древней Греции, до галереи и анфилады во дворцах и первых музеях XVIII-XIX века. Второй прием, основанный на "скрытом хранении", появлялся то в виде крохотной комнаты – "сокровищницы" Средневековья, то в виде "студиоло" или "кабинета" эпохи Возрождения.

К 18 веку большая часть художественных ценностей находилась в частных коллекциях, во дворцах знатных особ, и не была доступна для широкой публики. В это время начинают разрабатываться новые схемы для самостоятельного музейного здания. Разнообразные концепции и программы, схемы построения, предлагали варианты идеального музея, и, несмотря на многообразие предложений, все они строились вокруг главенствующего пространства – ядра, и примыкающих связующих пространств. Храм Знаний Н. Тессина, проект Этьена-Луи Булле, храм искусств Ж.Ф. де Нефоржа, – для этих проектов характерны общие черты – в каждом из них в плане находится связующее, главенствующее над композицией, пространственное ядро. Важно, что это помещение не несло в себе функциональной задачи, оно редко предполагало экспозицию, но его значение усиливалось архитектурными средствами выразительности. Несмотря на то, что собственно экспозиция предполагалась для размещения в прочих залах, а не в центре, центральное ядро фиксировалось ротондой. Идея "храма искусств", так характерная для культуры того времени, создала некое подобие храма, с центральным "жертвенником" или сакральным пространством (купол). Являясь пространственным ядром, ротонда несла в себе и значимый, важный смысл, являясь и смысловым ядром композиции.

Говоря о схемах построения музеев, легших в основу реально построенных музеев, интересно отметить следующую деталь: практически все они также имели центральное ядро, однако с большим числом внешних связей. Самой распространенной схемой стала схема профессора Ж. Н. Л. Дюрана. Сегодня эту схему зачастую называют традиционной. В схеме здание с четырьмя внутренними дворами и галереями, расположенными перпендикулярно друг другу, образовывали квадратное в плане пространство. В центре по-прежнему находилось пространство, которое, однако, в жесткой системе не получило развитие до огромного

подкупольного пространства. Иными словами, архитекторы принизили смысловое значение пространственного ядра, сделав его простым распределительным узлом.

В XX и XXI веках появлялись новые схемы музейного пространства. Несмотря на их разнообразие, центральное помещение всегда выделяется в самостоятельную зону, большая часть из них имела в основе своей схемы, заложенные в схемах 18 века. Центральное пространство в этих новых музеях получило новый смысл. Важно подчеркнуть, что со второй половины XX века меняется смысловая установка, вкладываемая в пространственное ядро музея. Так, у Ф. Л. Райта в центре мы видим световой колодец, у Ле Корбюзье – идею растущего музея без границ. Даже в тех музеях, в которых остаются традиционные схемы, меняется смысл пространственного ядра.

И на этом этапе происходят удивительные изменения. Что сегодня располагается в центре пространственного ядра – фигура Давида, библиотека с редкими изданиями, широкая лестница, уходящая ввысь, инсталляция из пивных бутылок или же просто кафе? Что является смысловым ядром современного музейного здания? Зависит ли жизнь музея от разделения смыслового ядра от пространственного? Что меняется в функционировании здания, насколько зависим музей от схемы, заложенной в его пространственной структуре – в докладе автора.

Ю.В. Жмурко,

*кандидат архитектуры, доцент Харьковского национального
университета городского хозяйства им. А.Н. Бекетова*

«ИНТЕРЕСНОЕ» КАК СМЫСЛООБРАЗ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

Чувственное восприятие архитектурной среды города – актуальная проблема в которой акцент на «интересное» позволяет раскрыть специфические моменты ее восприятия. Именно с этой категории, практически неисследованной, начинается внимание человека к тому или иному архитектурному объекту.

С философской точки зрения интересное определяют «как дробь, в числителе которой находится достоверность, а в знаменателе – вероятность. Чем более достоверна и чем менее вероятна та или иная идея,

тем она интереснее» [1]. Я. Голосовкер акцентирует внимание на интеллектуальном приоритете «интересного». Он пишет об интеллектуальной чувственности, «когда смыслообраз воображения – в искусстве или философии – возбуждает и заинтересовывает нашу интеллектуальную чувственность» [2, с.226].

В современной архитектурной среде, ориентированной скорее на информативность чем на чувственность, смылосодержание является актуальной проблемой. Очень часто городские пространства предстают перед жителем однообразными, легко прогнозируемыми, т.е. неинтересными. С другой стороны, неинтересными они предстают из-за сложности их восприятия, в силу перенасыщенности «модными» формами. Однако недостаток или перенасыщенность достоверной информацией еще не является критерием интересного. Требуется некий парадокс – информация другого рода.

Архитектура как вид искусства призвана являть воплощение многопланового смысла реальности, которое в художественных образах передается как «вибрация смысла, как многомыслие, передающее многоплановость замысла» [2].

Подобными вибрациями обладают в городе исторические улицы с их сложными архитектурными напластованиями. В Харькове к таким улицам можно отнести ул. Краснооктябрьскую. На ее примере можно проследить принцип «интересного» как вопрошение смыслообразов.

Улица, сформировавшаяся как дорога извне к городскому торгу, ориентирована на архитектурные доминанты города. Ее пространственная организация дала основу возникновения системы смыслообразов, которые получают все более яркую окраску по мере приближения к цели. Первый смыслообраз, фиксируемый сознанием, формировался на склоне Холодной горы, когда город и исторические ансамбли впервые представляли перед зрителем. Эта картина информировала о финале пути и тем пробуждала интерес к познанию цели. Последующая система смыслообразов формировалась в низине, когда общегородская доминанта выступала глубинным завершением композиции кадра, а слободская церковь создавала первый план. Смыслообраз представал в двойственной структуре: фрагмент когда направление улицы неожиданно меняется (впечатление движения от цели) и в завершающем кадре, когда в кадре появлялась новая глубинная цель – Троицкая церковь на Подоле.

Последний кадр отмечен интригующей загадкой: цель, экспонированная в первом кадре оказывается замененной на другую – менее значимую. Разгадка происходила в точке выхода улицы к реке, открывавшей вид на городские доминанты с близкого расстояния. Эстетическая эмоциональность усиливалась прагматикой впечатления от надежной защищенности, которую первоначально несла крепость и собора как символа достигнутого «центра мира».

Смыслообразная структура, заложенная в прошлом, пока еще сохраняется и делает этот фрагмент Харькова интересным, требующим вчувствования в его скрытые смыслы.

Литература:

- 1.Эпштейн, М. «Интересное» как категория культуры. Интернет-ресурс <http://postnauka.ru/faq/7794>
- 2.Голосовкер, Я.Э. Избранное. Логика мифа. Я.Э. Голосовкер / М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2010. – 496 с.

Е.В. Забелина,
*кандидат искусствоведения, Московский
архитектурный институт (Государственная академия),
Музей истории московской архитектурной школы*

АНАЛИТИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД НА ЛАНДШАФТНЫЙ ОБЪЕКТ «САД НА ВИЛЛЕ НОАЙ» АРХИТЕКТОРА ГАБРИЭЛЯ ГУЭВРЕКЯНА

Мировую известность Габриэль Гуэврекян приобрёл в 1925 году. Он участвовал в Международной выставке декоративных и промышленных искусств в Париже 1925 года как член жюри секции музыкальных инструментов и как архитектор. На выставке он осуществил два архитектурных проекта: ландшафтный объект «Сад воды и света» и модный бутик для Сони Делоне и Жака Эйма. Надо отметить, что «Сад воды и света» получил Гран При на выставке.

Используя новые материалы и технологии, работая в духе европейского модернизма, Г. Гуэврекян, как ландшафтный архитектор, смог соединить национальные (восточные) традиции и актуальные течения в искусстве, создав яркий самобытный стиль. Этот мастер был широко известен в Европе, США, Аргентине, а также в Иране не только как

архитектор, дизайнер мебели и осветительных приборов, но и как общественный деятель, преподаватель архитектуры, ландшафтный архитектор, автор монографий.

1925–1927 годы были апогеем архитектурного творчества Габриэля Гуэврекяна в его парижской карьере. К тому времени он стал профессионалом высокого класса. В 1926 году в Париже он открыл собственное агентство. Три сада, созданные Гуэврекяном во Франции: «Сад воды и света» (1925), «Сад на Вилле Ноай» (1926) и сад Виллы Эйма (1927) получили широкую известность, вызвали множество откликов в прессе и оказали влияние на развитие новых тенденций в ландшафтной архитектуре XX века.

Здесь мы рассмотрим проблему сохранения культурного наследия архитектора Габриэля Гуэврекяна на примере «Сада на Вилле Ноай». Этот сад привлекает внимание специалистов как одна из первых попыток создания сада нового стиля, отражающего новые направления в искусстве начала XX века и гармонирующего с современной архитектурой.

В 1973 году Вилла была завещана городу Йер и какое-то время казалась обречённой на полное разорение. Реконструкция началась в феврале 1990 года под руководством группы архитекторов (Cécile Briolle, Claude Marro, Jacques Repiquet).

Реконструирован сад по макету, представленному Гуэврекяном на Осеннем салоне 1927 года и отражает основную композицию, заданную архитектором. Следует отметить, что при реализации своего проекта Гуэврекян в процессе работы внёс изменения в первоначальный замысел. Проанализировав сохранившиеся визуальные источники (фотографии, чертежи, кадры из фильма Ман Рея «Тайны замка для игры в кости») мы выяснили, что на это были веские причины. Нами выделено несколько видовых точек, из которых сад выглядит по-разному. Здесь в качестве примера рассмотрим одну видовую точку.

При просмотре фильма Ман Рея мы обратили внимание на эпизод, когда оператор снимает сад через стекло двери Нижнего салона. Небольшой по площади сад (длина основания треугольника 12 м, высота 19 м) кажется больше своих реальных размеров. Кроме того, при взгляде с этой точки сад не воспринимается как треугольный: создаётся иллюзия, что сад уходит в перспективу, и в точке схода расположена скульптура Жака Липшица. Этот эффект присутствует и на фотографии сада, выполненной с той же точки. Впервые подвергнув математическому

анализу чертёж сада, выполненный Гуэврекяном, мы пришли к выводу, что из предложенного виконтом де Ноай участка Гуэврекян сознательно выделил «золотой треугольник» и, опираясь на знания особенностей восприятия человеком пространства, он закладывает эффект перспективы и иллюзорного увеличения размеров сада.

Предположим, что мы, как и оператор на съёмках фильма, стоим перед стеклом двери либо выходим из двери в сад. Конус ясного зрения в этом случае ограничен стволами и кронами деревьев. Теперь ясно, почему Гуэврекян заменил представленные в макете зеркальные сферы на апельсиновые деревья высотой чуть выше человеческого роста. Это сделано для того, чтобы ограничить обзор по бокам и побудить зрителя смотреть вперёд, «в точку схода», на скульптурную композицию. Этот эффект Гуэврекян усиливает, отсекая углы у основания треугольника высокими стенами и размещая под ними вытянутые прямоугольные клумбы, тем самым ещё раз побуждая зрителя устремить взгляд вперёд. На усиление эффекта перспективы работала и скульптура Липшица: она поворачивалась вокруг своей оси каждый четыре минуты, акцентируя на себе внимание. Итак, композиционными приёмами Гуэврекян создаёт иллюзию перспективы: зрителю сад кажется значительно более протяжённым, чем на самом деле. Мы обратили внимание, что этому способствуют дробность и насыщенность деталями среднего и дальнего планов. Подобный эффект используется в диорамах и театральных декорациях: передний план даётся объёмно, задавая объёмность и достоверность всей композиции, включая средний и дальний планы, создаваемые на плоскости живописными средствами с применением законов перспективы.

По-видимому, Гуэврекян заменил низкие зеркальные сферы более крупными апельсиновыми деревьями и для того, чтобы наполнить передний план значительными объёмами. Живые апельсиновые деревья играют в этом саду особую, ключевую роль. Поскольку площадь участка невелика, именно присутствие деревьев позволяет всей композиции выглядеть как законченный сад, а не как клумба или фрагмент ландшафтной композиции. Отбрасываемая их кронами кружевная тень, создающая прохладу в знойный день, источаемый тонкий аромат, шелест листьев погружают посетителя в состояние неги и покоя. То, что деревья находятся очень близко, так что виден каждый листок, ещё более усиливает эффект пространства, уходящего в перспективу.

Таким образом, в свете нашего исследования становится понятным, почему необходимо вернуть в сад на Вилле Ноай именно апельсиновые деревья, заменив ими шарообразные кусты, посаженные реставраторами; наполнить квадратные клумбы тюльпанами на высоких стеблях, заменив ими неприхотливые растения – суккуленты, а также разместить в треугольных клумбах, избегающих по боковым стенам, те растения, которые были предложены архитектором. И только тогда сад на Вилле Ноай предстанет перед посетителями в первозданном виде, как и был задуман Габриэлем Гуэврекяном.

Резюме: Сад на Вилле Ноай, созданный архитектором Габриэлем Гуэврекяном, – один из первых садов, отражающих новые тенденции в ландшафтной архитектуре XX в. В статье доказывается, что, используя форму сада в виде золотого треугольника, знания об особенностях восприятия человеком пространства, Гуэврекян добился эффекта перспективы, а также иллюзорного увеличения реальных размеров сада.

Чтобы сад на Вилле Ноай предстал перед посетителями в первозданном виде, как был задуман Габриэлем Гуэврекяном, необходимо вернуть апельсиновые деревья, заменив ими шарообразные кусты, посаженные реставраторами; наполнить квадратные клумбы тюльпанами на высоких стеблях, заменив ими неприхотливые растения – суккуленты, а также разместить в боковых треугольных клумбах растения, предложенные Гуэврекяном.

Б.В. Задорожний,

*старший викладач Львівського національного
аграрного університету*

СИМВОЛІКА ДЕКОРУ В САКРАЛЬНІЙ АРХІТЕКТУРІ (НА ПРИКЛАДІ ЦЕРКОВ ЛЬВОВА ТА ЛЬВІВЩИНИ)

У структурі населених пунктів, як міст, так і сіл, сакральна архітектура виділяється особливою виразністю. Зазвичай церкви і є домінантами композиції планування поселень, а отже, підпорядковують відносно власної системи основні шляхи та навколишню забудову.

Одним з найвагоміших чинників формування сакральної архітектури є канон (певний звід правил та догм виконання релігійних обрядів). Зокрема вважається, що православний або греко-католицький храм слід

орієнтувати відносно сторін світу (вхід – на захід, апсида – на схід). Таке розташування церкви забезпечує необхідне освітлення, за допомогою якого в інтер'єрі створюється особливе світлове середовище.

Сам храм зазвичай поділено на 3 частини: вхідну, середню та вівтарну. Кожна з цих частин має власну функцію та відповідає певній символіці. Наприклад, тридільність храму зумовлена уявленням про людське життя. Відтак вхідна частина символізує народження, середня – боротьбу з гріхом та вівтарна – життя вічне в Царстві Небесному.

Якщо вхідна та середня частини храму сприймаються віруючими безпосередньо, то вівтарна лише частково, адже її від простору храму вірних відкоремлює іконостас. В апсиді виконується таїнство Євхаристії. Тому вівтарна частина створює атмосферу особливої святості. Це слід враховувати при оздобі храму.

Сам іконостас є особливим елементом декору церковної архітектури. Він символізує межу між небом і землею. Існують канонічні основи, згідно яких іконостас повинний мати 5 ярусів. Кожен ярус має своє значення відповідно до якого формується його оздоба. Вінчає композицію іконостасу Розп'яття – символ спасіння.

Одним із найяскравіших засобів декору сакральної архітектури є вітраж. Це твір декоративного мистецтва сюжетного або орнаментного характеру, який виконують з різнокольорового скла. Основним його призначенням є декоративне освітлення приміщень. Вітражні елементи створюють особливий світловий ефект всередині храму.

Слід зазначити, що провідну роль у вітражній композиції відіграє поєднання кольорової гами. Зокрема, перевага холодних кольорів може створити неадекватний образ інтер'єру. Тепла ж гама навпаки додає внутрішньому простору церкви природньої виразності та святості.

Важливою є також ідея, яку передає вітраж. Вона повинна враховувати вплив на свідомість глядача (парафії). Часто у вітражних композиціях використовують зображення Богородиці та Спасителя, святих мучеників та сюжет із Біблії. Іноді використовують стилізований рослинний орнамент.

Загалом вітражні композиції можна поділити на такі групи: іконічні (зображення на подібі ікон), сюжетні (зображення Біблійних подій), предметні (зображення релігійної атрибутики як-от хліба, вина тощо), декоративні (рослинні та орнаментальні мотиви).

Світловий ефект підсилює емоційний вплив на свідомість віруючого. Адже ікони, виконані у вітражній техніці по-особливому передають світло. Створюється враження, ніби ікони сіяють.

Вдало підібрані ідеї та кольорова гама вітражних композицій допоможуть створити особливу атмосферу, яка влучно доповнить інтер'єр храму.

О.М. Землянський,

кандидат технічних наук,

доцент Академії пожежної безпеки імені Героїв Чорнобиля

ОСОБЛИВОСТІ ЕСТЕТИЧНОГО ОБЛАШТУВАННЯ СИСТЕМ ПОЖЕЖНОЇ СИГНАЛІЗАЦІЇ ОБ'ЄКТУ БУДІВНИЦТВА В ПРОЕКТНІЙ ПРАКТИЦІ

Система пожежної сигналізації – комплекс технічних засобів, призначений для виявлення ознак горіння, формування сигналів про виникнення пожежі та технічний стан цих засобів, а також для передавання сигналів на інші виконавчі пристрої без втручання людини.

Проектування таких систем є багатовекторною проблемою вирішення дослідницьких задач, направлених на вибір ефективних заходів раннього виявлення пожежі в автоматичному режимі, з урахуванням витрат на монтування, експлуатування, технічного обслуговування, а також зниження матеріального збитку від вірогідної пожежі.

В проектуванні та практиці експлуатування не існує єдиного підходу в рішенні задачі оптимального вибору засобів пожежної сигналізації для конкретного об'єкту і їх розміщення в приміщеннях.

При виборі основних компонентів (сповіщувачів) для виявлення пожежі необхідно враховувати:

- ступінь пожежної небезпеки об'єкту,
- категорію виробництва,
- особливості технологічного процесу,
- вірогідність виникнення загоряння і динаміку його розвитку.

Основною функцією пожежної сигналізації є виявлення загоряння та передача сигналу тривоги черговому персоналу і на пульт спостереження для швидкої локалізації пожежі.

Для ефективної роботи пожежна сигналізація повинна бути правильно спроектована із врахуванням вимог чинних нормативних документів з правил пожежної безпеки щодо характеристики об'єкта і побажань замовника з огляду на архітектурні рішення і дизайн приміщення. Компоненти систем пожежної сигналізації повинні відповідати серії стандартів ДСТУ EN-54 «Системи пожежної сигналізації та оповіщення», де чітко покладені обмеження щодо розмірів, форми, технічних характеристик. Розміщення пристроїв виявлення пожежі повинно відповідати вимогам ДБН В.2.5-56:2010 [1] та ДСТУ [2].

Продукція протипожежного призначення українського виробництва схожа дизайном і приваблива невисокою вартістю.

Прилади пожежної сигналізації закордонного виробництва (зокрема Aritech) мають міцний пластмасовий корпус, захист від потрапляння маленьких крапель і предметів. Завдяки полімерному покриттю, яке наноситься на захисне скло, прилади пожежної сигналізації не травмують руки при розбитті скла і повністю безпечні для здоров'я персоналу. Широка палітра кольорів корпусу і аксесуарів дозволяє обрати прилади пожежної сигналізації з урахуванням дизайну приміщення і критеріїв роботи.

Модульна структура пожежних приймально-контрольних приладів німецької фірми BOSCH та велика кількість інтерфейсних модулів, сповіщувачів та оповіщувачів у різноманітних варіантах виконання, інноваційні технічні та дизайнерські рішення, наявність українських та міжнародних сертифікатів (VdS) дозволяють максимально ефективно пристосувати систему пожежної сигналізації до вимог будь-якого об'єкта.

В цілому практика проектування пожежної сигналізації зводиться до вибору та розміщення її компонентів згідно з вимогами державних будівельних норм та нормативних документів з пожежної безпеки, базуючись на ефективності, економічності облаштування і обслуговування. Актуальним залишається врахування побажань замовника щодо дизайну та естетики приміщення з урахуванням значної різновидності та сумісності функціонування компонентів вище згаданої системи.

Література:

1. Інженерне обладнання будинків і споруд. Системи протипожежного захисту: ДБН В.2.5-56:2010. – Мінрегіонбуд України,

2011. – К. ДП «Укрархбудінформ». – 137 с. – (Державні будівельні норми України).

2. Системи пожежної сигналізації та оповіщення. Настанови щодо побудови, проектування, монтування, введення в експлуатацію, експлуатування, і технічного обслуговування : ДСТУ-Н CEN/TS 54-14:2009. Частина 14. – [Чинний від 2010-01-01]. – К. Державне підприємство «Український науково-дослідний і навчальний центр проблем стандартизації, сертифікації та якості». – 57 с. — (Національний стандарт України).

3. Землянский А. Н. Проектирование систем пожарного мониторинга в условиях неопределенности / А. Н. Землянский, Н. П. Каревина, В. Е. Снитюк // Искусственный интеллект. – 2010. – № 3. – С. 483-488.

П.П. Зуева,

кандидат архитектуры, доцент Московского архитектурного института

ОБ АРХИТЕКТУРЕ И АРХИТЕКТОРЕ. ИЗ ВЫСКАЗЫВАНИЙ Ф.Л. РАЙТА

Шестая всеукраинская научная конференция «Современная мировая архитектура» посвящена 150-летию архитектора Владислава Городецкого, список работ которого впечатляющ и составляет национальное богатство страны. В.Городецкий уделял большое внимание проектно-строительной практике и никогда не забывал о высокой миссии архитектуры.

Архитектор жил в эпоху мастеров, оказавших большое влияние на развитие архитектуры XX столетия. Его современником был Ф.Л.Райт, чья архитектура и идеи привлекали внимание многих прогрессивных зодчих.

Ф.Л.Райт так объяснял слово «архитектор» – это мастер, знающий дело. «Арх» – означает вершину, действительного мастера, «тект» – техника, означает «знаю как», знание способа и средств.

Архитектор строит дома и предполагается, что он знает, почему он строит дома. Предполагается, что он делает при проектировании и строительстве зданий нечто, что ясно выражает замысел, и его дома украшают участок, а не уродуют место. Другими словами, архитектура – это великая мать искусства.

Однажды Райт, выступая перед аудиторией в бывшем павильоне Изыщных искусств Колумбийской выставки 1893 года в Чикаго, сказал, что американцы получили первое глубокое представление о классике, познакомившись с этим павильоном. Это здание пришло прямо из Парижской школы Изыщных искусств Эколь де Боз-ар вместе со скульптурой и картинами. В те годы почти все американские архитекторы оканчивали Эколь де Боз-ар и были заражены осевым построением, храмовыми формами, ордером и всем прочим. Они стремились перенести наследие предшествующих культур в США. Но Райт, Л. Салливан и Д.Адлер не могли согласиться с таким положением дел.

США провозгласили Декларацию независимости, независимость личности как таковой, но строили здания, по мысли Райта, «монархические» и, ни одно из них не было выражением свободы духа. Архитекторы оказались перед необходимостью создания собственной культуры, собственной выразительности.

По словам Райта, машина начала имитировать в архитектуре те вещи, которые делались вручную, но скоро эти вещи стали выглядеть как мертвые и грубые. Пришлось разрабатывать такие способы строительства, с помощью которых машина могла еще более красиво, чем раньше продемонстрировать природу материала, природу стали. Архитекторы США все клишировали, пока не открыли, чему в действительности была равнозначна природа этих вещей с архитектурной точки зрения, например, как выразить дерево как дерево.

Райт искал целостность, которой не хватало творению Эколь де Боз-ар, которой не было в павильоне Изыщных искусств Колумбийской выставки 1893 года.

Ф.Л. Райт, Л. Салливан и их единомышленники двигались в направлении создания простых форм, которые принадлежали местным прериям. По мысли Райта, здание должно принадлежать той земле, на которой оно стоит, правдивым по отношению к материалам, из которых оно выполнено и построено в соответствии с масштабом человека. Должно быть ясное понимание того, как вещь была создана, если архитектор постигнет *природу*, то сможет достичь чудес конструктивной целостности.

Он говорил, что если у архитектора есть что сказать в достойной форме, изящной линии и живом цвете, каждое его выражение будет иметь свою собственную грамматику, он будет использовать слово в самом

лучшем его значении, и будет говорить универсальным языком красоты, отбросив ограниченный набор застывших архитектурных фраз.

Эти слова с полным правом можно отнести и к Владиславу Городецкому, который знал, что в искусстве решение каждой проблемы заключается внутри ее самой, и что необходимо всматриваться внутрь самой вещи, извлекать ее собственное содержание и присущую ей красоту.

Архитектор должен иметь что сказать или не говорить вовсе.

Ю.В. Івашко,

*кандидат архітектури, доцент Київського національного
університету будівництва і архітектури*

«БУДИНОК З ХИМЕРАМИ» В СВІТОВІЙ СПАДЩИНІ СТИЛЮ МОДЕРН: АРХІТЕКТУРНІ ПАРАЛЕЛІ

В наукових джерелах можна знайти розбіжності у визначенні різновидів всередині стилю модерн і їх назв. Найчастіше в модерні виділяють декоративний, раціоналістичний та класицизований модерн. І хоча вважається, що декоративний модерн характеризує ранню стадію модерну, а раціоналістичний та класицизований – пізню стадію, такий розподіл є певною мірою умовним для України, де хронологія розвитку модерну була порушена і рання та пізня стадії існували паралельно, що особливо помітно на прикладах архітектури модерну Харкова. Декоративний модерн також не є однорідним, в ньому виділяється декоративний європейський модерн, започаткований Віктором Орта, національно-романтичний модерн (до нього віднесено український модерн) і модернізовану еkleктику. Крім цього, в декоративному європейському модерні виділяється експресивний модерн, який сміливо відкидає усталені канони стилю і надає архітектурній споруді рис скульптури. До експресивного модерну належать більшість творів відомого барселонського архітектора Антоніо Гауді, до експресивного модерну можна віднести і загальновідомий «Будинок з химерами» київського архітектора Владислава Городецького.

І сьогодні між фахівцями точаться дискусії, чи можна взагалі вважати «Будинок з химерами» витвором архітектури модерну, адже ні на фасадах, ні в інтер'єрах цього «будинку-звіринця» немає характерних ознак, які характеризують не лише декоративний європейський модерн, а й

модерн експресивний, «скульптурний» – ліній «удар батога», химерних криволінійних аморфних силуетів, яскравої майолікової поліхромії, прихованого символізму, стилізованого зображення тварин і загадкових людських фігур, які також відповідають стилістиці модерну. Водночас певні аналогії відчутні при порівнянні парадних сходів «Будинку з химерами» і особняка Рябушинського в Москві (оскільки в обох випадках основною є «морська» тема – рибини з лататтям в «Будинку з химерами», медуза в особняку Рябушинського), між натуралістичними природними мотивами особняка Городецького з велетенськими рибинами на фасадах і в інтер'єрі, спрутом на стелі вестибюлю, головами носорогів, жабами та пітонами та зображеннями голубів, горобців, колібрі та фламінго в будинку Вінсенса барселонського архітектора модернізму Антоніо Гауді. Владислав Городецький прикрасив фасад свого будинку велетенськими жабами і рибинами, головами екзотичних тварин, Антоніо Гауді зобразив на фасаді Різдва собору Саграда Фамілія мармурових птахів навколо Древа життя, під Древом життя – пелікана як давній християнський символ Євхаристії і двох черепах, які несуть дві розташовані між порталами колони. Пітон-водосток на фасаді «Будинку з химерами» цілком співзвучний пітонам на фасадах київських будинків іншого архітектора модерну Ігнатія Лєдоховського – на фасаді клініки Качковського та на фасаді будинку на вул. Великій Житомирській, 32.

Ще одним мотивом для віднесення «Будинку з химерами» до світової спадщини модерну є його новаторське конструктивне і інженерне вирішення, адже одним з витоків європейського модерну були відкриття в галузі новітніх матеріалів і конструкцій, тому певні паралелі можна також провести між конструктивними експериментами Антоніо Гауді і Владислава Городецького.

Отже, це свідчить про існування архітектурних паралелей між творами модерну і дозволяє віднести «Будинок з химерами» до світової архітектурної спадщини експресивного модерну.

О.Д. Івашко,
*студент архітектурного факультету Київського національного
університету будівництва і архітектури*

СУЧАСНІ СТАДІОНИ УКРАЇНИ (НА ПРИКЛАДІ СТАДІОНУ «ДОНБАС АРЕНА» В ДОНЕЦЬКУ)

Проведення чемпіонату світу з футболу в 2012 році спонукало до будівництва в Україні стадіонів світового рівня. Одним з таких прикладів є стадіон «Донбас Арена» в Донецьку, вдало розташований в центрі міста, в реконструйованій міській парковій зоні. Проект стадіону був розроблений англійською компанією «АрупСпорт», причому проектувальники вирішували задачу комплексно – від містобудівного рівня до рівня окремого елемента чи деталі. Продумувались навіть такі начебто дрібниці, як колір листя оточуючих зелених насаджень: восени листя набуває помаранчевого кольору збірної «Шахтара».

Проектувальники передбачили суцільне засклення фасадів стадіону (загальна площа засклення фасадів становить 14000 м²), передбачили покращення інсоляції та аерації поля для гри шляхом нахилу даху стадіону в напрямку з півночі на південь, для росту трави на полі вночі передбачили систему штучного сонячного світла (така система була застосована в країнах Східної Європи вперше). Загальна площа стадіону з полем для гри становить 46 780 м², висота від рівня підлоги до найвищої точки конструкцій даху (для яких було використано 4300 тон сталі) становить 54 м, розмір поля для гри складає 105×68 м. За кількістю глядацьких місць (52187 місць) стадіон «Донбас Арена» поступається в СНД лише стадіонам «Лужники» в Москві (78360 місць), НСК «Олімпійський» в Києві (70 000 місць) та «Раздан» в Єревані (55000 місць).

Справжньою візитівкою стадіону став фонтан у вигляді гранітного м'яча вагою 30 тон і діаметром більше 2,7 м, виготовлений в Німеччині з особливої породи граніту. Цей м'яч постійно обертається за допомогою тиску двох струменів води і майже ідеально круглої форми.

А.О. Кадурина,
*кандидат архитектуры, доцент Архитектурно-художественного
института Одесской государственной академии
строительства и архитектуры*

ЖЕНСКИЕ МОТИВЫ В СИМВОЛИКЕ МОДЕРНА

Стиль модерн едва ли не единственный стиль в мире архитектуры, где столь явно доминирует женское начало, где границы нечетки, а архитектурные элементы, подобно мыслям, плавно перетекают из одного в другой. Все предшествующие эпохи несли знамя доминирующего мужского начала, выраженного, прежде всего, в солярной символике, которая одновременно являлась защитной. Женская суть, находящая отражение в разнообразных водных и лунных символах на фасадах, чаще всего являлась вторичной, дополняющей. Как же так случилось, что именно на рубеже XIX и XX веков сложился стиль, несущий идею женственности и чувственной красоты?

Стиль в архитектуре был и остается выражением настроений в социуме, своеобразным «зеркалом эпохи», в котором отражаются философские, литературные, искусствоведческие и другие стороны культурной жизни общества. Все течения середины XIX века объясняли мироустройство с точки зрения логически-аналитических построений и рационального мышления. К концу XIX века вопросы, поднимаемые философами, переместились с проблем гносеологии на обычную жизнь, имеющей в основе иррационалистическое, стихийное, неподвластное логике начало. Жизнь стала представляться до конца непостижимой, таинственной и даже мистической, бесконечно изменчивой и творчески эволюционирующей.

В русской художественной культуре конца XIX – начала XX веков получило распространение **декадентство**, – произошел отказ от социальных идеалов, веры в разум, начало доминировать непостижимое, творческое индивидуалистическое начало. Последовавшее за ним течение **модернизм** продолжило расширять рамки видения мира сквозь призму чувственных, иррационально-мистических ощущений человека вне социума. И, наконец, новое течение **символизм** довершило картину, погружая человека в мир едва осязаемых вещей и чувств, выраженных

посредством символа. Произведения символистов называли «мистическими ключами тайн».

Неслучайно на фасадах зданий появилось такое обилие женских образов, словно архитекторы-мужчины пытались проникнуть в тайну непостижимой и таинственной женской души. Даже растения, вплетенные в сложные композиции архитектурного декора, чаще всего символизировали женские качества. Камыш олицетворял хрупкость и слабость, ирисы – мудрость и чистоту, нарциссы – холодную красоту, а кувшинки – возрождение и вечную молодость. Водные создания, чаще всего присутствующие на фасадах, также обращались к женским добродетелям: рыбы-угри символизировали плодovitость, а змеи – мудрость и обновление.

Интересно, что во многом, возникновению «женского» стиля модерн способствовало именно мужское сообщество, ускорившее технократическое развитие общества. На рубеже XIX и XX веков произошла «индустриальная революция», положившая основу равноправию полов, так как женщины стали работать наравне с мужчинами. Феминистические течения, новые гуманистические идеалы, исповедовавшие свободу мысли и вероисповедания раскрыли новые возможности для женщин. А новые технологии облегчили жизнь и быт. Появилась возможность более обеспеченной жизни, что привело к резкому увеличению рождаемости. Как следствие, в этот период проявляется такой интерес и особое внимание к женщине и женскому началу в целом, «предчувствием символа символов – Вечной Женственности» (В. Иванов).

Здания в стиле модерн являются своеобразными одами эмоционально-чувственному, интуитивному женскому естеству: «Искусство есть постижения мира иными, не рассудочными путями...» (В. Брюсов). И на короткий промежуток времени между войнами и символикой архитектуры, воспевающей воинские мужские победы, силу и мужество, ненадолго, на несколько десятилетий, словно комета, пронесся по «небосводу архитектуры» стиль модерн. Стиль, воспевающий эстетику и красоту мирной и где-то идеалистической жизни, зародившейся в лоне матери-природы...

В.В. Кириллов,
кандидат искусствоведения,
Государственный институт искусствоведения (г. Москва)

**АРХИТЕКТОР ЙОЗЕФ СТЕНБЕК: «КАМЕННЫЙ РОМАНТИЗМ»
В ЦЕРКОВНОМ ЗОДЧЕСТВЕ ФИНЛЯНДИИ
РУБЕЖА XIX - XX ВВ.**

11 апреля 1885 года Й.Стенбек на собрании членов Технической Ассоциации, проходившем в Гельсингфорсе, выступил с докладом «О необходимости строительного регламента при сооружении церквей». В нем он детально рассмотрел способы строительства зданий, оформление их интерьеров и вопросы, касающиеся выбора стиля. Но, пожалуй, наиболее важным в этом докладе было то, что архитектор выражал твердую убежденность в том, что для строений, которые олицетворяют христианский культ, следует выбирать долговечный строительный материал – природный камень.

Именно в этом отношении вся последующая творческая деятельность Й. Стенбека была выражением подлинного новаторства в национальном финском зодчестве. Скрупулезно изучая средневековые постройки, архитектор обратил внимание на то, что впечатление их несокрушимой прочности, еще более усиливается, когда элементы каменной облицовки используются по углам здания, при решениях оконных и дверных проемов, а также карнизов. В конспектах своих лекций Й. Стенбек неоднократно подчеркивал, что Финляндия необыкновенно богата залежами природного камня – гранита, кварцита, известняка, и его крепость, как никогда лучше отвечает суровым климатическим условиям Севера. Он ратовал за то, чтобы активно применять камень при внешней отделке фасадов вновь сооружаемых церквей.

Это «впечатление несокрушимой прочности» воплотилось уже в первой работе мастера – церкви Эура (1890-е годы). В ней Й. Стенбек неожиданно применил новый тип кладки в два слоя. Стена здания имела толщину более 80 сантиметров. Тяжелые глыбы красного крупнозернистого гранита, использующиеся в наружной облицовке, были скреплены с внутренним кирпичным каркасом с помощью кованых железных скреп. Смелый эксперимент зодчего, по сути, открыл новую эпоху в финском церковном строительстве.

Вскоре Й. Стенбек заявил о себе и новыми, не менее интересными работами. Церкви с фасадами, почти целиком возведенными из камня, появились в финских селениях – Алахярмя и Куолемаярви. Формы построек были, преимущественно, неоготическими. В них достаточно очевидно ощущалось влияние той архитектурной традиции, которую начал проповедовать в Финляндии на рубеже XIX-XX вв. известный зодчий Ларс Сонк. Приоритетными в строительстве церковных зданий стали простые и строгие вертикальные пропорции, башни с высокими шпилями и островерхие треугольные фронтоны.

Окрыленный успехом и преисполненный желания продолжать свои творческие поиски, Й. Стенбек в начале 1900-х годов создал три подлинных шедевра. Построенные им церкви в Койвисто, Муурувеси и Варпайсярви сделали известным имя архитектора не только у себя на родине, но и за ее пределами – в соседних странах Балтийского региона. В основу выразительности построек была положена эффектная квадерная кладка из гранитных камней одинаковой высоты. В этих церквях нашла свое зримое воплощение новаторская идея Й. Стенбека о выразительной силе материала. Для финских архитекторов той поры они стали своего рода эталоном стиля «национального романтизма». Более того, церкви Стенбека во многом вдохновили Ларса Сонка, позволив ему осуществить свой грандиозный проект церкви св. Иоанна в Тампере.

Однако уже к середине 1900-х годов Й. Стенбек как бы чуть-чуть отступил от своих принципов. Романтический апогей в творчестве зодчего миновал. Достигнув максимально свободного обращения с материалом, Й. Стенбек стал усложнять образы построек, прибегать к декоративным эффектам. Зодчий на этом этапе пытался использовать так называемую пеструю кладку, сочетая камни разной формы, цвета и фактуры. Если прежний «национальный романтизм» Й. Стенбека можно было по праву назвать монументальным, то подыскать определение для достаточно разнородных построек последующего периода гораздо сложнее. Финский исследователь С. Рингбом, описывая широкую гамму стилистических решений в проектах зодчего второй половины 1900-х годов, применял в отношении их условный термин «идиллический модерн». В частности, он при этом имел в виду церкви в Нильсии, Вуолийоки, Пюхяранта и Сонкаярви. В данных проектах Й. Стенбек пришел к удивительно живописным решениям, не имеющим аналогов в Финляндии и других странах скандинавского региона.

Так национально-романтические увлечения мастера дали мощный импульс для его последующего творчества в духе функционализма. Но при этом творческое «кредо» Й. Стенбека не изменилось. Он и далее продолжал использовать природный камень при облицовке фасадов, считая его главным средством выразительности.

Л. М. Ковальський,

*доктор архітектури, професор Київського національного університету
будівництва і архітектури;*

О. Д. Івашко,

*студент архітектурного факультету Київського національного
університету будівництва і архітектури*

ВИКОРИСТАННЯ АРХІТЕКТУРНОЇ СПАДЩИНИ ВЛАДИСЛАВА ГОРОДЕЦЬКОГО В СУЧАСНОМУ ПРОЕКТУВАННІ

Сьогодні нова забудова в українських містах демонструє повне розмаїття стильових напрямів і течій, серед яких знаходиться місце і історичним ремінісценціям, тобто окремим цитатам історичних стилів минулого.

Якщо визначити неостильові уподобання сучасних архітекторів, спостерігається найбільша кількість неоренесансних і неокласичних стилізацій, як правило, із зайвим переобтяженням композиції деталями і в багатьох випадках – без глибокого розуміння специфіки забудови Києва доби історизму-еклектизму. З цього погляду цікаво проаналізувати можливість використання принципових творчих позицій Владислава Городецького сучасними українськими архітекторами. Варто визначити, які особливості творчого методу В. Городецького можуть бути використані в сучасній архітектурній практиці. Це перед усім:

1) «авторський стиль», який виражається в оригінальності творчості архітектора, пізнаваності споруд, неповторюваності ідей, втілених в різних об'єктах;

2) розташування архітектурного об'єкту на найбільш виразній точці міського середовища, підкреслення архітектурою властивостей природного оточення, взаємопідсилення якостей архітектури будівлі і активного рельєфу;

3) застосування найсучасніших будівельних матеріалів і технологій в поєднанні з індивідуальністю архітектурного образу (єдність естетичного, конструктивного і функціонального);

4) відхід від усталених архітектурних стереотипів в бік індивідуальної творчості.

Гіпотетично можна спрогнозувати, що окрім принципових положень творчості Владислава Городецького незабаром в сучасних будівлях України можуть з'явитись «авторські» цитати творів відомого майстра, передусім його знаковий об'єкт «Будинок з химерами». Як свідчить світова архітектурна практика, такий досвід існує – варто згадати історичні ремінісценції на тему Ренесансу та класицизму в творах Р. Бофіла і М.Нунь'єса, епатажний експеримент в Нью-Орлеані Чарлза Мура тощо. Якщо звернутись до поширеного в сучасній архітектурі прийому гротеска, то до переліку об'єктів додадуться Музей Сальвадора Далі, роботи Хундєрвассера, Музей Уолта Діснея з гномами замість атлантів і готель з величезними лебедями на даху. Отже, в сучасній авангардній будівлі на даху або на стінах може знайтись цілком гідне місце «процитованим» з «Будинку з химерами» риби́нам і жа́бам, так само як і знаменитій скульптурній групі «Двобі́й орла з пантеро́ю» біля цього будинку. Зрозуміло, сучасний архітектор, який наважиться процитувати «Будинок з химерами» повинен буде вдатися до прийому «архітектурного гротеску», що часто вимагає ще більшої талановитості, ніж звичайне проектування.

Досвід своєї творчості Владислава Городецького безумовно корисно використовувати і в навчальному процесі. В даний час на кафедрі «Теорії архітектури» КНУБА студентам читаються лекційні курси, в яких вивчаються стильові засади архітектурного проектування, історичні тенденції та специфіка сучасної архітектури України. Разом з тим в курсовому та дипломному проектуванні, на наш погляд, ще не достатньо звертається увага на особливості практичного використання теоретичних положень «історизму», можливо тому в реальному проектуванні, особливо в історичному середовищі, ми часто бачимо замість цікавих своєрідних нових об'єктів, дивні стильові творіння, які раніше характеризувались не зовсім позитивно як «еклектика».

Н.В. Козлова,
*аспірант Київського національного університету
будівництва і архітектури*

МОДЕЛЬ ФОРМОУТВОРЕННЯ БАГАТОПОВЕРХОВОГО ЖИТЛОВОГО БУДИНКУ З УРАХУВАННЯМ ВИМОГ АРХІТЕКТУРНОЇ ВІДЕОЕКОЛОГІЇ

Серед більшості екологічних забруднень зовнішнього середовища міста слід виділяти і проблему естетичного, а саме, візуального забруднення – зведення немасштабних ландшафту будинків, невиразних об'єктів, наявність на фасадах будинків багаточисельної повторюваності типових елементів, вікон, балконів і т.д. Архітектурна відеоєкологія – нове наукове направлення, що вивчає взаємодію людини та штучного видимого середовища, спрямоване на створення оптимального, екологічно обґрунтованого, візуального архітектурно-просторового середовища в місті. Спираючись на фізіологію роботи зорового апарату людини, принципи архітектурно-будівельної екології, вимоги відеоєкології, покликана вирішувати проблему візуального забруднення міського штучного середовища.

Розглядаючи житловий будинок, як складну, багаторівневу систему, визначимо дві основні його складові: одну, фасадне поле, – змінну у часі і просторі; другу, незмінну, – вертикальні і горизонтальні комунікації (сходово-ліфтові вузли, підсобно-комунікаційні простори). Модель формування багатоповерхового житлового будинку з врахуванням вимог відеоєкології включає в себе наступне: 1) відеоєкологічний зонінг міста; 2) містобудівні ситуації; 3) зонування фасаду будинку; 4) прийоми пластичної організації фасадного поля.

Таким чином, в залежності від розташування проектуємого об'єкту (агресивне, гомогенне чи комфортне міське середовище) та містобудівних ситуацій (рівень мікрорайону, рівень комунікаційного коридору, рівень житлового підвір'я) має формуватись фасадне поле багатоповерхового житлового будинку. В свою чергу, деталювання фасадної площини повинно виконуватись відповідно до вертикального зонування фасадного поля (1-ша фасадна зона «нижній ярус», 2-га фасадна зона «середній ярус», 3-тя фасадна зона «верхній ярус») та включення основних та додаткових прийомів пластичної організації останнього.

О.І. Колодрубська,
кандидат архітектури, доцент
Львівського національного аграрного університету

ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ АРХІТЕКТОРА-ДИЗАЙНЕРА

Реформа вищої освіти актуалізує розвиток і науковий базис професії «архітектор-дизайнер». За цих умов проблеми виховання та самовиховання творчої особистості архітектора-дизайнера набувають особливої ваги, адже він проектувальник матеріального середовища. Оскільки архітектурне середовище є не тільки предметом функціонального використання, але й об'єктом чуттєвого переживання, тому повинно створюватися з врахуванням особливостей його сприйняття. Середовищний напрям архітектурної творчості потребує особливої підготовки, основою якої є здатність до образного співпереживання предметно-просторової реальності поряд з розвиненими композиційно-пластичними здібностями.

Світові тенденції в освіті демонструють сьогодні зміну статусу вищої освіти – метод входження у професію, який раніше був «методом навчання», все більше починає відходити на другі позиції, поступаючись місцем «методу самоосвіти». Тому актуальною є проблематика саморозвитку людини як громадянина, особистості, творця. Відповідно, приділяється увага на діяльні характеристики професійного становлення творчих особистостей у межахлюбих навчальних і професійних процесів: ескізування, проектування, прогнозування, виховання, мислення та ін., які орієнтуються не стільки на здобування знань шляхом узагальнення минулого досвіду, як розумінням явищ майбутнього і на підготовку до них.

Зміст освіти вважається одним із основних засобів цілеспрямованого навчання архітектора-дизайнера. Реальна робота архітектора-дизайнера складна і вимагає ерудиції та знань з багатьох дисциплін, які не пов'язані напряму. Наприклад, при проектуванні одnorодинних житлових будинків необхідні знання з етнографії, культурології, етнології, географії, історії та ін., які відображають еволюцію забудови, традиції побуту і місцевий менталітет на певній території протягом віків. Такі знання дозволять уникати невластивих для регіону архітектурних форм, запозичених з закордонних зразків житла чи оборонної архітектури.

Досвід роботи у Львівському національному аграрному університеті показує, що для того, щоб максимально наблизити архітектурно-дизайнерське проектування до реального необхідно практикувати роботу по аналізу, прийняттю рішень, пошуку варіантів, роботу у команді. Цьому допоможе впровадження у навчальний процес спільних проектів, у яких кожен виконує свою частину роботи і вникає у те, що таке робота у команді. Наприклад, при розробці студентами курсового проекту на тему «Естетичні та функціональні засади екстер'єру сільської садиби», архітектори-дизайнери розробляють проект садиби, житлового будинку, господарських споруд та їх дизайн, будівельники – конструктивні вирішення будинку і споруд, агрономи – культури, кількість і площі під них саду, городу, грядок для забезпечення сім'ї з певної кількості осіб, механіки – потребу малої сільськогосподарської техніки для обробітку земельної ділянки та розраховують площі споруд для її зберігання і біжучого ремонту у структурі садиби. Такі колективні роботи набувають практичного значення і можуть впроваджуватися при розбудові чи реконструкції сільських поселень. Звичайно, для цього необхідна практика архітектурних майстерень, у яких студенти могли б працювати поруч з педагогами над реальними проектами. Досвід такої співпраці був у 60-90 роках минулого століття у СПКБ (студентське проектно-конструкторське бюро) Львівського політехнічного інституту та до недавнього часу у СПТБ (студентське проектно-технічне бюро) ЛНАУ. На нашу думку, такі архітектурні майстерні необхідно відновити, адже колективна робота давала би цікаві результати і реальне втілення у життя.

Зважаючи на те, що архітектурне середовище в цілому є однією з найважливіших складових у негативному впливі людини на природне навколишнє середовище, необхідно розробляти проекти архітектурних споруд, які б задовольняли потреби людини, і в той же час зберігали або навіть покращували природне середовище, впливали на відновлення екологічної рівноваги та забезпечення високої якості життя людей. Навчальний процес мав би реагувати на суспільні потреби, а саме, зважаючи на плани уряду розширити державну програму «Доступне житло» і на сільську місцевість – ввести у навчальний процес розробку проектів доступного житла та сталої архітектури. Ринкові відносини у суспільстві вимагають розробки проектів, що відповідають сучасним вимогам, як високо комфортного житла для забезпеченого населення, так і соціального та доступного – для малозабезпечених.

Завдання вищої школи підготувати архітектора-дизайнера, як високоосвіченого мобільного фахівця, творчу особистість, що володіє широким кругозором, високою культурою, знаннями минулого та концептуальними ідеями сучасності і майбутнього.

Е.М. Коляда,
*доктор искусствоведения, доцент Российского
государственного педагогического университета им. А.И. Герцена
(г.Санкт-Петербург)*

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ДАЧНОГО САДОВОДСТВА В РАЙОНЕ ЕВПАТОРИИ В КОНЦЕ XIX - НАЧАЛЕ XX СТОЛЕТИЯ

В конце XIX – начале XX в. Крым стал весьма популярным курортом среди россиян с разным уровнем доходов [7, С. 539]. Альтернативой крупным дворцово-парковым ансамблям, построенным еще в первой половине XIX столетия, теперь являются целые дачные поселки, основополагающими принципами застройки которых становятся разнообразие и оригинальность архитектурных решений. К сожалению, большая стоимость земли на Крымском полуострове оказывается причиной того, что территории садов и парков этого времени резко уменьшаются, а в некоторых дачных поселках сокращаются до минимума. Нехватку хорошо организованных садов и парков на территории многих дачных массивов должна была компенсировать специфика местных ландшафтов. К сожалению, государственные власти не имели права вмешиваться не только в процесс дачной застройки, но даже осуществлять санитарный надзор на их территории. Тем не менее, на полуострове было немало примеров удачного развития этого типа поселения. Из множества дачных местностей того времени выделяется дачная застройка Евпатории. Так, В.Штифтарь уже в начале XX столетия не только описывает, но и систематизирует дачи Евпатории, выделяет три типа дачной застройки дачи-особняки с обширными садами, дачи, центральную часть которых являли особняки, а периметр образовывали помещения-кабинки и дачи-кабинки [8, С. 4]. Последний вариант дач не предполагал ни архитектурных изысков, ни создание каких бы то ни было садовых форм. Для устройства дач-кабинок нередко уничтожалась вся растительность, даже дикорастущие растения. Дачи-кабинки представляли собой длинные

прямоугольные здания, разделенные на множество отдельных помещений. На территориях некоторых дач таких кабинок могло быть до пятидесяти и более.

В художественном плане наиболее интересными являются дачи-особняки, которые отличались как прекрасной архитектурой, так и неплохим устройством садовой территории. Планировка сада при дачах-особняках подразумевала организацию многочисленных аллей, разбивку клумб, размещение на их территории разнообразных малых форм архитектуры, наличие парковой скульптуры и по возможности организацию открытых видов на море. Растения в таких садах нередко поражали своим разнообразием, хотя сухой климат западной части полуострова препятствовал устройству садов и парков, насыщенных пышной растительностью. Среди представителей флоры в таких садах часто встречались даже экзотические растения. Однако устройство и эксплуатацию таких дач-особняков могли оплатить лишь весьма состоятельные землевладельцы, поэтому их количество было небольшим. К числу таких владений можно отнести дачу М. и А. Млинарич «Марикино», которая отличалась как изяществом архитектурных форм, так и хорошо спланированным садом, представлявшим собой сеть длинных аллей, вдоль которых были посажены тополя, акации, клены, орехи, маслины и сирень. С обеих сторон от дома были разбиты роскошные цветники из роз и декоративных растений, а перед домом был устроен огромный бассейн с фонтаном и мраморными статуями. В композицию были включены зеленые беседки, искусственный грот-скала, с верхней площадки которого открывался прекрасный вид на море и зелень сада.

Великолепным розарием славилась дача «Вилла Роз», принадлежавшая Кудриной-Поповой. Белое здание этой дачи, как и дача Млинаричей было выстроено в формах арабо-мавританской архитектуры и выделялось на фоне зелени прекрасного сада. Хорошо был организован и сад на даче «Мечта» С.Э.Дувана [9], построенной на сильно вдающемся в море уступе. Цветники и вазоны с экзотическими растениями были устроены перед зданием виллы Новицкого. Красоту архитектурных форм зданий, входивших в этот комплекс Террасы, подчеркивал сад, устроенный на террасах. Произраставшие в нем тополя, маслины, акации, орех и другие деревья, сообщали торжественность всей архитектурно-парковой композиции. Из множества евпаторийских дач эта, по словам В.Штифтаря

выделялась «выдержанным стилем и перспективой» [8, С.7]. К сожалению, подобных дач в районе Евпатории было немного.

Самой распространенной здесь являлась дачная застройка, в которой композиционным центром являлся особняк хозяина, а на периферии располагались небольшие летние домики-кабинки. Площадь садов при таких дачах была разная, а цветники обычно очень скромные. Причиной этому стало то, что владельцы таких дач при их строительстве преследовали, прежде всего, коммерческую цель.

Анализ дачной застройки Евпатории конца XIX – начала XX века показывает, что в отличие от городской планировки, развитие дачных массивов носило нередко стихийный характер. Наибольший интерес представляли приморские дачи-особняки Евпатории, устроенные на самом берегу, имевшие прекрасно распланированные сады, с хорошим видовым составом растений. В композиции некоторых дач входили разнообразные малые формы архитектуры фонтаны, мостики и гроты. Парки украшались садовой скульптурой из мрамора или гипса. Стилистика архитектурных форм тяготела к мотивам мавританского и античного зодчества. Рельеф местности в районе Евпатории обусловил застройку с обязательным устройством башенок вышек, задававших активные вертикали, а потому вносящих разнообразие в монотонную застройку побережья. Со всех этих возвышений открывались виды на море и город. Устройство возвышенных мест было обусловлено не только рельефом, но высокой ценой на землю. Организация обширных парков с открывающимися в сторону моря и города перспективами было невозможным из-за стоимости участков, поэтому мотив вышки оказался оптимальным для создания разнообразных панорамных видов. Здания главными фасадами были обращены к морю. Неотъемлемым элементом архитектурно-парковой композиции дачного района стали цветники.

Библиография:

1. Антонов В.П. Климат и курорты Южного берега Крыма. Ялта Б.и., – 1932. – 85 с.
2. Беренштам Ф. Волшебный край, очей отрада Зодчий. 1913. – № 42. – С. 439-440.
3. Бернов М.А. Из Одессы пешком по Крыму. Письма русского путешественника. СПб. Тип. Глазунова, – 1896. – 218 с.
4. Григорьев Н.Н., Северинов С.С. Курорт Евпатория. Симферополь Крым, 1963. – 130 с.

5. Груббе В.В. По улицам Евпатории. Симферополь Таврия, 1987. – 96 с.
6. Драчук В.С. Керкинитида-Гезлев-Евпатория. Симферополь Таврия, 1977. – 127 с.
7. Марков Е. Л. Очерки Крыма Картины крымской жизни, природы и истории. 2-е изд. СПб., 1884. – 596 с.
8. Штифтар В. Дачный архитектурный пейзаж в Евпатории. Симферополь Тип. Таврич. губерн. земства, 1916. – 10 с.
9. http://otherreferats.allbest.ru/history/00004125_0.html (Дата обращения 14.10.2013).

Н.М. Кондель-Пермінова,

кандидат архітектури, старший науковий співробітник, завідувач лабораторії архітектури і дизайну Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

КОМПЛЕКСНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ЗАБУДОВИ КИЄВА ДОБИ КЛАСИЧНОГО КАПІТАЛІЗМУ

Авторським колективом (А. Б. Беломєсяцев, Б. Л. Єрофалов, В. П. Ієвлєва, М. Б. Кальницький, Н. М. Кондель-Пермінова, О. І. Сідорова, Т. В. Скібіцька) виконано унікальне й актуальне комплексне дослідження забудови Києва 1871-1919 років, позбавлене ідейно-політичної кон'юнктури та зорієнтоване на формування цивілізованих ринкових засад сучасної розбудови столиці України. В монографії «Забудова Києва доби класичного капіталізму» (Київ, 2012) представлено результати авторських досліджень культурно-історичних, архітектурно-містобудівних, стилістичних, композиційних, семантичних аспектів з розкриттям специфіки архітектурно-містобудівної діяльності на межі XIX-XX ст. з правовими та інвестиційними механізмами. Велику увагу надано тогочасному міському самоврядуванню, репрезентації доцільних засад його діяльності.

Культурно-історичні передумови архітектурної практики міста. Київ як містобудівний і культурний феномен аналізується у контексті розвитку великих міст світу та Росії. Опрацьовано особливості загальноімперської та регіональної ситуації у пореформену добу, провідні тенденції культурного й мистецького життя міста.

Містобудівний розвиток Києва. Студійовано головні чинники прискореного розвитку міста, особливості розпланувального каркасу Києва та теоретичне осмислення містобудівних проблем досліджуваної доби.

Правові засади міського будівництва. Розглядаються управлінські, погоджувальні та наглядові структури у будівництві; ліцензування будівної діяльності та відповідальність за порушення законів; нормування морфології міської забудови; правила щодо охорони та реставрації пам'яток; правові аспекти володіння нерухомістю.

Джерела і форми інвестування у забудову Києва. Будівельна справа як розгалужений бізнес: про рентабельність київського домобудівництва, систему будівельного кредиту, міські інвестиційні позики, громадське, сакральне, житлове та садово-паркове будівництво, київські виставки 1897 і 1913 років. Про окремі інвестиційні проекти, реалізовані у Києві (комплекс «ОРІОН-БЕРЛІН», «Садиба Мьорінга», будинок Городецького, «Замок Річарда Левове Серце», Троїцький народний будинок, Миколаївський собор Києво-Покровського монастиря).

Монумент як складова частина міського середовища. Розглядається дієва роль знакових пам'ятників міста (Богдану Хмельницькому, княгині Ользі, графу Бобринському, Миколі I, Олександру II, Петру Столипіну) у своєрідному середовищі київських ландшафтів; низка нереалізованих проектів.

Транспорт, інженерія та промислова забудова Києва кінця XIX – початку XX ст. Досліджено розвиток залізничного господарства Києва, його економіку та фінансові устої. Розглянуто концесійні засади формування інженерно-транспортної інфраструктури міста, архітектурний образ виробничої забудови; нереалізовані ідеї, концепції, проекти.

Експериментальний майданчик молодого капіталізму. Про головну вулицю Києва, вулицю вищого (першого) розряду – Хрещатик як центр тяжіння бізнесової, муніципальної та міської активності. Про численні владні, комерційні, культурологічні нововведення, які відпрацьовувалися на Хрещатику і згодом поширювалися по місту.

Архітектура київського житла. Ґрунтовно опрацьовано архітектурні типи у забудові – прибутковий будинок (як провідний), особняк з аналізом кращих зразків київської забудови.

Стилістика, композиція та символіка фасадів. Студійовано розмаїття стильових новацій в забудові міста, пошуки архітектурної стилістики. Подано класифікації типів фасадів у містобудівній ситуації,

композиційної структури фасадів. Опрацьована мова символіки фасадів київських будівель, її зміст та функції.

Архітектурно-будівна професія. Архітектурно-містобудівна спадщина як результат діяльності фахівців кін. XIX – поч. XX ст. Про архітектурно-будівельну освіту в Києві, категорії київських будівничих, підрядчиків, участь зодчих у громадських об'єднаннях.

Видатні будівничі Києва: П. Ф. Альошин, В. А. Безсмертний, О. П. Бородин, Е. П. Брадтман, О. М. Вербицький, Л. Б. Гінзбург, В. В. Городецький, Є. Ф. Єрмаков, Й. А. Зекцер, М. В. Клуг, О. В. Кобелєв, А. К. Краусс, В. Г. Кричевський, В. М. Ніколаєв, В. М. Риков, В. І. Сичугов, А. Є. Струве, О. Я. Шіле, Г. П. Шлейфер, представники Петербурзької архітектурної школи.

Замість післямови. Подано кілька поглядів на проблему сучасної розбудови міста, зокрема (у порівнянні) пропозиції 1918 року видатного зодчого П. Ф. Альошина та С. А. Целовальника (гол. архітектор Києва з 2010 р.). У Додатках наведено п'ять історичних документів, що становлять значний науковий інтерес для сучасних фахівців і дослідників історії міста.

Коновалова К.В.,

аспірант Харківського національного університета городского хозяйства имени А.Н. Бекетова;

Коноплева Е.В.,

кандидат архитектуры, доцент Харківського национального университета городского хозяйства имени А.Н. Бекетова

РОЛЬ ПЕШЕХОДНО-РЕКРЕАЦИОННЫХ ЗОН В ФОРМИРОВАНИИ ЭСТЕТИКИ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

На сегодняшний день сложно переоценить роль пешеходно-рекреационных зон в структуре современного города. Известно, что для современного, постоянно занятого человека пешие прогулки это самый доступный и удобный вид физической нагрузки. Очевиден и тот факт, что пешеходное прогулочное движение благотворно влияет на сердечную деятельность, кровообращение, систему дыхания, укрепляет мышцы, оказывает положительное эмоциональное воздействие. С позиций психологии пешие прогулки – это отличный способ разрядки, развлечения

и проведения досуга. Роль свободного времени в жизни общества постоянно увеличивается.

Однако существуют и другие объективные предпосылки для развития пешеходного прогулочного движения в современном городе. Потому как создание таких зон решает не только проблемы безопасности и комфорта, улучшения экологических показателей городской среды, но и служит связующим звеном между человеком и архитектурным наследием, обеспечивая жизнеспособность последнего. В современной архитектуре и дизайне городской среды создание пешеходных пространств обеспечивает единство системы городских ансамблей, подчеркивая исторический колорит среды, дает «новую трактовку» уже существующим архитектурным объектам.

Европейский опыт дает возможность проследить развитие пешеходно-рекреационных зон и их влияние на эстетику городской среды.

Уникальная по разнообразию и цельности пешеходная система сложилась в Стокгольме. Вдоль береговых линий залива Сальтшен, озера Меларен, пролива Стремен, многочисленных протоков и бухт протянулись благоустроенные прогулочные трассы, благодаря которым не только исторические ансамбли, но и современная жизнь города обращена к прекрасным водным панорамам. Жилой квартал Санкт-Эриксона, построенный в 1997 г. в северной части острова Кунгсхольмен – это целый ансамбль, включающий в себя анфиладу пешеходных пространств. Эффектная трехчастная композиция состоит из обширного овального луга, окруженного полукруглыми корпусами, амфитеатра и террас, спускающихся к живописной набережной Карлсбергского канала. Органичной частью среды являются здание старинной капеллы и современная скульптура.

Что касается пешеходно-рекреационных пространств общественных комплексов – это Потсдамская площадь – центральная площадь в берлинском районе Тиргартен, которая завязала на себе несколько оживленных улиц. Возрождению площади и прилегающих к ней пространств способствовало строительство крупнейших деловых и общественных центров: Sony Center и Daimler-Benz. Центральная площадь квартала Sony (1995-2000, арх. Хельмут Ян, Джон Марфи), перекрытая светопрозрачным парусным шатром, не отделена от окружающих улиц и составляет единое целое с пешеходной зоной всего квартала, вокруг центрального фонтана очень многолюдно, сохраненные фрагменты отеля

«Esplanade» гармонично интегрированы в современную структуру комплекса. Прогулку по Фридрихштрассе сравнивают с «посещением библиотеки современной архитектурной теории» основанной на поиске традиций способных «выжить» в динамично развивающихся условиях. Архитекторы различным образом используют принцип встраивания современной структуры в традиционные блоки, благодаря чему общественные зоны и пешеходные связи нашли свое продолжение во внутренних пространствах.

Сегодня пешеходно-рекреационные зоны, являясь городской территорией с одной стороны, и интерьерным пространством с другой, становятся платформой для средовых экспериментов интеграции природных элементов. Происходит апробация технологических новинок, а также поиск совместимости истории и современности.

Н.А. Коновалова,

*кандидат искусствоведения, советник Российской академии
архитектуры и строительных наук (г. Москва),*

*Исследование выполнено при финансовой поддержке
РГНФ, проект № 12-04-00403.*

В АВАНГАРДЕ СОВРЕМЕННОСТИ: АРХИТЕКТУРА ВСЕМИРНЫХ ВЫСТАВОК

Главной и отличительной особенностью архитектуры Всемирных выставок, или Экспо, во все времена считалось ее соответствие самым строгим требованиям современности. Под архитектурой Всемирных выставок, в первую очередь, понимаются павильоны стран-участниц. Именно они не только обеспечивают необходимые условия для работы выставок, но и сами по себе являются важнейшими экспонатами, показывающими новейшие мировые достижения и перспективные тенденции в области строительства и национального зодчества разных стран.

С самой первой постройки, Хрустального дворца (1851 г., Лондон), ставшего символом первой Всемирной выставки, архитектура Экспо стремилась опережать свое время. Именно в этом раскрывалось требование к современности архитектуры такого статуса – опередить свое время и показать направление дальнейшего развития. То есть содержанием

понятия «современность» становится новизна, которая может проявляться в формообразовании, использованных строительных материалах, инженерных находках и т.д.

Концепция Всемирных выставок соединяет в себе требования к странам-участницам спрогнозировать вектор будущего развития зодчества и, в то же время, актуализировать традиции своей культуры. Закономерно, что чем дальше темы Всемирных выставок уходили от задачи ограничиться демонстрацией прогресса и стремились к очерчиванию современной проблематики, волнующей мировое сообщество, тем большее значение приобретала архитектура национальных павильонов, пришедших на смену единому зданию-символу. Архитектура Всемирных выставок стала ведущим способом раскрыть поставленную девизом Экспо проблему и соединить в себе устремления в будущее со взглядом в прошлое, на собственные культурные традиции.

Общеизвестно, что архитектура как одна из важнейших составляющих культуры, отражает ее социальные и ценностные установки, являясь, в свою очередь, катализатором ее устойчивости, стабильности. Именно творческие поиски в архитектуре и градостроительстве наглядно выявляют изменения в приоритетах развития той или иной культуры. Среди всех возможных архитектурных объектов наиболее яркой иллюстрацией такого изменения является выставочная архитектура. Павильоны на Всемирных выставках – это не рядовой объект архитектуры. Их уникальность для исследователя заключается в том, что выставочные павильоны уже отобраны нациями как удовлетворяющие определенным задачам и требованиям, которые перед ними ставятся. Изначально недолговечные постройки возводятся лишь для того, чтобы служить образом культуры, которая их представляет. Этот образ соединяет в себе самосознание культуры, ее собственный взгляд на традиции, а также устремления в будущее.

В современном мире условия глобализации выводят на первый план вопросы сохранения культурной идентичности. Разные страны находят свои приемы передачи традиций культуры не только на уровне их сохранения и консервации, а, прежде всего, путем актуализации традиций, включения их в современное культурное поле, учитывая их в своем будущем развитии. Эти смысловые срезы и делают архитектуру Всемирных выставок столь привлекательным объектом для исследователя – находясь в авангарде современности, она всегда опирается на традиции

культуры, что и является залогом устойчивого развития стран-участниц Экспо.

Г.Л. Коптєва,

*кандидат архітектури, доцент Харківської національної академії
міського господарства імені О.М. Бекетова*

ГРАФІЧНЕ ВІДОБРАЖЕННЯ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА У ТВОРЧОМУ ПРОЦЕСІ АРХІТЕКТУРНОГО ПРОЕКТУВАННЯ

Викладання малюнка в архітектурних навчальних закладах – один із найважливіших орієнтирів майбутньої діяльності архітектора. Особливо це важливо в еру комп'ютеризації, коли машина взяла на себе, здавалося б, найважливішу функцію автора – зображення його творчих пошуків. Загальна мета архітектора – формування архітектури в реальному середовищі – виділяє процес пізнання реального середовища. Малюнок – це чи не найскладніша сфера інтелектуальної діяльності людини, оскільки пропонує глибоку аналітико-синтезуючу роботу.

Ескіз-пошук є необхідною частиною художньо-композиційної підготовки архітекторів, що розвиває творчі здібності студентів. Ескіз – аналіз натури, пошук неповторності й краси середовища; ескіз – це щось на зразок тезисів роботи: своєрідна «шпаргалка» для подальших дій.

Пасивне, механічне копіювання натури створює лише в'яле, нецікаве зображення. Енергія та краса, глибина та цікавість малюнка залежить від уміння цікаво бачити природу, споглядати закладений природний образ, осмислити його, що у свій час Ле Корбюзьє назвав «генієм місця», а М.П.Анциферов – «міфом місця». Чисельні ескізи-пошуки переконують студентів, що максимально відчуте композиційне рішення є важливим фактором вдалого графічного рішення закладених природою ідеї, образу, міфу.

Під час натурного вивчення архітектурно-просторового середовища міста, його домінуючого ансамблю або окремих фрагментів варто керуватися певною методикою. Ця методика включає послідовність дій, для вирішення того або іншого завдання, спрямовану на вивчення середовища: його композиції, функціональної організації, соціальної структури, транспортної й інженерної інфраструктур.

У процесі вивчення навколишнього міського середовища великого значення набуває розуміння міста як системи різнорівневих взаємопов'язаних елементів. Для цього необхідно вивчити не тільки архітектурні та ландшафтні елементи, що складають систему, але й просторово-композиційні зв'язки, що утворюються між ними. У процесі такого пізнання міського простору лежить принцип візуального розгляду предмета з усіх боків, відстаней і ракурсів. Архітектура пізнається в часі та русі – ця аксіома є найважливішою для вивчення будь якого архітектурно-просторового середовища. Численні замальовки міста, його значних елементів, будівель, вулиць тощо дозволяють студенту уявити досліджуване середовище як єдине ціле.

Завдання малюнків, під час дослідження композиції архітектурно-просторового середовища міста (ансамблю), складається в усвідомленні на чуттєво-емоційному рівні цілісності середовища, гармонійного єднання ландшафтних й архітектурних компонентів, які в послідовності розкриваються людині, що рухається з певною метою.

Виконання замальовок за шляхом руху (ззовні до домінуючого вузла, від домінанти зовні) можуть фіксувати кілька різних маршрутів руху, орієнтованих на досліджуваний об'єкт. Під час малювання акцентуються об'єкти першого й далекого планів; фіксуються етапи «закриття» домінуючого об'єкта забудовою або ландшафтною формою й «розкриття» його в перспективі; зіставляється характер розкриттів вдалині й при наближенні до об'єкта, а також роль першого плану в цих розкриттях. Усі малюнки можуть супроводжуватися низкою швидких начерків, що деталізують оточення. Важлива і характерна риса в організації архітектурно-просторового середовища – урахування психологічної необхідності орієнтації людини в просторі. При цьому характерною рисою кожного малюнку є постійна зміна вражень і непередбачених зорових відчуттів.

Спостереження у архітектора пов'язане безпосередньо з малюнком. Саме малюнок передає те, що архітектор побачив і, що найважливіше, пережив. Бо переживання – це шлях до художнього сприйняття, тобто до сприйняття архітектурного.

Таким чином, для підготовки архітекторів необхідно вчити студентів малювати; малювати місто і людину в місті. Малюнок повинен бути присутній у більшості професійних дисциплін. Це і замальовки до архітектурних проектів, і малюнки до завдань з теоретичних курсів, і

проектно-графічні композиції. Студент малює безупинно. У цих малюнках він шукає специфіку міського фрагменту, його характер, його усталеність і мінливість, його «геній місця».

Малюнок – це можливість висловити свою закоханість у архітектуру, у природне середовище, у людину, для якої ця архітектура створена. Звісно, у студента є фотоапарат, звісно, він їм активно користується. Але доки є Малюнок, доти є Архітектура, доти архітектор спроможний бачити довкілля і створювати його штучний світ для Людини.

А.А. Коровкіна,
*викладач Харківського національного університету міського
господарства ім. О.М. Бекетова*

В.В.ГОРОДЕЦЬКИЙ – ЯК АРХІТЕКТОР-НОВАТОР РУБЕЖА СТОЛІТЬ

На рубежі XIX – XX ст., завдяки технічному прогресу і появі нових будівельних матеріалів і конструкцій, активно розвивалися і будувалися міста. Зводилися багатоповерхові житлові будинки, будувалися громадські споруди. Інститути, гімназії, училища, лазні, театри, готелі, казарми, ринки і багато інших споруд проектував в цей час і Владислав Городецький – видатний майстер-архітектор своєї епохи.

Як людина, що вміє дивитися вперед і почувати час, В.В.Городецький бере активну участь у розвитку фірми «Фор», що спеціалізується на виробництві цементу, важливої складової частини бетону. Новий будівельний матеріал надихав його і як архітектора, і як комерсанта. Він розумів і оцінював безкрайні можливості цього матеріалу і знаходив йому активне застосування у своїй практичній діяльності. З появою бетону перед будівельним світом відкривалися небачені горизонти. Використання залізобетонних конструкцій, можливість декоративного оформлення з бетонних форм – все це надихало і давало ідеї Владиславу Городецькому.

Він, як ніхто інший, новаторські підходив до вирішення конструктивних і декоративних питань архітектури за допомогою бетону. Сміливий чоловік, що піднімався з першими авіаторами на очах здивованої публіки в небо, франт, що мав один з перших автомобілів, відважний мисливець, член Імператорського товариства правильного полювання – всі

ці якості характеризують Городецького, як людину, яка вміє робити вчинки, і сміливо братися за вирішення нових і складних завдань. Володіючи неабияким розумом і великим талантом архітектора і художника, Владислав Городецький знаходив застосування своїм здібностям у різних сферах творчості.

Будинок національного художнього музею України по вулиці Грушевського, проект якого, після Петра Бойцова, він допрацьовував і керував роботами, виконаний в неокласичному стилі. Портал має колони класичного давньогрецького ордера. Пара величних левів і горельєфи на фронтоні – все відносить нас у Давню Елладу, якби не бетон, з якого Городецький зводив свої споруди. Тому будинок музею, спроектований з дотриманням усіх пропорцій та канонів класичної архітектури, зведений вже за допомогою передових, на той час, матеріалів і являє собою якийсь симбіоз історії і сучасності.

Караїмська кенаса по вулиці Ярославів Вал, була зведена вже у мавританському стилі. Будувалася вона на гроші київських тютюнових магнатів братів Соломона і Мойсея Коген, караїмів за віросповіданням. Популярність Городецького, як творця, росла і брала величні масштаби.

Костел Святого Миколая по вулиці Великій Васильківській, був зведений у традиційних формах готики – вертикальні доміанти шпилевидних башточок, стрільчасті форми вікон і багатий ліпний декор. Для будівництва костьолу В.В. Городецький так само застосував новий, для того часу, будівельний матеріал – залізобетон.

Але найчастіше ім'я Городецького згадують завдяки «Будинку з химерами» – його власного прибуткового будинку в стилі модерн на вулиці Банковій. Розташований на крутому схилі, він має повну асиметрію у планах та фасадах. Грамотно запроектований і технічно оснащений, будинок всім своїм виглядом все ж відносив усіх у середньовічну казку. Це відчуття надавали йому скульптурні фігури звірів, що виникають прямо зі стін і дахів будівлі. І тут не обійшлося без цементу – матеріалу сторіччя. Скульптор обробляв вже готову форму карбом, надаючи поверхні вигляд натурального каменю і динамічність всієї композиції.

Городецький був новатором від архітектури. Крім чудового візуального образу, всі його роботи були відзначені сміливістю інженерних рішень з використанням останніх досягнень науки і техніки.

О.А.Костюченко,
*аспірант Київського національного університету
будівництва і архітектури*

ДО ПИТАННЯ МЕТОДИКИ ФОРМУВАННЯ АРХІТЕКТУРНОГО ОБРАЗУ АРТ-ЦЕНТРІВ

Сучасний арт-центр – складний багатофункціональний комплекс спеціалізованих і універсальних просторів, призначених для організації взаємозв'язаних, різних по характеру, творчих процесів художньої сфери. Звідси витікає необхідність проектування відповідно до трьох основних частин програми по проектуванню подібного типу будівель: розробка функціональної програми та відповідної планувальної схеми, формування архітектурного образу будівлі та організація внутрішнього простору. Однією з найважливіших характеристик арт-центру є його архітектурно-образне рішення, тому розглянемо докладніше це питання.

Арт-центри з точки зору об'ємно-просторового рішення можна розділити на моно-об'ємні і полі-об'ємні. У першому випадку функціональна структура розміщується усередині єдиної просторової форми і сприймається ззовні як цілісний об'єм. Моно-об'єм характерний для арт-центрів спеціалізованого типу, які, як правило, мають геометричні форми з обмеженою пластикою фасадних площин. Найхарактернішим прикладом такого архітектурного рішення є невітлений проект Музею сучасного мистецтва у Каракасі, арх. О. Німеєр (1955 р.). В зв'язку з цим можна виділити ряд характерних прийомів архітектурно-образного вирішення фасадів арт-центрів:

- транспарентність внутрішньої структури - транспарентний фасад;
- активне колористичне рішення;
- проекції і екрани на фасадних площинах - медіа-фасад;
- динамічно змінний фасад.

Розглянемо детальніше колористичний аспект архітектурно-образного рішення арт-центрів. Існує два рівні сприйняття активного колористичного рішення в архітектурі. Першим рівнем можна вважати сприйняття об'єкту ззовні. Другим рівнем є сприйняття арт-центру відвідувачем, що знаходиться усередині комплексу. Для різних рівнів сприйняття один і той же архітектурний прийом вирішує принципово різні завдання.

Для сприйняття ззовні основним завданням є створення при допомозі активного колірнього вирішення нестандартного архітектурного образу, що дозволяє ідентифікувати об'єкт в міському середовищі і залучити до нього увагу якомога більшої кількості людей. Характерним прикладом подібного підходу є проект фасаду центру мистецтва Кілден (Норвегія). За словами авторів проекту: «Фасад даної будівлі виконаний в темних тонах відповідно до північних норвезьких традицій». Інший приклад – новий музей сучасного мистецтва Брандгорст у Мюнхені, фасад якого оздоблений горизонтальними металевими смугами та кольоровими керамічними плитками.

Якщо два перші прийоми архітектурно-образного рішення арт-центрів, а саме: транспарентність внутрішньої структури і активне колористичне рішення, можна вважати запозиченими з практики проектування громадських будівель останніх трьох десятиліть, то динамічно змінний фасад та медіа-фасад відносяться вже до архітектурних інновацій. Хорошою ілюстрацією цьому може служити проект Муниципального інформаційно-виставкового комплексу в Болоньї (Bologna, Italy) італійського архітектора Маріо Кучинелли (Mario Cucinella), де застосований нестандартний спосіб створення динамічного фасаду. Комплекс розміщений в щільно забудованому історичному ядрі Болоньї. Два овальних, рівних по величині, об'єму комплексу виконані з гнутого прозорого скла зовні і вертикальних труб плексигласів усередині. Вдень, коли сонячне світло потрапляє на труби, створюється враження, що павільйони вібрують. А вночі кольорове світло зсередини об'ємів перетворює павільйони-краплі на дві сяючі форми, пульсуючі на тлі історичної забудови.

Полі-об'ємний арт-центр – це комплекс будівель, поєднаних єдиним композиційним і образним рішенням. Для створення індивідуального образу комплексу арт-центру використовуються як засоби формування моно-функціональних будівель, так і засоби формотворення, що визначають органічне поєднання архітектури та оточуючого середовища. Дане рішення характерне для арт-центрів, що набули широкого поширення в сучасній архітектурі. На прикладі створення міні-міста Векснер-центр візуальних мистецтв (США, арх. П.Ейзенман) можна відмітити інтегральний характер просторових границь комплексу: злиття будівель, споруд, елементів ландшафтно-архітектурної та природнього середовища в одне ціле.

Тому для створення загальної методики архітектурного проектування арт-центрів необхідно розглядати формотворчі закономірності в двох напрямках. Перше – вивчення і узагальнення актуальних творчих концепцій майстрів сучасності. Друге – оцінка змін у сучасному мистецтві, характеристик прояви «громадськості» простору і нових образів, пов'язаних з розвитком інформаційних технологій, розробок в області високих технологій (high-tech), форм інтерактивності і інших засобів.

Е.Е. Кублицкая,
*архитектор ООО «Институт Харьковпроект»,
аспирант Харьковского национального университета
строительства и архитектуры*

ТРАКТОВКА СТИЛЕВОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ ДОМОВ В г. ХАРЬКОВЕ СКВОЗЬ ПРИЗМУ «ДОМА С ХИМЕРАМИ» АРХИТЕКТОРА ВЛАДИСЛАВА ГОРОДЕЦКОГО В г. КИЕВЕ

У статті йдеться про вплив найбільш відомого об'єкту Владислава Городецького «Будинок з Химерами» по вул. Банківській, 10 у м. Києві на сприйняття широким загалом деяких будинків у м. Харкові. У якості прикладу наводяться найбільш відомі об'єкти харківських архітекторів початку XX сторіччя.

The article describes the effects of the most famous object Vladislav Gorodetsky "House with Chimeras" on the street Banked, 10 in Kiev on a wide range of public perception of some houses in the city of Kharkiv. One example are the most famous sites of Kharkov architects of the early twentieth century.

Первые ассоциации, возникающие при упоминании имени Владислава Городецкого это его доходный дом по ул. Банковой, 10 «Дом с Химерами». Построен в стиле модерн в 1901-1903 гг. в г. Киев. Основными мотивами скульптурных украшений на фасаде здания и в его интерьерах выступают: животный мир, сказочные существа, атрибуты охоты. Со скульптурными ансамблями дома связано множество городских легенд, которые добавляют к истории создания объекта оттенки мистики.

«Дом с Химерами» известен не только среди профессиональной, но и среди широкой общественности как в Киеве, так в других городах

Украины. Вследствие чего люди начинают ассоциировать с ним подобные объекты, находящиеся в их родных городах.

Именно о таких четырех объектах в городе Харькове и пойдет речь.

«Дом с Химерами» № 1. Жилой дом по пер. Грабовского, 4, архитекторы Гинзбург А.М., Загоскин И.И., 1905г., охранный номер №264 выполнен в стиле декоративный модерн. Очень долгое время был известен как «Дом «Золотая рыбка», но в последние несколько лет горожане стали его называть «Дом с Химерами». В фасаде этого объекта присутствуют различные мотивы от геометрических до зооморфных скульптурных групп. Свое современное название дом получил за скульптуры саламандр расположенных под двумя эркерами, а также скульптур рыб, выполняющих роль кронштейнов, на фасаде и бюстов русалок расположенных на этажных площадках в интерьере парадного подъезда.

«Дом с Химерами» №2. Здание с учреждениями по ул. Ключковской, 5, арх. Корнеев Б.Н., 1903г., охранный номер №438, выполнен в стиле декоративный модерн. В мотивах статуарной пластики на фасаде присутствуют экзотические животные – крокодилы, кусающие свои хвосты, расположенные над порталами входов в здание.

«Дом с Химерами» №3. Учебный корпус института искусств по ул. Чернышевского, 79, арх. Покровский В.Н., 1914г., охранный номер №124. Здание выполнено в стиле модерн с элементами английской готики. Практически все декоративные элементы, а также выступающие несущие элементы здания «держат» мифологические существа – химеры и горгульи.

«Дом с Химерами» №4. Жилой дом по ул. Рымарской, 6, арх. Ржепишевский А.И., 1912г., охранный номер №418. Стиль модерн. В статуарной пластике фасада встречаются мифологические существа древней Греции, а так же относящиеся к фольклору периода готики. Над входным порталом парадного подъезда изображена чаша, по бокам которой расположены змеи. На пилястре, композиционно разделяющей входы в парадный подъезд и первый этаж, сидит сова. Над дверью, ведущей в помещения первого этажа, изображен Кентавр Хирон с Асклепием. В уровне мансардного этажа карниз кровли на себе «несет» готическая химера.

Таким образом, выше продемонстрированы четыре дома с различной функцией воспринимаемые жителями Харькова как «Дома с Химерами». Все эти объекты имеют в отделке фасадов и интерьеров парадных

подъездов не только типичный, для зданий этого периода, растительный декор, а так же элементы статуарной пластики, использующие мотивы животного мира и мифологических существ.

«Дом с Химерами» Владислава Городецкого в г. Киев после реставрации 2003 года известен простым обывателям по всей стране. Благодаря своей неординарности и экзотичности декора этот объект запомнился всем. Люди стали воспринимать объекты, в статуарной пластике которых присутствует аналогичные существа сквозь призму дома по ул. Банковой, 10.

Т.Ю. Кутузова,
*старший викладач Херсонського національного
технічного університету*

МЕТОДИ ФОРМУВАННЯ АРХІТЕКТУРНОГО ОБРАЗУ В КУРСОВОМУ ТА ДИПЛОМНОМУ ПРОЕКТУВАННІ

Уявлення відокремленої споруди як елементу містобудівної забудови. Визначення відмінності композиційних підходів: відтворення архітектурного об'єму, враховуючи обмеження історичного середовища; та, навпаки, – посилення ознак оновлення ситуації різнопросторової забудови при введенні «форми-відкриття», що передбачає майбутню розбудову. Властивості архітектури відновлювати міський простір, відтворюючи сучасні інтерпретації своєрідності місця.

Досвід зарубіжних шкіл – передумови побудови архітектурної композиції художніми засобами. «Визначні будівлі повинні починатись з невимірного, пройти крізь вимірювальні засоби проектування, та при кінці повинні стати невимірними знов» (Л.Кан). Підходи узагальнення та розділу композиційних елементів розглянуто з позицій: формальної виразності, умов сприйняття, відтворення в уяві. Співставлення прийомів побудови форми у різних жанрах: музики, кіно і т.і., – розширює досвід. Формальне моделювання, провокуючи уяву, посилює потенціал художньої виразності.

Архітектурний образ навіть при незмінній оболонці форми, – змінюється з часом, транслуючи мінливість композиційних значень відокремленої споруди. Визначення характерних ознак містобудівної ситуації, – спрямовує осмислення композиції через існуючі обмеження та

можливості розвитку просторово-часових зв'язків архітектурного об'єкту як елемента діючого середовища.

Визначення позицій архітектурної ідеї у співставленні сенсів: містобудівної стратегії, тимчасової моди чи приналежності конкретному місцю. Тестування архітектурної пластики на відповідність форми характерним ознакам місця, що відкриваються на масштабних рівнях: мега, мезо та міні простору, – у проектних видах композиції: як точки планувальної структури, об'ємно-просторового рішення та пластичної деталі локального середовища. Моделювання зворотного впливу нового елементу – з позицій удосконалення існуючої ситуації.

Враховуючи надані позиції, запропоновано метод формування образу через поступове розгалуження зв'язків проектного моделювання та художніх засобів уяви архітектури. Встановлюючи чуттєву грань обмежень архітектурної форми художніми засобами, хід проектування спрямовується крізь поступове розпізнання архітектурного об'єкту. Естетичний вимір архітектури. У комплексі проектних завдань передбачено використання засобів: розробки графічної плями (у начерках символів та знаків, що допомагають зібрати місце у переплетінні ознак містобудівної ситуації), формального моделювання, рекламного жесту, текстового коментаря; – а саме:

1) згортаючи множину ознак містобудівної ситуації у малюнках символів та піктограм, складається знакова промова умов міського часу-простору, що визначають особливості проектування архітектурної форми;

2) формальне моделювання, де у планувальних та фронтальних начерках, об'ємно-просторових макетах визначається композиційна гра реального об'єму у відносності до сил тяжіння;

3) посилення рекламного тиску у відборі прийомів формоутворення архітектурного об'єкту, зісковзуючи навіть на привабливість позицій композиційних порушень у розробці форми;

4) складання сюжетного коментаря – метафори до характерної атрибутики споруди. Звертаючись до алегорії, образного порівняння, складається відчуття контексту, що визначають характерні риси архітектурного об'єкту.

Обговорення результатів відтворює достатньо чіткі підстави для розробки архітектурного об'єкту.

Запропонований метод формування архітектурного образу, висвітлюючи композиційну особливість просторової ситуації, визначає сенс новітньої споруди у спадкоємності процесів відтворення «наскрізного» образу міста.

В.В. Куцевич,
*доктор архітектури, професор Київського національного
університету будівництва і архітектури*

ПЛАСТИЧНІСТЬ І ОБРАЗНІСТЬ В АРХІТЕКТУРІ

Стрімкий розвиток Києва на початку ХХ ст. був позначений набуттям статусу економічного і культурного центру Російської імперії. Він ознаменувався будівельним бумом міста на Дніпрі, застосуванням новітніх будівельних конструкцій і матеріалів, технологічними вдосконаленнями, що сприяло виникненню нових напрямків в архітектурі, одним з яких став стиль модерн. Еклектика в архітектурі втрачувала популярність, тому що не в повній мірі відповідала вже сучасним естетичним течіям в архітектурі, мистецтві і будівельному виробництві.

У кінці ХІХ – на початку ХХ сторіч модерн поширюється майже у всіх країнах Європи й Америки і знаходить відбиття у роботах популярних на той час зодчих – віденських архітекторів Отто Вагнера та Йозефа Ольбриха, бельгійського Ван де Вельде, англійського Чарльза Макінтоша, американського Луїса Салівена. В Росії найбільш яскравими представниками цього стилю були Ф.Й.Шехтель, Ф.І.Лидваль, М.С.Лялевич.

В Україні модерн знаходив своє відображення у багатоповерхових житлових будинках, особняках і банківських будівлях у Києві, Харкові, Львові та інших містах.

Пошуки нових форм даного стилю були обумовлені бажанням віднайти декоративні форми та мотиви, які були органічно пов'язані з архітектурно-планувальною, образною структурою, всупереч еклектичному застосуванні декору.

Архітектура київського модерну мала декілька напрямків:

- декоративний (період 1900-1912 рр.);
- інтегрований (з використанням і переробкою мотивів романської, готичної, класичної архітектури);
- український архітектурний модерн;
- раціоналістичний (1912-1914 рр.).

Декоративний напрямок представлений творами таких архітекторів як І.К. Ледоховський, М. Круг, Е.М. Брадтман, В.П. Шлейфер,

В.Безсмертний та В.В.Городецький. У цьому напрямку використовувалися різноманітні декоративні мотиви (антропоморфний, фітоморфний, зооморфний, геометричний і тератологічний), в тому числі круглу скульптуру та площинний декор.

Зооморфічні мотиви найяскравіше проявляються в оздобленні особняка В.Городецького по вул. Банковій, 10 (1901-1903). Це був найромантичніший образ житла, в якому переваги особняка доповнені можливостями прибуткового будинку. Тут чудова просторова композиція інтер'єрів витворила дивовижний ансамбль із зовнішністю будинку, фасади якого насичені пластикою канелюрованих колон своєрідного ордеру й доповнені вінчанням у вигляді скульптурних зображень екзотичних звірів, виконаними з бетону відмінної якості (скульпт. Е.Саля, Ф.Соколов). Цей твір архітектури увійшов до розряду екстремально романтизованих прикладів житлової архітектури модерну, позначених експресивними тенденціями.

Протягом тривалого часу через ідеологічні упередження відкидався художній аспект модерну. Лише з 70-х років ХХ століття стиль модерн був «реабілітований». Також стало можливим віддати належне В.В.Городецькому та його творчому доробку, в якому він звертався до природи, фауни і флори. Така першооснова формотворення відіграла особливу роль у сприйнятті стилю модерн як певну творчу свободу. Він це реалізував при виборі ділянки на крутому урвищі, у плані цього будинку, пластиці та асиметрії об'ємів, які завершуються скульптурними групами, створюючи при цьому незвичайний силует.

Застосування бетону та залізобетону, будівельних матеріалів, здатних втілювати будь-які пластичні форми, дали змогу архітектору В.В.Городецькому створити унікальний об'єкт-символ.

Т.М. Ладан,
*кандидат архітектури, доцент Київського національного
університету будівництва і архітектури*

«ГРАФІЧНИЙ АРХІТЕКТУРНИЙ ОБРАЗ» БУДІВЕЛЬ ТА СПОРУД: АЛГОРИТМ УТВОРЕННЯ ПРИ ПРОЕКТУВАННІ ТА РЕКОНСТРУКЦІЇ

При пошуку образу будівлі ми стикаємося насамперед з питанням відповідності образу до функціонального призначення будівлі – офісна будівля повинна бути схожа на офісну будівлю, житловий будинок на житловий, і т.п..

Відповідно функція підключає питання семантики – виявлення характерних упізнаних знакових композиційних елементів – «кодів відповідності» та «кодів», що витікають з так званих «факторів впливу», серед яких основними виступають:

- містобудівна ситуація (на основі аналізу історичного архітектурного або природного оточення);

- конструктивна структура (на основі аналізу географії місця – «духу місця» та вивченню ряду супутніх особливостей місцевості – флори та фауни, ремесел та мистецтв, кліматичних умов, тощо).

Підключення питань, пов'язаних із психологією сприйняття архітектурного об'єкту нададуть можливість створити:

- динамічні асоціації, враження, натяки (конкретизовані або абстраговані цитати);

- зв'язок з традиціями;

- зв'язок із розвитком сучасних технологій у світі;

- синтез мистецтв.

Графіка як основа всіх образотворчих мистецтв оперує наступними засобами художньої виразності як: лінія-контур, пляма, тон, кожен з яких може бути використаний для утворення так званого «графічного архітектурного образу» будівлі або споруди – створити відповідний об'єм, глибину або їх ілюзію, тощо. При реконструкції будівель та споруд графічний метод утворення архітектурного образу будівлі дозволить виразніше підкреслити історичні деталі, які виступають «знаками стилю» певного періоду в архітектурі.

Таким чином, сукупність вище визначених питань та факторів надасть можливість утворити неповторний унікальний архітектурний образ будівлі на контрасті з оточуючою забудовою, який буде завжди сучасним та відповідним місцю.

А.В. Лисицына,
*кандидат архітектури, доцент Нижегородского государственного
архитектурно-строительного университета*

ОСНОВНЫЕ ВИДЫ НАЛИЧНИКОВ ДЕРЕВЯННЫХ ЖИЛЫХ ДОМОВ СЕРЕДИНЫ XIX – НАЧАЛА XX вв. В ГОРОДЕ ГОРОДЦЕ НИЖЕГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ

Деревянная жилая застройка середины XIX – начала XX вв. сегодня справедливо признана одним из феноменов российской архитектуры. Наряду с общими чертами, она имела и региональные особенности. В обширной по площади Нижегородской области выделяются три территориальные зоны (северная, приволжская и южная), каждой из которых присущи собственные характерные черты деревянной застройки. Для средней, приволжской зоны эти черты наиболее ярко и концентрированно представлены в архитектуре Городца, расположенного в 60 км к северу от Нижнего Новгорода, вверх по течению Волги. В XIX – начале XX вв. Городец был развитым торгово-промышленным селом Балахнинского уезда, центром обширного экономического и хозяйственного района, крупным пунктом волжской хлебной торговли и судостроения. Кроме того, Городец известен как место бытования народных художественных промыслов, связанных с обработкой дерева – корабельной резьбы, изготовления инкрустированных или расписанных пряильных донец, резных пряничных досок, плотницкой деревянной игрушки. Здесь, очевидно, и кроются причины необыкновенно высокого художественного уровня домовой резьбы, которая во многом определила своеобразие городецкой деревянной архитектуры.

В системе декорирования фасадов деревянных жилых домов Городца особая роль принадлежит наличникам. По точному замечанию Е.И.Кириченко, их значение полностью соответствует этимологии самого слова: если фасад – это лицо дома, то наличник – украшение лица. В огромном разнообразии городецких наличников выделяются три большие

группы, внутри которых, в свою очередь, выявлены основные виды. Основаниями для такой систематизации послужило время создания, морфологические признаки, преобладающая техника резьбы, изобразительные мотивы.

К первой группе относятся наличники, созданные в 1850-1860 гг. и сохраняющие влияние классицизма. Их общими чертами являются прямоугольная форма окна и наиболее полный набор элементов (очелье, боковины, ставни, подоконный фартук). Прямое очелье завершено далеко выступающим профилированным карнизом; прямоугольный подоконный фартук дополнен выходящими за его пределы капельками в виде кистей. Ставни украшены тремя квадратными и прямоугольными филенками. Техника резьбы – глухая, барельефная. Внутри группы выделены три основных вида (второй и третий виды в настоящее время представлены единичными примерами):

1.1. Наличник без резных досок – поле очелья и фартук гладкие, лишенные рельефов либо украшенные простыми геометрическими фигурами низкого рельефа (овалами, кругами, ромбами).

1.2. Наличник с резными досками – в поле очелья размещено изображение вазона со спирально закрученными на две стороны стеблями и листьями, фартук украшен тремя круглыми розетками.

1.3. Наличник с усложненной формой очелья, прямой или ступенчатой, с высокими столбиками по бокам; поверх доски очелья наложен пологий треугольник, имитирующий сандрик, в тимпане которого помещена круглая, овальная или полуциркулярная розетка.

Во вторую группу входят наличники, характерные для 1870-1890 гг. В их формах отражена смена классицизма эклектикой, а в техническом исполнении прослеживается постепенный отход от глухой резьбы. Общие черты: форма окна – прямоугольная или с лучковым завершением, обрамление составляет скромная профилированная рамка по периметру. Очелье завершено пологим лучковым карнизом с выступающими прямыми полками по бокам. Полки опираются на небольшие кронштейны в верхней части окна. Внутри группы выделены три основных вида, имеющих одинаково широкое распространение:

2.1. Полуналичник без подоконного фартука. Поле очелья целиком заполнено резьбой растительного характера; как правило это симметрично расходящиеся от центра плавно изогнутые s-образные побеги с листьями, цветами или ягодами. Покрытый мелкими порезками карниз очелья

увенчан небольшим резным козырьком. Кронштейны украшены двойными растительными гирляндами. Техника резьбы – глухая, однако рельеф мелкий и неглубокий.

2.2. Полуналичник, аналогичный предыдущему, но с подоконным фартуком, нижняя кромка которого имеет форму двух пологих симметричных завитков с цветочной розеткой по центру.

2.3. Полуналичник с накладной резьбой. Глухая резьба в поле очелья уступает место накладной, однако растительный характер декора сохраняется. Козырек очелья заменяется ажурным гребешком, который фланкируют точеные луковки. Вид, переходный от второй группы к третьей.

Третью группу составляют наличники 1900-1910 гг. В их богатом облике отражен расцвет провинциальной эклектики. Обрамление прямоугольного окна составляют очелье, боковые стойки и подоконный фартук. Карниз очелья имеет треугольное подвышение в центре и прямые полки по бокам. Техника резьбы – пропильная с последующей моделировкой. Резные детали размещены преимущественно в наложении на гладком фоне и создают сплошной орнаментальный застил. Внутри группы выделены два основных вида (из них первый более распространен):

3.1. Наличник с накладной резьбой – доски очелья, боковых стоек и фартука украшены мелким растительным орнаментом, с преобладанием мотивов s-образно изогнутой ветви с листьями и цветами в сочетании с червонками или ремневидными плетениями.

3.2. Наличник с накладной и сквозной резьбой – по форме аналогичен предыдущему, но имеет дополнительные украшения, работающие на просвет. Очелье увенчано ажурным гребешком, который фланкируют изящные точеные или резные луковки. Стойки дополнены боковыми ажурными подвесками, а снизу завершаются капельками в виде растительных побегов. Прямой фартук имеет понизу сквозной подзор.

Необходимо отметить и единичные, уникальные образцы наличников, имеющих скульптурные формы и богатую пластику, что придает им своего рода «барочность». В их облике прослеживается влияние деревянного зодчества соседнего Ковернинского района (такие наличники можно увидеть на периферии исторического центра Городца).

Выявленное видовое многообразие городецких наличников позволяет проследить общую тенденцию изменения их облика и увидеть,

как влияние классицизма уступало место чертам эклектики. Однако необходимо отметить, что крупные многослойные композиции русского стиля с геометризированным декором, а также стилизованные формы и линии модерна не нашли распространения в деревянной архитектуре Городца. В архаичном для своего времени облике жилого дома и мелкомасштабном фасадном декоре устойчиво сохранялся характер народной (а не стилевой) архитектуры, что было обусловлено глубокими художественными традициями городецкой земли.

В.Г. Лисовский,
*доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского
государственного академического института живописи,
скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина*

О НЕКОТОРЫХ ДИСКУССИОННЫХ ВОПРОСАХ ИСТОРИИ МОДЕРНА

Наследие стиля модерн изучается уже много лет как зарубежными, так и отечественными исследователями. Первые историко-искусствоведческие работы, посвященные этой теме, появились еще в 1920-х годах – вскоре после того, как модерн сошел с исторической арены. С тех пор большой интерес к этому историко-культурному феномену продолжают проявлять и специалисты, и «публика». В 2010 году в России была издана книга Ж.-М. Леньо «Стиль модерн» (годом раньше она появилась во Франции) – одна из последних фундаментальных всеобъемлющих монографий на интересующую нас тему. Совсем недавно нам удалось опубликовать и свое сочинение о модерне – «Стиль модерн в архитектуре» (М.: Белый Город – Воскресный День, 2013). Хотелось бы подчеркнуть, что эта монография, тоже имеющая достаточно солидный объем (480 стр., илл.), является одной из сравнительно немногих книг, посвященных анализу одного только архитектурного наследия европейского модерна. В большинстве же аналогичных трудов архитектурные памятники рассматриваются наряду с произведениями других видов искусства, и именно последним уделяется, как правило, основное внимание авторов. Этим обстоятельством, на наш взгляд, затрудняется изучение тех закономерностей, которым подчинялось строительное искусство, оказавшееся в сфере влияния модерна.

Сложность и противоречивость модерна беспрецедентны. Этим, очевидно, и объясняется тот факт, что по прошествии почти столетия систематического изучения наследия этого стиля среди специалистов не затихают споры по самым насущным для данной темы вопросам. Работая над упомянутой выше монографией, я получил дополнительную возможность оценить противоречивость наследия модерна в не меньшей степени, чем противоречивость существующих суждений о нем. Мне кажется, можно выделить несколько особенно острых дискуссионных моментов, обсуждение которых способно содействовать дальнейшему изучению истории и природы модерна. Обозначим ниже некоторые из них.

1. О применимости к модерну понятия «стиль». Разрешение этого вопроса, очевидно, зависит от того, какое содержание вкладывается в указанное понятие. С нашей точки зрения, стилем в архитектуре можно считать некую исторически сложившуюся и относительно устойчивую общность приемов организации пространства, конструктивно-технической основы и образно-композиционных средств, служащих для раскрытия идейно-художественного замысла. Если опираться на такое понимание стиля, то в отношении модерна допустимо отметить следующее: а) по сравнению с эклектикой и классическим периодом развития зодчества в период формирования и последующего распространения «нового стиля» заметно меняется подход к решению планировочных задач: отказ от «связанных» симметричных планов влечет за собой преимущественное использование планов «свободных» (большой частью несимметричных), обеспечивающих реализацию идеи динамичного «перетекающего» внутреннего пространства; б) в строительную практику внедряются новые металлические конструкции разных типов, в том числе каркасные, применение которых открывает путь к более широкому использованию стекла в качестве ограждения внутреннего пространства и, как следствие, к более полной реализации принципа перетекания пространства (в том числе внутреннего во внешнее и обратно); в) формируется новая система образно-выразительных средств композиции, принципиально не повторяющих исторические прототипы; эта система имеет целью выявить во внешних архитектурных формах существенные особенности решения пространственных и конструктивно-технических задач (принцип «архитектурной правды»).

Присутствующая в модерне совокупность отмеченных выше специфических черт, отвечающих всем трем составляющим понятия

«стиль», допускает, по нашему мнению, возможность использования этого понятия и применительно к модерну.

К сказанному следует добавить то, что вся практика модерна свидетельствует о проявленном сторонниками этого направления стремлении к объединению возможностей разных видов искусства в решении общих композиционных задач; в этом проявляется синтетичность модерна – черта, свойственная «большим» стилям.

Сделать определенные оговорки вынуждает нас хорошо известная историкам изменчивость модерна, склонность его к разного рода вариациям. Эта склонность, обусловленная принципиальной для модерна позицией, требующей сугубо индивидуального подхода к решению любой архитектурной задачи, противоречит, таким образом, условию «относительной устойчивости» признаков стиля. Отсюда – затруднения в идентификации произведений модерна по сравнению с историческими стилями, которые такой идентификации легко поддаются по целому ряду их визуально выявляемых и действительно весьма устойчивых признаков.

2. Хронология модерна. Если опираться на факты архитектурной истории стран Запада, то, как мы полагаем, крайние границы периода распространения модерна можно определить достаточно точно. Это, с одной стороны, 1892–1893 годы, когда были разработаны и осуществлены проекты особняков Тасселя и Отрика в Брюсселе (арх. В. Орта), а с другой – 1914 год, дата осуществления замысла театра на выставке Веркбунда в Кёльне (арх. А. ван де Велде). Аналогичным образом могут быть определены соответствующие даты для разных стран, причем в большинстве случаев приходится констатировать факт запаздывания на несколько лет начала формирования модерна по сравнению с Бельгией или Францией. Однако «затухание» стиля при этом повсюду происходит примерно в одно и то же время, определяемое началом Первой мировой войны.

3. Периодизация истории и соответствующие разновидности модерна. Нам кажется, что стремление ряда исследователей подразделить историю модерна на несколько этапов, выделив среди них, например, «ранний», «зрелый» или «поздний» периоды, и установить отвечающие этим периодам такие разновидности стиля, как «декоративный» или «рационалистический», не может найти достаточного подкрепления фактами прежде всего в силу краткости времени, в течение которого стиль существовал в более или менее определенных формах. По нашему

мнению, важно отметить, что в модерне (понимаемом как полноценный стиль, а не как соответствующий вариант эклектики) принципиально неразделимы рационалистическое и декоративное начала; это можно показать на примерах большинства произведений, наиболее характерных для «нового стиля» (особняки, универсальные магазины, конторские здания, станции железных дорог и метро, народные дома, выставочные павильоны и др.). Другое дело, что в применении к такому распространенному типу построек, как доходные дома, действительно, в некоторых случаях можно проследить тенденцию перехода от более ранних чисто внешних эклектических приемов, рассчитанных на создание декоративного эффекта, к более поздним серьезным решениям, основанным на конструктивной логике и расчете. Но и здесь легко обнаруживаются противоположные примеры, к числу которых можно отнести, допустим, Кастель Беранже в Париже или дом-комплекс Лидваля на Каменноостровском проспекте в Петербурге – произведения безусловно «ранние» для соответствующих национальных версий модерна, но так же безусловно демонстрирующие единство декоративной и рационалистической составляющих композиции.

4. Структура наследия европейского модерна. Нам представляется возможным выделить в этом наследии своего рода «ядро» стиля, оставив за его пределами «периферию». И то и другое при этом понимается как в содержательном, так и в географическом смысле. К «ядру» нам кажется правильным отнести наследие, оставленное мастерами, работавшими преимущественно в странах Центральной Европы (Бельгия, Франция, Австрия, Германия, а также Британия). Эти мастера сумели создать произведения, представляющие те разновидности модерна, которые именовались по-разному (Art Nouveau, Secession, Jugendstil, Modern Style), но в совокупности образовавшие общеевропейский, или интернациональный, вариант стиля; в нем наиболее последовательно выразился новаторский характер, предполагавший принципиальный отказ от следования каким бы то ни было традициям. Явлениями, «периферийными» по отношению к «ядру», можно тогда считать те варианты «нового стиля», для обозначения которых обычно применяются термины «национальный романтизм» и «регионализм». Области их преимущественного распространения – это прежде всего страны Северной и Восточной Европы; однако феномен «периферийности» проявлял себя и в пределах «ядра», что выразилось в фактах существования таких

вариантов архитектуры рубежа XIX и XX веков, как «баронский стиль» в Шотландии, «неонормандский стиль» во Франции или «стиль Нибелунгов» в Германии. Во всех подобных случаях с основой, выражающей особенности, свойственные общеевропейскому модерну, взаимодействовала романтическая составляющая стиля, зависящая от местных культурных традиций. Такой симбиоз в художественно наиболее выразительных формах реализовался в практике «финляндского стиля» и «национального романтизма» стран Скандинавии и Латвии. Принципиальную близость к этим разновидностям архитектуры «эпохи модерна» можно отметить и у таких ее «периферийных» вариантов, как «северный модерн» (получивший распространение почти исключительно в Петербурге) и «неорусский стиль». В тот же ряд, очевидно, естественно встраиваются проявления «национально-романтических» тенденций в архитектуре славянских стран включая Украину.

5. Терминология. Проблема, связанная с применением соответствующих терминов, в науке о модерне представляется чрезвычайно сложной. Это можно почувствовать даже на примере того, что изложено выше. Обилие терминов с неясным или сомнительным содержанием чрезвычайно затрудняет взаимодействие исследователей и в значительной мере препятствует выработке общего мнения по тем или иным спорным вопросам. Отсюда следует, что скорейшее разрешение терминологической проблемы является одной из необходимых предпосылок для успешного продолжения общей работы.

Кроме пяти обозначенных выше вопросов, можно назвать и другие, столь же настоятельно требующие ответов. Но в рамках данных заметок обращаться к ним мы не будем.

Д.М. Малаков,

член Національної спілки краєзнавців України,

лауреат премії імені Дмитра Яворницького

УВІЧНЕННЯ ПАМ'ЯТІ АРХІТЕКТОРА ГОРОДЕЦЬКОГО

Творчість архітектора Владислава Городецького достатньо відома тепер в Україні. Але на початку своєї діяльності він привернув до себе увагу не одразу, поки будував, наприклад, навчальні заклади в Умані і

Черкасах або різноманітні технічні об'єкти. Успіх і популярність прийшли згодом, вже у Києві, коли одна за одною стали з'являтися будівлі неординарні, споруджені за його проектами: міський музей, караїмська кенаса, костел св. Миколая і, нарешті, – його власний будинок на вулиці Банковій, 10.

За радянських часів творчість В. Городецького окремо не досліджувалася й не популяризувалася, хоча найкращі його твори мали статус пам'яток архітектури. Заважав сам факт еміграції 1920 року до «панської» Польщі.

Лише із здобуттям Україною незалежності науковці Музею історії Києва почали робити все можливе для повернення імені видатного киянина. За поданням Музею навесні 1993 року співробітники Посольства України в Ісламській Республіці Іран розшукали і впорядкували місце поховання В. Городецького на римо-католицькому цвинтарі Долаб у Тегерані. 4 червня того ж року Музей організував перше громадське вшанування пам'яті Зодчого в його будинку на Банковій, 10 – з нагоди 130-річчя від дня народження.

За пропозицією Спільноти поляків України і Музею історії Києва Київська міська державна адміністрація 12 березня 1996 року видала розпорядження про перейменування вулиці в центрі міста на честь Архітектора Городецького.

1999 року в столичному видавництві «Кий» в серії «Бібліотека Музею історії міста Києва» побачила світ монографія автора цих рядків «Архітектор Городецький. Архівні розвідки». Тоді ж Державна наукова архітектурно-будівельна бібліотека ім. В. Г. Заболотного видала бібліографічний покажчик «Владислав Городецький (1863-1930)», до якого було включено 238 назв публікацій різного обсягу. Популярність В.Городецького зростала буквально день за днем і спричинилася до появи численних нових публікацій та телевізійних фільмів і передач.

2004 року завершено оновлення будинку на Банковій, 10, реконструйованого під резиденцію Президента України.

Того ж року в київському пасажі на Хрещатику, 15 встановлено бронзову постать В. Городецького роботи скульпторів В. Багаліки та В.Щура.

У травні 2005 р. у Тегерані відбулася міжнародна наукова конференція, присвячена 75-м роковинам смерті В. Городецького. В ній

взяли участь науковці та дипломати України, Республіки Польща та Ісламської Республіки Іран. Учасники конференції вшанували пам'ять Зодчого та одноставно наголосили, що В. Городецький є архітектором цих трьох країн, а його доробок сприяє взаємозбагаченню культур та зближенню народів.

На День архітектора, 1 липня 2006 року, в Немирові на Вінниччині – на батьківщині В. Городецького – встановлено погруддя зодчого роботи скульптора Я. Куленка.

Восени 2008 р. київське видавництво «Грані-Т» здійснило оригінальний проект: вийшов друком фотоальбом «Городецький. Виклик будівничого» (ідейна концепція – Діана Ключко та Петро Бевза; текст, архівні матеріали та примітки – Дмитро Малаков; післямова – Сергій Кримський). 2010 року видавництво «Грані-Т» випустило путівник «13 київських зустрічей з Городецьким» автора цих рядків.

До 150-х роковин від дня народження В. Городецького Національний банк України виготовив пам'ятну монету в двох номіналах: 5 гривень (нейзільбер) та 10 гривень (срібло) – із зображенням портрета зодчого, його автографом, силуетом будинку на Банковій, 10 та деталями оздоблення фасадів знаменитої пам'ятки. На день ювілею, 4 червня 2013 року, в Музеї історії Києва відбулася презентація другого видання монографії автора цих рядків – «Архітектор Городецький. Архівні розвідки». Зібраний новий матеріал дозволив майже вдвічі збільшити обсяг книги. До ювілею «Укрпошта» підготувала тематичні поштові марки та конверт.

Цій же даті присвячено наукову конференцію в Київському національному університеті будівництва і архітектури.

Пам'ять про Владислава Городецького – одного з найцікавіших архітекторів ХХ сторіччя, найкраще увічнена в його оригінальних спорудах, – живе!

Л.С. Мартышова,
*старший преподаватель Харьковской национальной академии
городского хозяйства имени А. Н. Бекетова*

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ

С древних времен человек пытался использовать природную среду и ее ресурсы наиболее оптимальным образом. Космос и природная среда в значительной степени определили градостроительные традиции, и архитектурные образы, что отразилось в одном из основных предназначений архитектуры – проявлять внутреннюю сущность места, территории и времени. Отсюда возникла и своеобразная миссия архитектуры по отношению к «месту», которая заключается в «осуществлении метафизики» территории, в воплощении «первообраза», изначально присущего данному месту (пространству). Так, например, структура древних городов – не что иное, как отображение картины мира, где основные оси улиц ориентированы по «небесным осям», а храм, кремль или крепость на холме – небо.

Рассмотрение архитектурного произведения в непосредственном архитектурно-природном окружении в конкретное время, дает ключ к пониманию архитектурных сообщений. Проблема общепонятности языка архитектуры, интерпретации архитектурных смыслов связана с идеей повтора, как основы художественного мышления и творчества. Важно отметить, что при многократном применении (повторении) какого-либо элемента композиции, он (элемент) становится носителем определенного смысла. Таким образом, форма в архитектуре обретает характер художественного высказывания, а ландшафтно-архитектурная композиция – характер художественного текста.

Воспринимаемая форма объекта не просто оценивается сама по себе – она сопоставляется с тем, что должно быть присуще такому типу объектов, сопоставляется с «идеалом». «Идеал», в данном случае, целостное представление о том, каким должен быть объект, ведь архитектурная форма рождается из функционального и эстетического освоения окружающего мира. Понятие «эстетическое» – это «явленная данность смысла», чувственная выразительность внутренней жизни объекта (предмета). Она отражает двусторонний процесс «опредмечивания» человека и «очеловечивания» природы,

воспринимаемой как самостоятельная, созерцаемая жизненная ценность. «Эстетическое», таким образом, связано с чувственным, эмоциональным восприятием являемой человеку реальности, где через воспринимаемые внешние формы ему открывается внутреннее содержание, внутренние смыслы созерцаемого.

С.А. Марченко,
искусствовед

БЕДФОРД ПАРК

Главным социальным последствием появления в Англии в конце XX века загородного дома оказалось ощущение для среднего англичанина статуса домовладельца. Статус этот подчеркивал его преданность домашнему очагу, равномерно текущей семейной жизни, уединению, традиции и моральной нравственности, тот самый английский уклад жизни, достижение которого означало, что жизнь удалась.

В это время, в 1875 году, Джонатаном Томасом Карром – английским мануфактурщиком и спекулянтom земельной собственностью – был создан Бедфорд Парк – обособленный район в западной части Лондона, который, начиная со времени его создания, являлся самым привлекательным пригородом для жителей индустриального мегаполиса. Бедфорд Парк стал первым и единственным на тот момент архитектурным ансамблем, комплексно спроектированным специально для английского среднего класса.

Как архитектурно-жилищный объект, он сложился в результате Эстетического движения 1870-х гг, когда вдруг на смену Высокому Викторианскому стилю со всеми его излишествами, пришло возрождение краснокирпичного стиля «Королевы Анны». Этот стиль имел успех не столько из-за своей целесообразности, сколько из-за того очарования, так отвечающего вкусам публики 1870-х. Молодые люди до сорока лет, особенно перспективные и считающие себя художниками, находили его отвечающим всем их эстетическим потребностям.

Безусловной новацией Бедфорд Парка был тот факт, что дома создавались специально для этой местности: тут имелось множество деревьев и зеленых насаждений, как общих, так и личных, которые вошли в этот поселок в качестве неотъемлемого элемента. Это – первый пример

воплощения идеи английской деревенской идиллии в пригороде спекулятивного типа. Поэтому проект был хорошо принят, признан архитектурными школами и строительной прессой. Он был оценен также великим Германом Мутезиусом в его книге об английском национальном строительстве «Английский дом».

На сегодняшний день в русской искусствоведческой науке, в отличие от западной, данная тема практически не разработана.

Так как Бедфорд Парк изначально был раздробленной местностью во владении нескольких округов, его план сложился под влиянием доступных и купленных постепенно Карром участков. Пригород имеет радиальную планировку, напоминающую идею Идеального города Говарда.

Архитекторами Бедфорд Парка в разное время были Эдвард Годвин, Ричард Норман Шоу, Морис Бингэм Адамс и Эдвард Мэй. Однако свой собственный архитектурный образ, который восхищал и удивлял всех, кто сходил на станции Тернхем и позволял чувствовать себя в небольшой деревне, где ничего не происходит уже лет сто – это целиком заслуга Ричарда Нормана Шоу.

В планировке домов не было ничего особенно нового. Как бы они художественно не выглядели, архитекторы, создавая план, опирались на стандарты среднего класса. Ни один из домов, будучи помещенным на небольшой участок, не имеет открытой планировки; в каждом доме обязательно есть гостиная, столовая, и, если возможно, отдельный кабинет; жилые комнаты были неудобно маленькими и впоследствии объединялись.

Бедфорд Парк в истории английского жилища обозначает не что иное, как отправную точку появления нового типа небольшого жилого дома, который вскоре распространился по всей стране. Английский дом являлся, и является поныне, образцом комфорта; его формы, внутреннее устройство, проникли затем в Европу, которая, как известно, стала колыбелью нового архитектурного стиля.

Влияние стилистики Бедфорд Парка можно проследить в таких последующих пригородных застройках, как Хемпстед и Гроув Парк Эстейт. Его создание положило начало Движению города-сада – градостроительной концепции, возникшей в XX веке благодаря Эбенезеру Говарду, получившей широкое распространение в России, и приведшей к постройке района «Сокол» в Москве.

А.Е. Мельник,
*викладач Архітектурно-художнього інституту Одеської
державної академії будівництва та архітектури*

МЕТОДИКА МОНІТОРИНГОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ІСТОРИЧНОГО ЦЕНТРУ ДЛЯ СТУДЕНТІВ АХІ, СПЕЦІАЛЬНІСТЬ - ДИЗАЙН АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА

Моніторингові дослідження історичного центру виконуються на прикладі міста Одеси студентами АХІ ОДАБА. Це дозволяє наочно досліджувати об'єкти історичного міського середовища, виконуючи безпосередній аналіз, на основі якого, можливо формування рекомендаційної бази подальшого розвитку, реконструкції та реставрації досліджуваних об'єктів.

Архітектурне середовище являє собою систему безперервного розвитку і оновлення, потребує детального вивчення, з метою створення стратегій збереження та гармонізації.

У рамках дисципліни "архітектурна композиція", студенти спеціальності ДАС виконують ряд завдань з моніторингових досліджень. Основним завданням цього курсу є вивчення композиційних властивостей історичного середовища, систематизація об'єктів історичної спадщини Одеси. У рамках курсу студенти поетапно опановують методику аналізу обраного об'єкту. Дослідження включають наступні етапи:

- вибір досліджуваного об'єкту;
- іконографічні матеріали та історичні довідки;
- фотографічна фіксація і виявлення "проблемних ділянок";
- аналіз середовищного оточення;
- систематизація середовищних складових;
- облік негативних чинників та наслідків їх впливу;
- натурні замальовки об'єкту та його фрагментів;
- аналіз колористики ділянки;
- класифікація - перелік архітектурних елементів і деталей;
- формування пропозицій і програм розвитку архітектурного середовища, на підставі вище виконаної роботи.

В ході цієї дослідницької моніторингової діяльності, студенти виконують завдання по фокус-увазі на складних ділянках обраної місцевості. Уміння запропонувати і обґрунтувати найбільш прийнятний, і

гармонійний варіант подальшого здійснення реставраційної і архітектурної діяльності і є основним критерієм оцінки виконаної роботи.

Студенти по закінченню курсу володіють такими важливими навичками моніторингового дослідження, як: спостереження, оцінка, прогноз, наукове передбачення і нормативне прогнозування. Знаходячись в "моніторинговому режимі", учні упродовж семестру звикають аналітично відноситися до об'єктів міського середовища, структурувати обрану ділянку або її фрагмент, виявляючи при цьому слабкі місця, що вимагають негайної уваги. Враховуючи особливості матеріально-технічної бази історичних будівель Одеси, у кожного об'єкту є свій нетривалий "термін придатності", у багатьох він вже витік, що незмінно призводить до порушення цілісності об'єкту, його конструктивних і декоративних фрагментів. Багато будівель в місті на очах руйнуються, змінюючи звичний ландшафт міста, масштабність забудови, затишне середовище історичного центру Одеси, що стало результатом унікального містобудівного плану і ноосферного підходу його творців.

Необхідність включати подібні завдання в програму є очевидною, оскільки історична архітектурна спадщина піддається агресивній дії сучасних процесів освоєння міських просторів. Розумний і логічний підхід до дослідження і подальшої каталогізації об'єктів історико-архітектурної спадщини дозволить сформувати перелік об'єктів, фрагментів заповідних міських ландшафтів рекомендованих для внесення в охоронну зону, з усіма подальшими заходами по їх захисту і відновленню.

Н.В. Мельник,

*кандидат архітектури, доцент Архітектурно-художнього інституту
Одеської державної академії будівництва та архітектури*

МЕТОДИКА ОПАНУВАННЯ НАВИЧКАМИ ПРОЕКТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ЗАВДАНЬ З АРХІТЕКТУРНОГО ПРОЕКТУВАННЯ НА ДРУГОМУ КУРСІ В АХІ ОДАБА)

В умовах всебічного інформаційного забезпечення всіх сфер сучасного життя, великої кількості навчально-просвітницьких проєктів актуальною для студентів початкових курсів стає проблема оптимального вибору і впорядкування інформації з тематики, що цікавить. Постійного

коригування вимагають методики викладання спеціальних дисциплін, які враховують психологічні особливості сучасних студентів.

З точки зору психологічних особливостей студент як суб'єкт в першу чергу джерело пізнання і перетворення дійсності. Особлива роль методики викладання дисципліни архітектурне проектування як процесу полягає в тому, щоб сформувати понятійний апарат майбутнього професіонала. Поступово втілюючись, процес оволодіння основами проектної діяльності передбачає зміну процесів узагальнень та деталізації, тобто володіння навичками інтеграції і диференціації. Звичні за попереднім життєвим досвідом фрагменти реальності стають об'єктами, з якими студенти взаємодіють з точки зору діяльності перетворення.

Вірно структурована програма з вирішення проектної задачі допомагає студенту сформулювати специфічні особливості об'єкта, на який спрямована творча активність, класифікувати його, визначити типологію, матеріально-технічну основу, конструктивні особливості.

В числі ефективних підходів до вирішення навчальних завдань оптимальним вбачається метод клаузур. Весь процес розробки проектного рішення може бути реалізований в десяти клазурах.

Обов'язковим етапом для усвідомлення студентом поставленої задачі є актуалізація власного досвіду. Тому перша клазура присвячена власним уявленням про об'єкт проектування. Перші асоціації та уявлення надалі зазнають трансформації в силу розширення уявлень і усвідомлення всього комплексу чинників, що впливають на форму і зміст об'єкта.

Метод клаузур як стратегія виконання курсового проекту передбачає розчленування завдання на частини і рішення її складових поступально, а на деяких етапах паралельно, тобто після критичного аналізу коригувати попередні рішення, виробляти нові варіанти рішень.

Гнучкість системи обов'язкових клаузур полягає в можливості укладатися з конкретними навчальними завданнями у різні часові терміни, що є своєрідним тренінгом для здібностей студентів концентруватися для вироблення креативних рішень, а також уміння самоорганізації. Додаткові можливості у збиранні та аналізі інформації дають домашні клазури. Зручною формою подання є колаж. Домашні клазури містять схеми, матриці, логічні ланцюжки у вигляді короткої фіксації основних аспектів аналізу, видові зображення, креслення, фотографії.

Суттєвим аспектом у формуванні образу об'єкта проектування є образ середовища. Середовищний контекст є окремою темою для

клаузурного опрацювання, тому що включає природно-кліматичну, ландшафтну, соціально-демографічну, архітектурно-містобудівну складові.

Завершальний етап виконання проектного завдання у вигляді формату з необхідною кількістю зображень потребує узагальнення, композиційної роботи, прийняття відповідального кінцевого рішення.

Клаузна подача матеріалу дозволяє кожному окремому студенту діяти в рамках власних можливостей, використовуючи весь наявний досвід графічної підготовки, а так само освоювати нові техніки. Перевага обов'язкового вирішення навчального завдання у вигляді завершеного ескізу в тому, що це дає можливість в кінці заняття провести презентацію індивідуальних рішень, побачити і оцінити самого себе в групі. Атмосфера творчої майстерні сприятлива для розкриття потенціалу студентів, сприяє особистісній рефлексії.

Таким чином, можна зробити наступні висновки:

1. З власного досвіду роботи автором були виявлені переваги обов'язкового виконання тематичних ескізів в рамках розробки курсового проекту, в першу чергу як інструмент організаційний.

2. Можливість варіативних пошуків, аналізу, порівнянь підвищує якісний рівень архітектурного проектування як процесу.

3. Головним ефектом процесу поступової клаузурної розробки проектного завдання є початок професійної соціалізації індивіда. У процес проектування активно включається рефлексія як спосіб усвідомлення і регулювання власних дій і переживань, а також як спосіб усвідомлення способів і результатів своїх дій.

О.Г. Мокроусова,

*головний фахівець Київського наук.-методичного центру по охороні,
реставрації та використанню пам'яток історії,
культури і заповідних територій*

УЧАСТЬ В. ГОРОДЕЦЬКОГО В АРХІТЕКТУРНИХ КОНКУРСАХ КИЄВА

Конкурсне проектування на протязі XIX – поч. XX ст. було одним з найважливіших видів архітектурної діяльності в Російській імперії. В результаті реалізації конкурсних проектів в державі з'являлися визначні об'єкти. В Києві більшість з них стали пам'ятками архітектури. Але

проблема київських конкурсів досліджена недостатньо як в цілому, так і в окремих аспектах. Так, слабо простежена роль творчих змагань в біографіях окремих архітекторів. Виявлені та проаналізовані нами архівні матеріали дають змогу розкрити місце цього виду проектування у творчості багатьох митців, в т.ч. і одного з найзнаменитіших творців – В.Городецького. Він взяв участь лише у двох конкурсах і був причетний до переробки та втілення в життя кількох проектів своїх колег. Міський музей старожитностей і мистецтв (вул. М. Грушевського, 6) та Миколаївський костюл (вул. Червоноармійська, 75), хоча й виникли завдяки творчій співпраці різних митців, зайняли важливе місце в ряду досягнень архітектора.

1896 р. для отримання кращого проекту Музею був проведений відкритий (загальний) конкурс. Журі преміювало три проекти: М.С.Шуцмана з Москви і киян Е.П.Брадмана та І.В.Ніколаєва. Результатами конкурсу з різних причин не скористалися. 1897 р. провели другий – іменний конкурс, до участі запросили В.В.Городецького, Я.В.Кривцова, Г.В.Розена, П.С.Бойцова, І.В.Ніколаєва, Е.П.Брадмана. Переміг проект московського архітектора Павла Бойцова під девізом “В короткий срок”. Але замовлення на подальше проектування та керівництво будівельними роботами він не отримав. Детальну розробку проекту та підготовку креслень доручили В.Ніколаєву і навіть погодили його проект. Втім, 30 грудня 1897 р. всі проектувальні роботи та будівельний нагляд були покладені на В.Городецького. Дослідник Д.Малаков припустив, що Ніколаєв був усунений від робіт тому, що відійшов від ескізу П.Бойцова. На думку ж М.Кальницького, В.Городецький переміг як прибічник більш масштабного, але поетапного будівництва. І в основу своєї роботи поклав ефектний і монументальний проект Бойцова. Наші дослідження дозволили спростувати цю версію і виявити саме роль Городецького у проектуванні.

Донедавна були відомі лише креслення фасадів В.Городецького та В.Ніколаєва. В архіві Державного науково-дослідного Музею архітектури імені О.В.Щусева в Москві були виявлені зображення двох фасадів конкурсного проекту Бойцова. Це дало змогу проаналізувати три конкуруючі проекти та зрозуміти внесок кожного з авторів. Роботи П.Бойцова та В.Ніколаєва виявилися майже ідентичними, принаймні, в частині вирішення головного фасаду. Саме В.Городецький переніс основний архітектурний акцент на центральну частину – запропонував масивний шестиколонний доричний портик, над яким розмістив ряд

метопів і тригліфів з сюжетом кентавромахії, а також ввів сюжетну багатофігурну композицію у поле трикутного фронтона. Знайомий нам образ левів біля входу (за мотивами лева у Белфорті скульптора Бартольдї) також запропонував Городецький, а втілив у життя скульптор Еліо Саля.

Найбільш тісно з ім'ям Городецького пов'язано будівництво Миколаївського костюлу, на проектування якого у 1898 р. відбувся масштабний конкурс. Його учасником він не був, а лише доопрацьовував проект студента інституту цивільних інженерів С.Воловського (II премія), внівши значні корективи. Відмітимо, що до Городецького звернулися не випадково – він стояв біля витоків справи. Організація конкурсу Санкт-Петербурзьким товариством архітекторів велася через його посередництво. Костюл зводився на протязі 1899-1909 рр. і став однією з кращих робіт архітектора.

Участь В.Городецького ще в одному конкурсі досі залишається невідомою. 1900 р. був проведений закритий конкурс на проектування будинку Київської контори державного банку по вул. Інститутській 9 (нині Національний банк України). До змагання запросили лише трьох київських архітекторів – О.Кобелева, чия робота врешті перемогла, П.Голландського та В.Городецького. На жаль, креслення останніх двох архітекторів знайти не вдалося. Вочевидь, вони залишилися у Санкт-Петербурзі, де оцінювали та погоджували роботи. З текстового опису проектів стало відомо, що В.Городецький запропонував триповерхову будівлю, плани розробив досить детально і глобальних зауважень до його планування висунуто не було. А от вирішення фасаду з дорогим оздобленням здалося суддям занадто театральним і таким, що не відповідає банківській будівлі.

Враховуючи творчий рівень та досвід В.Городецького, його запрошували й до участі в комісіях суддів. Зокрема, він входив до складу журі в іменному конкурсі на проектування Будинку Земства (вул.Володимирська, 33). Перед тим його ім'я також внесли в перелік можливих учасників цього закритого конкурсу, але зрештою запросили інших учасників.

Як бачимо, участь видатного архітектора у конкурсах була епізодичною, але його роль у доопрацюванні проектів та їх реалізації виявилася вирішальною.

ЕСТЕТИКА СУЧАСНИХ ВЕЛИКОПРОГОНОВИХ СПОРТИВНИХ СПОРУД НА ПРИКЛАДІ ВЕЛОДРОМІВ

Для початку визначимось з поняттями велотрек та велодром.

Велотрек (від вело(сипед) і англ. track — слід, путь) — спеціальне штучне замкнуте овальне кільце (трек) для тренувань та змагань з велосипедного спорту (в основному, трековим гонкам).

Велодром (від вело(сипед) та грец. drómos — біг, місце для змагань) — споруда (відкрита чи закрита) для тренувань та змагань з велосипедного спорту, що складається з треку з трибунами та допоміжними приміщеннями [1].

Споруди велодромів частіше за все мають інформативність форми, що значить чітке та зрозуміле відображення при сприйнятті об'єкту його суті – призначення та матеріальної, конструктивної та типологічної основ [2]. Дивлячись на споруди велодромів ми можемо визначити, що це споруда для спортивних чи культурних видовищ.

Естетика споруд велодромів напряму залежить від вибраного конструктивного рішення.

Закриті велодроми – це споруди з великопрогоновими конструкціями, так як велотрек займає досить великі розміри (стандартна довжина треку для міжнародних змагань 250м) і має бути без опор всередині треку.

Великопрогонові конструкції бувають з двома видами несучих конструкцій: площинними (плоскими) та просторовими.

Площинні: арки, ферми, рами, структури, складки.

Просторові: оболонки різної кривизни (циліндричні, у вигляді гіперболоїдів обертання, гіперболічних параболоїдів), складки, купола (ребристі, гладкі, сітчасті), вантові покриття (висячі, з відтяжками), тентові покриття, мембранні покриття, пневматичні конструкції.

Конструктивні рішення велодромів бувають різних типів, наприклад велодром у Берліні має просторові конструкції металевих ферм діаметром 142 м, що розташовані радіально – це найбільший сталевий дах у Європі; Афінський олімпійський велодром має просторову конструкції з вантів.

Велодром Luis Puig Palace у Валенсії та Національний велосипедний центр у Манчестері мають схоже конструктивне рішення. Конструкція перекриття складається з 3х частин, середня має підвищення для влаштування світлових отворів. Велодром Кванмьон має дах, що важить 2200 тон. Конструкція працює як купол та складається з центральної стисненої частини приєднаної по периметру до кільця, що попередньо напружене. За зовнішнім виглядом нагадує спиці та обід колеса. Силует покрівлі велодрому Фасса Бортоло (Монтикьярі, Італія) нагадує шолом велосипедиста. В середині покриття утворене з 6 тисяч металевих труб різного діаметру, що з'єднані разом для створення малюнку та більшого візуального ефекту.

Література:

1. Большая советская энциклопедия: В 30 т. – М.: "Советская энциклопедия", 1969-1978.
2. Пономарьов В.А. Архітектурне конструювання / Пономарьов В.А.: Підручник для вузів. – М.: «Архітектура-С», 2008. – 736 с., іл. Ст. 130.
3. <http://www.lusas.com/case/civil/velodrome.html>
4. <http://www.infobuild.it/progetti/velodromo-fassa-bortolo-a-montichiari/>
5. <http://www.fixedgearfever.com/>
6. <http://mag.pridekustoms.com/kustom/wtf/velotrek>
7. <http://www.itfcoachesconference.com/2009/node/3>

О.Ю. Пантюхіна,

*кандидат архітектури, доцент Київського національного
університету будівництва і архітектури*

СУЧАСНІ СИСТЕМИ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ "ЛАНДШАФТНА АРХІТЕКТУРА"

Місце ландшафтної архітектури в ряду творчих професій.

Творчі професії, що організують, зображують і прикрашають навколишній простір, такі як живопис і графіка, або художня творчість, скульптура, дизайн та архітектура, тісно пов'язані одна з одною. Проте однією з головних рис розвитку всіх сучасних професій є спеціалізація. Міжнародна організація праці при ООН фіксує три самостійні архітектурні професії: архітектор, планувальник і ландшафтний архітектор. Сучасний ландшафтний архітектор працює з просторами, що не мають чіткого

поділу на внутрішню і зовнішню частини, і знаходяться між зоною закритих просторів будівель і споруд та величезних територій міст і селищ.

Російська школа ландшафтної архітектури та нові стандарти освіти. Традиційно в архітектурних вузах Росії існують випускаючі кафедри містобудування, промислової архітектури, житлового та громадського будівництва, і в тому числі ландшафтної архітектури. Протягом навчання діє загальна програма підготовки студентів до 5 курсу (бакалавр). На старших курсах тематика робіт відповідає спеціалізації, проте в деяких вузах вона переплітається.

Так, в Московському архітектурному інституті створена двоступенева система освіти: архітектор + диплом ландшафтного дизайнера = ландшафтний архітектор. Тут працює Вища Школа ландшафтної архітектури і дизайну, яка, будучи моделлю додаткової, післявузівської освіти, здійснює "надбудову" до професії "Архітектор".

Разом з тим, Постановою Мінпраці РФ від 31.05.2002 N 38 визначені Вимоги до кваліфікації "Ландшафтний архітектор", де першим пунктом йде повна вища освіта за спеціальністю "Садово-паркове та ландшафтне будівництво". Продовжує такий підхід до визначення професії й прийнятий у 2010 р. стандарт ФГОС.250700."Ландшафтная архітектура (бакалавр)", в якому окреслені наступні області професійної діяльності: організація відкритих просторів, дизайн зовнішнього середовища, планування, проектування, будівництво та утримання об'єктів ландшафтної архітектури, їх реконструкція; нагляд і контроль, моніторинг стану, інвентаризація, кадастровий облік, охорона і відновлення зелених насаджень у природних та урбанізованих ландшафтах.

Таким чином у підготовці ландшафтних архітекторів в Росії зберігається дуалістичний підхід.

Європейська освіта. Програми зближення вимог та стандартів.

Через різноманітність традиційних систем освіти у країнах ЕС також існують розбіжності у трактуванні ролі ландшафтних архітекторів та методів їх підготовки. Наприклад, у Німеччині можливість отримати освіту з "Ландшафтної архітектури" пропонують 15 вузів – 5 університетів і 10 вищих шкіл. Навчання бакалаврів проходить по 5 напрямках: планування об'єктів у містах, планування великих ландшафтів, технології будівництва та експлуатації ландшафтних об'єктів, догляд за пам'ятками ландшафтної архітектури. Для поглиблення знань з одного з напрямків

можна продовжити навчання в магістратурі, яка є "послідовною" – тобто для вступу необхідно мати диплом бакалавра з цієї ж спеціальності.

Схожа система освіти й у Великобританії, де бакалавріат пропонують 11, магістратуру – 9 вузів. Існує можливість вступу до магістратури з бакалаврським ступенем із іншого фаху при проходженні курсів перепідготовки (від 1 до 2 років).

Кардинально відрізняється норвезька система вищої освіти, зокрема у галузі "Архітектура". Так, для отримання диплому ландшафтного архітектора необхідно здобути базову освіту бакалавра (не менше 3 років) та продовжити навчання у магістратурі (тривалістю ще 5 років).

Отже, в рамках ЄС досі немає стандартів щодо конкретного змісту європейської вищої освіти з Ландшафтної архітектури. Для зближення методів та програм освіти у вузах Європи під керівництвом ECLAS у 2011 р. розпочата програма **"ЕС-Teach"**.

В ході програми був запропонований "Список відповідності європейському контексту викладання у вивченні ландшафтної архітектури", в якому основними компетенціями ландшафтних архітекторів визначені: планування, проектування та управління ландшафтами. Вони можуть бути далі диференційовані в наступні робочі спеціалізації: стратегічне планування ландшафту, проектування та управління (у тому числі планування інфраструктури, організація використання культурних ландшафтів, захист і розвиток якості ландшафту); планування та проектування відкритих просторів; збереження, розвиток і управління історичними парками і садами; ландшафтне будівництво та матеріали.

Одним з результатів виконання програми **"ЕС-Teach"** став **IFLA/UNESCO "Статут освіти з ландшафтної архітектури"**, розроблений у 2012 р. Цей документ визнає, що:

1. Ландшафтна архітектура це міждисциплінарна область, яка включає гуманітарні, суспільні і природні науки, технологію і творчість. Освіта повинна включати підготовку кадрів з фізичного проектування ландшафтів; ландшафтознавства, яке включає оцінку, планування і управління ландшафтами та з ландшафтних досліджень.

2. Освітні програми, що ведуть до формальної кваліфікації і дозволяють професіоналам вести практику у приватному, державному та академічному секторах повинні бути на університетському рівні з ландшафтною архітектурою в якості основного предмета.

3. Освітні програми повинні містити дисципліну "Архітектурне проектування ландшафту".

4. Системи постійної освіти повинні бути налаштовані для ландшафтних архітекторів; ландшафтну архітектурну освіту ніколи не слід розглядати як завершений процес.

5. Підвищення мобільності ландшафтних архітекторів між різними країнами закликає до взаємного визнання або валідації отриманих дипломів, сертифікатів та інших офіційних свідчень кваліфікації.

Висновок. Входження України як асоційованого члена до ЄС вимагає пристосування наших стандартів освіти до загальноєвропейських рамок. За цих умов відкриття кафедри ландшафтної архітектури у структурі архітектурного факультету КНУБА ставить перед нами завдання аналізу передусім європейських вимог і стандартів освіти та розробки й затвердження спеціалізації "Ландшафтна архітектура" в вищезначених правових рамках.

Список використаної літератури:

1. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования по направлению подготовки 250700 Ландшафтная архитектура (квалификация (степень) "бакалавр") – Минюст РФ, 2010. – 33 с.
2. A Landscape Institute – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.landscapeinstitute.org/> Дата звернення: 14.09.2013.
3. List of relevant European teaching contents in the studies of landscape architecture. – EU-Teach, 2010. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.eu-teach.eu/> Дата звернення: 11.10.2013.
4. IFLA/UNESCO CHARTER FOR LANDSCAPE ARCHITECTURAL EDUCATION – IFLA, 2012. – 3 с.

О.Д. Пилипчук,
*старший викладач Київського національного університету
будівництва і архітектури*

**ФАКТУРНІ МОЖЛИВОСТІ КОЛЬОРУ В ПАМ'ЯТНИКУ
АРХІТЕКТУРИ: “БУДИНОК З ХІМЕРАМИ” АРХІТЕКТОРА
ВЛАДИСЛАВА ГОРОДЕЦЬКОГО**

Враження і емоції викликані будь яким кольором, пов'язані з предметом чи явищем постійно зафарбованим у даний колір. Зазвичай слід врахувати переваги не тільки окремих кольорів, але їх поєднань. При цьому важливу роль грає предмет – володар кольору. Оцінка кольору самого по собі може як завгодно відрізнятись від оцінки його в конкретній ситуації.

Властивість кольору, що належить певній поверхні, характеризує або розкриває його форму і об'єм, просторове розташування в умовленому середовищі, може розкривати як справжність предмета, так і ілюзію цього предмета. Для вираження рельєфних поверхонь малопридатні безфактурні кольори. Такі кольори завжди здаються площинними і фронтально розташованими. Щоб висловити криву, рельєфну поверхню, забарвлення якої повинне чітко сприйматися глядачем, рекомендується застосовувати кольори близькі до поверхні матеріалу і його фактурі.

Серед засобів виконання загального композиційного задуму екстер'єру і інтер'єру, таких як архітектурно-просторова форма і матеріал, кольору належить особливе місце як найбільш доступній формі виявлення естетичного начала.

Будучи одним із засобів композиції інтер'єру, колір як такий, має специфічні, тільки йому притаманні засоби і закономірності композиції, які спрямовані на здійснення загальних принципів композиції інтер'єру, що відповідають визначеному творчому методу. Колір і кольорові сполучення, маючи самостійну естетичну цінність, здатні викликати певні емоційні враження.

В архітектурній пам'ятці “Будинок з химерами” архітектора Владислава Городецького ахроматичний колір яскраво підкреслює багатство ліпного декору, пластику і об'єм скульптурної композиції. Монументальність і виразний силует будинку також працює завдяки мало насиченому фактурному кольору фасаду, він максимально виявляє

структуру поверхні, конкретно сприймається в просторі та на різних відстанях від спостерігача.

Зовсім інші емоційні враження викликають інтер'єри будинку. Поліхромія внутрішнього оздоблення приміщень застосовується в повному обсязі. В розписі, рельєфі, ліпнині – колір є скрізь. При цьому поліхромія кожного інтер'єру сприймається як живописне полотно і викликає сильне емоційне враження. Кольорове вирішення всіх матеріальних елементів інтер'єрів будинку – це відповідна композиційна організація кольорів. Образ формується перш за все через поліхромне виявлення особливостей простору.

Архітектор Владислав Городецький за допомогою таких засобів, як пластичність і структура матеріалів, їх фактура, текстура, світлотінь і особливо колір з його асоціативними можливостями (важкі, легкі, холодні, теплі, фактурні, безфактурні тощо), а також особливою побудовою простору, зміг викликати необхідні асоціації у спостерігача, тому ми не перестаємо захоплюватися цим витвором до теперішнього часу.

О.А. Пламеницька,

*кандидат архітектури, професор Київського національного
університету будівництва і архітектури*

ЗБЕРЕЖЕННЯ МІСТ-ФОРТЕЦЬ ЯК БАГАТОКОМПОНЕНТНИХ АРХІТЕКТУРНО-МІСТОБУДІВНИХ КОМПЛЕКСІВ (РЕСТАВРАЦІЙНИЙ АСПЕКТ)

В контексті збереження своєрідності історичних міст архітектурно-містобудівна спадщина виступає важливою складовою, збагачуючи архітектурну палітру історичного середовища та структуризуючи міський простір. В містах-фортецях оборонні споруди у сукупності з природною підосновою формують просторовий каркас та систему візуальних орієнтирів – акцентів і домінант. Відновлення основних «вузлів» цього просторового каркасу сприяє посиленню композиційно-видового впливу пам'яток фортифікації в міському середовищі, а відтак збільшенню його наукової інформативності та історичної автентичності. Більшість міських фортифікацій, на жаль, збереглися у значно деградованому стані й втратили, передусім, містобудівну інтегральність та композиційно-просторову виразність.

З точки зору збереження й відновлення найскладнішу групу репрезентують багатокомпонентні фортифікаційні комплекси історичних міст, завдяки яким останні кваліфікуються як «міста-фортеці». В таких урбаністичних осередках містоформуючу роль відіграють траси міських укріплень (позначені земляними валами, мурами, брамами, баштами й бастіонами), окремі вузли вуличної мережі (марковані домінантами веж-дзвіниць та оборонних храмів) та просторово складні архітектурні комплекси замків і фортець, що займають найвигідніші топографічні позиції. Такі багатокомпонентні фортифікаційні системи, за умови фахово проведених робіт з реставрації та регенерації міського середовища, можуть стати провідним чинником інтегральної архітектурно-містобудівної цінності.

Основна проблема відродження просторової структури здебільшого деградованих міст-фортець полягає у дотриманні балансу між цілісністю й автентичністю. Поза сумнівом, цілком автентичною може бути тільки руїна. Але навряд чи метою відновлення фортифікаційних комплексів у міському середовищі повинно бути увічнення результату їх деградації в ім'я збереження матеріальної автентичності з неминучою втратою урбаністичної та композиційно-видової цінності. Відтак, головною метою стає гармонізація архітектурно-містобудівного середовища шляхом утривалення такого історичного стану, який був притаманний стадії найвищого архітектурно-містобудівного розквіту об'єкта. Аналіз досвіду реставрації архітектурних ансамблів свідчить, що найбільш вдалим серед них є ті, де виявлено просторові характеристики, які домінували в період найактивнішого функціонування фортифікаційних систем.

У контексті вирішення проблеми органічного включення пам'яток оборонного будівництва в культурні ландшафти міст-фортець та повернення їм втраченої провідної ролі в структурі сучасних містобудівних осередків особливого значення набуває методологія реставрації. Вона передбачає застосування таких підходів, які не нехтуючи збереженням автентичності, повертають пам'ятковим комплексам втрачену композиційно-просторову та містобудівну цілісність. Йдеться, зокрема, про поєднання низки реставраційних методик, які в сукупності дають ефект містобудівної регенерації середовища. Ключовою проблемою є визначення балансу між застосуванням аналітичного (археологічного) та синтетичного методів реставрації. Для поодиноких пам'яток застосування аналітичного методу є здебільшого виправданим. Натомість для багатокомпонентних фортифікаційно-містобудівних комплексів автентичність слід розглядати не

лише з позиції збереження матеріальної субстанції об'єктів-складових, але передусім, з точки зору збереження їх середовищної цілісності. Це актуалізує застосування синтетичного методу реставрації (методу аналогій), який передбачає не лише документальну реставрацію, але певну середовищну естетизацію об'єкта реставраційними засобами ширшого спектру, ніж обумовлює Венеційська хартія реставраторів.

О.А. Примачок,
*аспірант Київського національного університету
будівництва та архітектури*

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА СУЧАСНИХ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРНО- ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ З ВРАХУВАННЯМ ЙОГО ВИХОВНОГО ВПЛИВУ

У відповідності зі своїм призначенням конкретне архітектурне середовище володіє специфічними функціональними та інформаційними якостями, що визначає емоційний зміст та архітектурне вираження. Формування архітектурного середовища багато в чому залежить від характеру процесів, що в ньому відбуваються, та пов'язаних з ними особливостей сприйняття. Просторово-предметне середовище може підпорядковуватися певному типу діяльності або ж забезпечувати умови для різних типів. Архітектурний простір, що організовується для порівняно простої роботи, має бути орієнтований на більш високий рівень емоційного навантаження, містити більше візуальних подразників, ніж те середовище, в якому протікає складна діяльність.

Існують дві основні тенденції в сучасній практиці формування освітнього середовища: *створення поліфункціональних приміщень*, що створюють умови для різних видів діяльності (навчання, відпочинок, спілкування), та структурування простору за принципом *функціонального зонування приміщення*, де кожне місце призначене для певної, чітко регламентованої діяльності.

Однак, в основі організації простору культурно-просвітницького центру, перш за все, лежить **функціонально-діяльнісний принцип**, тобто, формування особливостей закладу з врахуванням навчально-виховного процесу, де призначення приміщень і передбачуваний характер діяльності

відвідувачів є вирішальними факторами. Дане положення підтверджується і характером вимог, що пред'являються, наприклад, до розмірів і форми сучасного приміщення.

Іншим, не менш важливим аспектом у вивченні способів оптимізації просторово-предметного середовища є комплекс вимог з врахуванням *вікових особливостей* відвідувачів. Вікові особливості розглядаються або в контексті проблем вікового сприйняття простору і форми, або сприйняття кольору. Однак і цей комплекс вимог обумовлений тим призначенням, тією функцією, що виконують певні приміщення в просторовій структурі закладу. Так, пов'язуючи просторову організацію культурно-просвітницького середовища з його функціональним призначенням, дослідники виділяють такі параметри організації простору, як інтегрованість і диференційованість, враховуючи при цьому основні властивості простору: величину, форму, структуру і масштаб.

Проаналізувавши основні вимоги, які висуваються до організації просторової структури закладу культурно-просвітницької діяльності, можна зробити висновок, що основна мета даних вимог – забезпечення актуального стану та можливостей розвитку культурно-просвітницького закладу як навчально-виховної системи, що надає оптимальні умови для розвитку особистості, з урахуванням індивідуально-психологічного складу.

Таким чином, можна виділити наступні основні принципи формування архітектурного середовища закладів культурно-просвітницької діяльності з урахуванням активної виховної дії на відвідувачів:

1. ***принцип розмаїтості і складності***, який передбачає створення можливостей просторового і предметного вибору усіма учасниками освітнього процесу;
2. ***принцип зв'язності різних функціональних зон***, який означає наявність можливостей багатофункціонального використання елементів просторового середовища, створення цілісного простору;
3. ***принцип гнучкості і керованості середовища***, який передбачає наявність можливостей для функціональних змін різних предметів в залежності від умов освітнього процесу;
4. ***принцип організації середовища як носія символічного повідомлення***, який пов'язаний з наданням додаткової актуальної інформації

учасникам освітнього процесу, підвищує їх можливості управління цим середовищем;

5. **принцип персоналізації середовища**, який забезпечує суб'єктам освітнього процесу можливість задоволення потреби у персоналізованому просторі;
6. **принцип автономності середовища**, який забезпечує всім учасникам освітнього процесу можливість діяльності в найбільш сприятливому для них ритмі, відповідному віковим, індивідуальним та іншим особливостям.

С.М. Проценко,

*кандидат географічних наук, старший науковий співробітник, доцент
Київського національного університету будівництва і архітектури*

ОБ'ЄКТИ, ПРЕДМЕТИ, МЕТОДИ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ В ЛАНДШАФТНІЙ АРХІТЕКТУРІ

Сфера архітектурної діяльності в суспільстві є важливим компонентом створення матеріальної культури суспільства, що базується на історичних надбаннях, залежить від рівня соціально-економічного, технологічного розвитку та відповідного світогляду в соціумі, є втіленням духовної культури та естетичного ідеалу.

Мета курсу "наукові дослідження в ландшафтній архітектурі" – поглибити знання студентів в опрацюванні матеріалів комплексного аналізу формування ландшафтно-просторового архітектурного середовища в історико-культурному, соціальному, природничо-екологічному аспектах.

Ціль наукових досліджень в ландшафтній архітектурі це: *опис, пояснення, передбачення процесів та явищ об'єктів дослідження у ландшафтно-просторовому середовищі.*

Об'єктами дослідження в ландшафтній архітектурі є: **озеленені території** (міські та позаміські), які за призначенням розподіляються на території загального, обмеженого та спеціального призначення.

По функціональному призначенню об'єкти дослідження поділяються на парки, сади, сквери – багатофункціональні та спеціалізовані. Особливу увагу в дослідженнях доцільно приділити територіальній системі курортів, зон рекреації та туризму.

Окрему нішу займають **природно-заповідні території**, де розрізняють *природні* (заповідники, парки, заказники, пам'ятки природи, заповідні урочища) та *штучно створені* (ботанічні сади, парки: дендрологічні, зоологічні, пам'ятки садово-паркового мистецтва).

Предметом дослідження для ландшафтної архітектури є – стійкість територіальних утворень ландшафтних комплексів та об'єктів.

Оскільки наукові дослідження в навчальному процесі підготовки ландшафтних архітекторів – це багатовекторний спектр наукового пізнання який включає: – вивчення закономірностей організації території (формування природного навколишнього середовища); – вивчення особливостей функціонування архітектурного середовища (від історико-архітектурної спадщини до ландшафтного дизайну в широкому розумінні); – *аналіз* умов інженерно-технічного забезпечення ландшафтних об'єктів; – *встановлення* специфіки використання ресурсно-екологічного потенціалу для організації та функціонування ландшафтного середовища; – *вивчення* нормативно-правової бази в сфері діяльності ландшафтного архітектора.

Методи дослідження поділяються на 2 групи: *пізнавальні* та *реалізаційні*. В групі *пізнавальних* методів виділяються: **первинні** (інформаційно-систематичні); **вторинні** (методи обробки та аналізу – повеляційні, математично-логічні, моделювання); методи **верифікації** (кількісний та якісний аналіз даних).

За способом реалізації *реалізаційні* діляться на: **логіко-аналітичні, візуальні, експериментальні**.

Провідні методи дослідження в проектній практиці ландшафтній архітектури є: *геоінформаційні, геодезично-картографічні, історичні, міждисциплінарні*, а саме – *екологічні*.

Наукові дослідження в ландшафтній архітектурі проводяться за наступними стадіями: **організаційна, техніко-економічного обґрунтування, узагальнення, апробації та реалізації результатів дослідження**.

Е.И. Ремизова,
*кандидат архітектури, професор Харківського національного
університету будівництва і архітектури;*
Е.Н. Леонидова,
*старший викладач Харківського національного університету
будівництва і архітектури*

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ МЕТОД КОМПОЗИЦИОННОГО МЫШЛЕНИЯ И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ПРЕПОДАВАНИЯ

В конце XIX в. стилистическое моделирование было распространенным способом обучения. Но с приходом формальной теории композиции начала XX в. (ВХУТЕМАС, Баухауз) этот способ композиционной деятельности перестал преподаваться и в советское время, как практика, был утрачен. По соображениям идеологического порядка архитекторы модернизма в своей теоретической и практической деятельности ориентировались на осмысление вневременного, вечного, глобального и тех мощных преобразовательных процессов, что происходили в это время. В период позднего социализма ориентация на массовое производство в больших масштабах привела к созданию однообразной обезличенной среды, наполненной зданиями и объектами, построенными по типовым проектам. Решая предпочтительно утилитарные задачи, архитекторы были вынуждены идти по пути формальных подходов в ущерб образной составляющей архитектуры. Смысловые, образные характеристики не работали на выявление и подчеркивание индивидуальности. В настоящее время, когда заказчик часто выдвигает задачу проектирования в определенной стилистике, и слово «модерн» ассоциируется с современным представлением формы, возникает задача разведения понятий «модерн» (ар нуво, сецессия, югендстиль, либерти) и «современность», и как следствие, постановки стилистического мышления, обучения азам работы в стиле. Де факто, техника обучения работе в стилях в наших современных вузах утрачена.

Если обратиться к учебным программам в украинских архитектурных вузах, то мы обнаружим, что традиционная формальная теория композиции до сих пор процветает в современных архитектурных школах. Однако, она не отражает разных подходов и типов мышления. Такая программа обучения не предусматривает изучения неформальных

типов композиционного мышления, одним из которых является стилистический. Стилистический метод мышления не раскрыт в композиционном плане.

Ярче всего этот метод проявляется в модерне. Модерн как стиль формировался в конце 2-й половины XIX века. Развиваясь параллельно с эклектикой, он противопоставлялся многостилью и разнообразию исторических форм эклектики. Заложенная в его основе идея создания нового стиля, искусственно сформированного путем возвращения искусства к его первородным корням, стала противовесом техницизму и рационализму рубежа веков. Модерн впервые осмысливает природу как художественную ценность, поэтому органичность, рациональность, с одной стороны, и метафоричность, декоративность, иносказательность – с другой, обуславливают разделение его на конструктивное и декоративное течения. «Витальность», как основная тема модерна, диктует выбор таких тем и сюжетов как жизнь и смерть, эмоциональное, чувственное начало в человеке, мистицизм, эротизм и др. Личности художника и заказчика – две главные ценности модерна. Особенное, уникальное ценится выше типичного, а индивидуализм становится краеугольным камнем модерна.

Стремясь к символичности, мифотворчеству, стилизации природных форм, модерн формирует стилистический способ композиционного мышления и вырабатывает соответствующие ему композиционные приемы. Популярность стилистики модерна в современной проектной практике выдвигает задачу разработки новой методики постановки стилистического мышления и освоения навыков стилизации. В харьковской архитектурной школе на кафедре основ архитектуры ХГТУСА разработана и внедрена программа преподавания «Художественных методов архитектурной композиции», в которой использован историко-генетический метод представления материала и теоретико-деятельностный подход. Эта методика предполагает ознакомление с разными типами композирования в теоретическом и практическом аспектах. В частности, стилистический тип мышления представлен специальным способом изложения теоретического материала и дополнен практическими заданиями, целью которых является освоение техники работы в стиле и приемы стилизации формы. В качестве материала для работы выбираются сооружения в стиле модерн построенные в г. Харькове. В первой части задания проводится полный композиционный анализ архитектурного произведения и выявляется

специфическая авторская манера композирования. На втором этапе студент, используя выявленные композиционные приемы и сохраняя стилистические особенности, разрабатывает собственный эскиз утраченного элемента здания. Полученный опыт работы в стиле позволит учащимся в дальнейшем оценивать и осмысливать стилистическую специфику исторических объектов и принимать грамотные решения в условиях реконструкции зданий и среды.

В.М. Рижик,
*аспірант Київського національного університету
будівництва і архітектури*

ЕСТЕТИКА АРХІТЕКТУРИ СУЧАСНИХ АВТОВОКЗАЛІВ

Естетика архітектури автовокзалів здійснює на оточуючих, зокрема на пасажирів і працюючих, дуже великий фізіологічний і психологічний вплив. Особливо важливо це в сучасній архітектурі при визначенні майбутньої виразності будівлі автовокзалу. Вона може бути вирішена архітектором при вмілому гармонійному поєднанні її ключових елементів: об'єму і простору, єдності і підпорядкованості різних мас, співвідношенні архітектурних форм, пропорційності, симетрії, балансу, ритму, тектоніки, зорового контрасту, стилю, декорування, фокусування, оздоблення матеріалами, використання кольору, художнього освітлення та ін. – всі ці якості важливі в сукупності і можуть мати істотний вплив на дизайн. Проте архітектори весь час змінюють і урізноманітнюють їх в залежності від задуму, образу та очікуваного і бажаного сприйняття оточуючими будівлі.

Єдність – основний закон архітектурної композиції. Вона може бути досягнута надання будівлі автовокзалу простої цілісної нерозчленованої форми. Однак, як правило, єдність і гармонійність досягаються різноманітними композиційними засобами, до яких відносяться різні прийоми komponування планів та об'ємів будівель та їх конструктивної структури, а також ряд художніх композиційних засобів, взаємно пов'язаних і спрямованих до єдиної мети – досягненню архітектурної виразності будівлі автовокзалу.

Під тектонікою розуміють художнє вираження конструктивної структури будівлі. За характером зорового сприйняття розрізняють елементи важкі і легкі, статичні і динамічні, масивні і просторові.

Наприклад, динаміки будівлі автовокзалу в м. Слау, Великобританія, надає вирішення покриття над його перонами.

Співвідношення окремих об'ємів або частин будівлі може бути тотожним, нюансним або контрастним. Саме цими засобами можна досягнути акцентування головного елементу автовокзалу, наприклад, пасажирського залу.

Пропорційність в архітектурі транспортної будівлі – це співвідношення між розмірами, тобто гармонійне співвідношення всіх елементів та частин в цілому і між собою. Саме пропорційність зорово встановлює між частинами автовокзальних комплексів і транспортних пересадочних вузлів закономірний зв'язок.

Масштабність будівлі автовокзалу – це виразність співвідношення розмірів форми об'єкту по відношенню до зросту людини, природного оточення, поруч розташованих будинків і т.д. Ритм в архітектурі характеризує закономірна зміна розстановки форм, частин будівлі та інших елементів її композиції. Широке застосування метричних рядів в архітектурі великих автовокзальних комплексів пояснюється тим, що повторюваність елементів сприяє виявленню єдності композиції, що проглядається у будівлі вокзалу в Кіото, Японія.

В художньому вирішенні архітектури сучасних автовокзалів важливе значення мають фактура, текстура і ефект світлотіні – все це підкреслює ступінь вагомості окремих елементів будівлі. Кольором можна акцентувати деталі або композиційну тему на фасаді чи покритті перонів, як було використано в автовокзалі в м. Пул у Великобританії, за його допомогою можна виділити пластику фасаду, чи отримати візуальну трансформацію об'єму або площини.

Досить значне місце відведене органічному поєднанню архітектурних форм з творами скульптури, живопису та прикладного мистецтва – саме це визначає термін синтез мистецтв. Цей прийом широко застосовується в формуванні як інтер'єрів, екстер'єрів, так і прилеглої території автовокзалів. Це поєднання було використано у пересадочній станції та автовокзалі в Кейптауні, Південна Африка, з використанням яскравих мозаїчних вкраплень на малих архітектурних формах та панно в приміщеннях автовокзалу.

Художнє освітлення відіграє велику роль при підсвічуванні елементів будівлі автовокзалу, оскільки здатне надати об'єкту неповторності (автовокзал в Лугано, Швейцарія). В свою чергу, застосування медіа-фасадів створює велике різноманіття та змінюваність фасаду, що можна спостерігати в автовокзалі Нью Йорка в США.

Естетичні якості будівель автовокзалів визначаються основними елементами, тільки гармонійне поєднання яких дає відчуття емоційного комфорту, зумовлює позитивне естетичне сприйняття від об'єкту, що дуже важливо для об'єкту з великим пасажиропотоком. Естетика архітектури – один із основних факторів, який при проектуванні автовокзалів і транспортних пересадочних комплексів не можна упускати.

А.И. Роденков,

кандидат экономических наук, доцент , консультант строительно-реставрационной компании «Паллада»; входит в состав Совета мастеров Гильдии печников и трубочистов Санкт-Петербурга и Ленинградской области и в состав редколлегии журнала «Fireplaces & Stoves. Каминь и печи»

РУССКИЙ СТИЛЬ В ДЕКОРЕ ПЕЧЕЙ И КАМИНОВ

Зарождение русского стиля в печном декоре связано с обращением к традициям печных облицовок XVII в. при воссоздании печей Теремного дворца в Московском Кремле в 1835-1837 гг. Автор проекта реставрации Ф.Г.Солнцев использовал приемы, известные в реставрационном деле, как методы аналогий и «подстановок», в соответствии с которым изразцы для воссоздаваемых печей «делались согласно с найденными образцами, не отступая нисколько от оригиналов» (подчеркнуто мной, А.Р.) [1]. В результате, в декоре печей впервые за продолжительный период была использована яркая многоцветность полихромной керамики XVII в.

Следующая этапная работа в развитии русского стиля в печном декоре связана с реставрацией палат Романовых под руководством Ф.Рихтера: всего было изготовлено 7 изразцовых печей, из которых в настоящее время сохранилось 5. Все печи имеют характерную для древнерусских печей прямоугольную конфигурацию, большинство из них рельефные и все они полихромные. Рихтер отказался от опыта копирования облика древнерусских печей, имевшего место в Теремном дворце. Как отмечает крупнейший специалист по изразцовому искусству Москвы С.И. Баранова: «Оперируя одним, традиционным же, элементом – прямоугольным зеркальным изразцом и его производными в

профилировках, он создал свой образ, где проявился зарождавшийся русский стиль» [2].

Очередной шаг в развитии русского стиля в печном искусстве был обусловлен новыми технологиями (изобретение «хромокерамической массы», собственного способа «эмальирования»), разработанными братьями Бонафедо, и примененными Леопольдом Бонафедо в организованной при содействии великого князя Владимира Александровича керамической мастерской при Императорском Стеклянном заводе [3].

Из сохранившихся до нашего времени работ, исполненных непосредственно в мастерской Л.Бонафедо, хронологически первая – печь в дворце великого князя Владимира Александровича в Санкт-Петербурге по проекту архитектора Высочайшего двора А.И.Резанова. В 1873 г. Л.Бонафедо изготовил три изразцовых печи для императорской яхты «Держава» по проекту архитектора И.А.Монигетти. Хрестоматийным примером русского стиля в печном декоре является печь, установленная в бане-теремке усадьбы «Абрамцево». Украшенную изразцами с орнаментом «плетенка», рядом бочкообразных колонок в карнизной части, угловыми фигурными «пилястрами» и богато орнаментированной железной дверцей печь украшает центральная вставка-панно с изображением райской птицы Сирина. Недавно автору удалось выявить идентичную «абрамцевской» печь работы Л.Бонафедо в особняке барона Р.Штейнгеля в Киеве, которая отличается только отсутствием центрального панно. К сожалению, со смертью Л. Бонафедо в 1878 г. производство изразцовых печей и каминов прекратилось, вдова мастера перешла на выпуск только гончарной глазури. «Эстафету», если можно так выразиться, подхватил гончарный завод Харламова. Унаследовав после смерти родителей старейшее гончарное предприятие Санкт-Петербурга (основано в 1829 г.), его владельцем с 1882 г. становится выпускник Академии художеств, скульптор М.В.Харламов. Так, хорошо сохранилась печь в русском стиле, изготовленная на этом заводе для построенного в конце 1880-х гг. особняка А.Ф.Вакано в Самаре. В начале 1890 - х гг. на этом же заводе по проекту Н.В.Султанова были выполнены печи для перестраиваемых в русском стиле интерьеров московского дома кн. Юсуповых на Б.Харитоньевском пер.

Новый этап в развитии русского стиля в печном декоре связан с созданием в 1890 г. Абрамцевской гончарной мастерской и созданными там по проектам М.Врубеля печами и каминами.

1. Цит. по: *Лисовский В.Г.* «Национальный стиль» в архитектуре России. – М., 2000. – С. 98.
2. *Баранова С.И.* Фальшивые печи // *Fireplaces & Stoves. Каминны и печи.* – 2011, № 2 (06). – С. 62.
3. См.: *Лихолат К.В., Роденков А.И.* Керамическая мастерская Леопольда Бонафде. СПб., 2012.

Л.І. Рубан,

*кандидат архітектури, доцент Київського національного
університету будівництва і архітектури*

«ПРОЧИТАННЯ» ЛАНДШАФТУ В ТВОРЧОСТІ АРХІТЕКТОРА ВЛАДИСЛАВА ГОРОДЕЦЬКОГО

(Використання особливостей побудови ландшафту прирічкових територій в творчості В. Городецького)

Унікальні ландшафти Києва. Значення річкових долин Дніпра та Либіді в формуванні міського простору та різне містобудівне ставлення до їхнього освоєння. Значні перетворення річкової мережі міста в кінці ХІХ – на початку ХХ століть в зв'язку з бурхливим розвитком міських територій, промисловості й торгівлі. На зламі століть літописна річка Либідь, природний кордон та оборонний рубіж міста протягом десяти століть, зазнала докорінних змін.

Широке містобудівне використання її берегів почалося у 1837 р. – у рік затвердження нового проекту будівництва Києва, опрацьованого архітектором Беретті В.І. Тоді великих розмірів набуло будівництво в районі сучасного Київського університету і по самій річці Либіді. На пустинній місцевості вздовж лівого берега Либіді утворилася нова частина міста – Либідська або “Нове строєніє”.

В 1863-70 рр. по долині Либіді було прокладено першу залізничну лінію. Ця найбільша для Києва подія докорінно змінила судьбу річкової долини. Вже у 1908-10 рр. русло річки з обох берегів взяли в перші лабети

високих бутових стінок в районі залізничного депо. Через декілька десятиліть саме цінне, що залишилося від долини річки Либідь в Києві – це ландшафт її прирічкових територій.

Приклад професійного аналізу складного київського ландшафту, використання контрасту, закладеного в побудові двох берегів Либіді: пологого лівобережжя і системи пагорбів правобережжя – показав арх. Городецький, звівши на прирічкових територіях в ці роки декілька визначних споруд. Це римо-католицький костюл св. Миколая, 1899-1909 років будівництва, окраса району «Нового строєнія» та усипальниця – мавзолей графа Вітте того ж часу, що розташований на протилежному правому боці річки на високому пагорбі лютеранської діляниці Старого Байкового кладовища. Ці споруди поєднують не тільки стильова єдність та ім'я автора, а ще і створений між ними просторово-зоровий зв'язок над долиною Либіді.

Творче надбання архітектора Владислава Городецького показує шанобливе та дуже уважне ставлення до міського ландшафту, професійний аналіз природно-ландшафтних особливостей місцевості, включення просторово-візуальних зв'язків при реалізації своїх проєктів. Сьогодні ці споруди – визначні архітектурні пам'ятки Києва – є підтвердженням унікальності ландшафтної побудови нашого міста, є доказом можливості та необхідності створення внутрішньо-міських панорам шляхом використання особливостей побудови ландшафту місцевості для збагачення архітектурно-художнього образу та об'ємно-просторової композиції міста.

К.В. Русев,

*викладач Харківського національного університету
будівництва і архітектури*

ЭСТЕТИКА СОВРЕМЕННОЙ МИРОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ СКВОЗЬ ПРИЗМУ АРХИТЕКТУРНЫХ ОБРАЗОВ КИНЕМАТОГРАФА КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

Крах модернистской доктрины, несущей в своих правилах простые рецепты счастья для потребителей архитектуры, постоянной и неизменной, не вызывающей естественного утомления от раз и навсегда запроектированного окружения, привёл к переменам в архитектурном

сознании. Одновременно с этим, на трансформацию общественного сознания оказало сильное влияние развитие средств массовой информации, как уже ставшее классическим – телевидение, так и сравнительно новые медийные коммуникации: интернет, как источник информационных потоков, различные социальные сети и интерактивные проекты для обмена имеющейся у пользователя информацией. Визуальные источники информации помогли почувствовать простому обывателю «сопричастность» с событиями и сделали его «соучастником» процессов во всём мире. Красочные картинки, сменяющие друг друга на экранах телевизоров и мониторов, были сродни запоминающимся коллажам архитектурных фантазий Архиграм, Суперстудии, Рэма Коллхаса или советских архитекторов – «бумажников». В последние две декады XX века научно-технический прогресс дополнил новую виртуальную реальность компьютерными играми и профессиональными программами архитектурного проектирования. В современном обществе многократно возросла значимость явления, называемого «образ» над явлением «вещь». В результате этого виртуализация современного общества отразилась как на понимании сущности архитектуры организующей материальный мир, так и на роли киноискусства – моделирующего мир образов. Кинематограф очень часто генерирует архитектурные визуальные образы, используя различные архитектурные утопии. Зрителю посредством фильма предоставляется возможность оценить объёмно-пространственную модель кинопроизведения как реальное архитектурное явление, осуществив по отношению к нему три действия: наблюдение со стороны, проникновение или осмысление и, наконец, внутреннее пребывание или переживание. Именно в этом и состоит специфическое отличие кино от других искусств: фиксации факта перемещения в виртуальном пространстве внешнего субъекта восприятия (зрителя).

Можно предположить, что кинематограф становится одним из видов фиксации и апробации архитектурной мысли (иногда проектирующей реальность, а иногда утопической). Представляется интересным проследить влияние авторских архитектурных утопий на создание архитектурных кинематографических образов, их взаимодействие с социально-культурным подтекстом в сюжете кинопроизведения. Подобное «опрокидывание» из реальности в кинематографический мир «образов» позволит проверить работу той или иной архитектурной утопии в социальном и культурном контексте, выявить её сильные и слабые

стороны. Вероятно, это поможет подтвердить или поставить под сомнение стремление и возможности той или иной архитектурной утопии сделать реальную жизнь социума лучше.

Яркой иллюстрацией такого рода взаимодействий являются фильмы «Бегущий по лезвию бритвы» (1982) Р. Скотт и «Пятый элемент» (1997) Л.Бессон. В первом виртуозно вылеплен образ мегаполиса со сложными архитектурными «культурными кодами». В верхней части города «героические утки» стеклянных небоскрёбов гордо несут на себе огромные плазменные панели с рекламой Кока-Колы, символа молодого общества потребления. А в нижней – раскинулся яркий архитектурный коллаж мульти-культурного Нового Вавилона. Он сформирован, по меткому определению Р. Вентури, архитектурой «безобразной и заурядной», архитектурой говорящей на разных языках и диалектах, перегруженной деталями и декором. Необходимо отметить, что к началу 80-х годов XX века основные постулаты нового стиля Постмодернизм были сформулированы, завёрнуты в яркую, красивую упаковку из отдельных архитектурных экспериментов и готовы к употреблению. Возможно, фильм «Бегущий по лезвию бритвы» и стал той «витриной», в которой новая архитектурная теория была представлена многомиллионной зрительской аудитории. К концу XX века архитектурному сообществу стало очевидно, что архитектура «устремлённая в прошлое», не может стать прочным фундаментом для архитектуры, устремлённой в будущее. Рефлексия и «исторические этюды», в конечном итоге, привели к бесконечному копированию и повторению, а отсутствие должной теоретической базы зачастую превращало архитектурное произведение в характерный образчик китча и профессиональной безвкусицы. Кинематограф, словно предвидя назревающий архитектурный бунт нулевых, выдал в фильме «Пятый элемент» (1997) Л. Бессона образы мегаполиса, как под кальку переснятые с иллюстраций знаменитой книжной серии начала прошлого века «Виды Нью-Йорка от Кинга». Никаких скрытых подтекстов и смыслов, лишь мастерски сделанная аппликация на тему «Футуристический город начала XX века в стиле Ар Деко».

Н.П. Савченко-Пичугина,
*аспирант Архитектурно-художественного института
Одесской государственной академии строительства и архитектуры*

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ФОРМИРОВАНИЯ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ

Современный период развития культуры часто определяют как переходный. Российский эстетик В. Бычков переходность обозначает как смену одного исторического отрезка, обозначенного им как Культура, новым периодом, который он обозначил как Посткультура. По его мнению, в отличие от первого этапа, в котором можно было сориентироваться, эпоха Посткультуры не имеет исторических аналогов и выявление ее закономерностей для современников представляется практически невозможным.

Современное положение сферы искусств находится в «пограничном состоянии», которое усложняется процессом глобализации, не знавшим ранее прецедентов. О том, что последует за этим периодом, исследователи в областях искусства и эстетики затрудняются дать однозначный ответ.

С точки зрения современной эстетики и культурологии, современный период не имеет исторических аналогов. Общемировые процессы глобализации и развития информационных технологий, а также связанные с этим последствия, не имеют прецедентов.

Информационный век с его избытком информации явился предпосылкой для процессов изменения системы восприятия современного человека, снижению чувствительности каналов восприятия и привыканию как следствию экологических нарушений.

Н.А. Хренов пишет, что, начиная с первых десятилетий XX века, проблематика прекрасного перестала сводиться только к искусству. Напротив, понятие прекрасного стало постепенно приближаться к понятию полезного. Именно такое единство прекрасного и полезного явилось одним из главных признаков авангарда в искусстве начала XX века, в частности, конструктивизма, где образ художника ассоциировался с инженером или дизайнером.

«Традиционное искусство» давало человеку необходимую ему вдохновляющую, эмоционально-эстетически обоснованную энергию в предыдущие периоды, однако в настоящее время утратило свою силу как

искусства, тем не менее, прочно заняв позиции в повседневной жизнедеятельности человека в виде промышленного дизайна, медиаискусств и др.

Способность человека получать наслаждение от жизни схоже с ощущениями созерцания и сотворения прекрасного; осваивая искусство жизни, зритель становится художником и актером в одном лице.

Задача архитекторов нового времени – создавать архитектурное пространство, функциональной составляющей которого будет изучение и развитие нового активного искусства – искусства времяпрепровождения. Продукт художественной деятельности и одновременно экспонат – *действие*. Вознаграждение – вдохновение и эмоциональная энергия, полученная как результат этого действия. Пассивное восприятие информации и впечатлений привело к накоплению энергии, высвободить которую возможно только посредством активности.

Каждому виду искусства свойственно развиваться, давать жизнь новым его ответвлениям и жанрам. Задачей архитекторов является создать архитектурную среду, благоприятную для развития *активного вида искусства*, создать среду для экспериментов, где выставочным экспонатом будет человек и его действия, а зрителем будет он сам и его ощущения – результат действия; пространство, где зритель перестанет быть наблюдателем, и станет участником, «включится в игру», станет «ребенком», активно познающим мир и самого себя, который радуется этому процессу познания, игры. «Настроение игры – это настроение отрешенности и восторга, священное или праздничное, – писал философ Йохан Хейзинга в книге «Человек играющий». – Оно дает нам ощущение радостного подъема и позволяет снять напряжение. Игра – это мощный источник энергии, она по самой своей сути исполнена позитивных эмоций».

Экспериментальная активность участника и высокие эмоционально-эстетические показатели архитектурной среды – залог успешного развития предложенного автором вида художественной деятельности, поэтому первостепенная задача архитектора – создание архитектурной среды, функциональной составляющей которой была бы активная экспериментальная деятельность участников.

Функциональная деятельность – составляющая архитектурной среды. Говоря об экспериментальной функциональной деятельности, мы говорим об экспериментальной архитектурной среде.

Актуальною является проблема исследования особенностей организации экспериментальной архитектурной среды (ЭАС), функциональная деятельность которой была бы направлена на экспериментально-игровые процессы с целью поиска новых видов активных форм деятельности и повышения эмоционально-эстетических показателей современной архитектурной среды.

Ю.Ф. Сазонова,
*кандидат архітектури, доцент Полтавського національного
технічного університету імені Юрія Кондратюка*

ЗАСОБИ ЕКОДИЗАЙНУ У ФОРМУВАННІ СУЧАСНОГО ЖИТЛОВОГО СЕРЕДОВИЩА

Термін «екодизайн» розповсюджений як в науковій літературі, так і в проектній практиці. На думку малазійського архітектора Кена Янга, розвиток теоретичних та практичних ідей екодизайну пов'язаний з урахуванням різноманітних екологічних даних та інтегруванням об'єкту в середовище у фізичному, системному та часовому аспектах. Провідні світові архітектори [2,3] закликають розглядати сучасний архітектурний об'єкт як елемент екосистеми, в якому поєднується правильний баланс між органічними та неорганічними елементами. Головним принципом формування середовища для перебування людини Кен Янг вважає створення екологічного ланцюга з використанням місцевих видів рослин. Для реалізації даного принципу створюється ландшафтна рампа – лінійний парк, який розпочинається на нижньому підземному рівні і піднімається вздовж фасаду будинку до саду на даху. Одночасно із вимогами до зручності, міцності та краси в екодизайні приділяється велика увага походженню матеріалів і споживанню ресурсів. Протягом останніх двадцяти п'яти років ведуться розробки ідеї будівництва житлових будинків з природно відновлюваного матеріалу – соломи, за цей період зведено сотні таких будинків в США, Канаді, Австралії, Франції, Росії, Україні. Російські дослідники [1,2] пропонують згадати принципи енергоефективної форми та планування стародавніх народів і гнучко використовувати особливості кліматичних умов. При проектуванні використовують методи економії електроенергії, природне освітлення та вентиляцію. Засоби екодизайну поділяються на такі групи: природні,

антропогенні, техногенні та засоби-зв'язки: композиція, колір, стиль. В якості природних засобів виступають рельєф, рослинність та водні об'єкти, до складу антропогенних – архітектурні об'єкти, малі архітектурні форми, елементи благоустрою. Техногенні засоби, пов'язані з новітніми інженерними розробками в галузі енергозбереження, виступають в якості елементів дизайну житлового середовища. Композиційну структуру житлового середовища визначає характер зв'язків природних, техногенних і антропогенних елементів, їхня ієрархічна підпорядкованість.

Поліхромна цілісність житлового середовища досягається завдяки встановленню гармонійних зв'язків між палітрами складових елементів природного та штучного середовища з урахуванням динаміки колористичних змін ландшафту протягом доби, сезону. Головні умови гармонізації пов'язані з реалізацією стилістичних зв'язків. Екостиль слід розглядати як систему критеріїв, завдяки якій формуються цілісні структурні зв'язки, досягається середовищна діалогічність між різноманітними елементами-носіями стилю. Окреслені основні групи засобів екодизайну і взаємообумовленість їхнього використання можна розглядати як потужний інструментарій для активізації механізмів формування сучасного житлового середовища з покращеними екологічними характеристиками.

Література:

1. Григорьев В.А., Огородников И.А. Экологизация городов в мире, России, Сибири = Аналит. обзор / ГПНТБ СО РАН. – Новосибирск, 2001. – с. – (Сер. Экология. Вып. 63).
2. Казанцев П. Малоэтажная экология. // Утро России – 2012. – № 88/89 – с.3.
3. Основи дизайну архітектурного середовища: Підручник /Тімохін В.О., Шебек Е.М., МалікТ.В. та ін. – КНУБА, 2010. – 400с.

Ю.А. Семерун,
*аспірант Київського національного університету
будівництва і архітектури*

«ЛІКУВАЛЬНА» АРХІТЕКТУРА. ВПЛИВ АРХІТЕКТУРНОГО ПРОСТОРУ НА АУТИСТІВ

Давно помічено вплив простору навколо людини на її розум і тіло. Природний ландшафт, внутрішнє оздоблення або зовнішня архітектура

будинку контролюють розум і емоції. Це природна реакція на навколишній світ. Тому архітектора можна назвати терапевтом .

Терапевтичним архітектором частіше називають проектувальників лікувальних та соціальних закладів. Їх перелік досить великий: будинки для інвалідів, дитячі здоровниці, санаторії, лікарні, будинки престарілих. Лікуюча архітектура будівель саме такого призначення має величезне значення, тому що відіграє важливу роль у процесі одужання або поліпшення стану хворого.

Американські та європейські архітектори (в співпраці з психологами) активно використовують архітектурні, композиційні та мистецькі прийоми в створенні об'єктів з реабілітаційною та лікувальною функцією.

Будівництво терапевтичних об'єктів вимагає додаткових знань психології і певного досвіду життя. Адже архітекторам належить побудувати гармонійний простір для індивідуального розвитку особистості, врахувати кількість у ньому певної групи людей. Створюючи штучне середовище лікувально-реабілітаційних установ, вони борються разом з лікарями за одужання пацієнтів. В одній споруді їм потрібно організувати дві рівноцінні зони для спільного перебування відвідувачів і працівників. Результатами плідної співпраці архітекторів психологів та соціологів є будівлі закладів ранньої реабілітації дітей аутистів.

Аутизм, на сьогодні хвороба, якій в Україні приділяється вкрай мала кількість уваги. Але в високорозвинених країнах світу вже давно успішно борються з цим недугом і, архітектура стає незамінним помічником у цій справі.

Часто аутисти знаходяться в центрах реабілітації від 4-5 років до 15. Тому середовище закладу має стати для них не лише комфортним для перебування, а й адаптуючим до реального життя. Якщо щось із «зовнішнього світу» й викликає реакцію у такого хворого, то, зазвичай, це тривога або дисстрес. Задача архітектора в даному випадку створити такий архітектурний простір, який би зацікавлював, а не подразнював, приваблював, а не відштовхував аутистів. Основні засоби в цьому складному процесі – це простір, форма, колір, ритм.

Простір: а) подолання стереотипності в побудові подібних будівель; б) використання маленьких просторів; в) камерна атмосфера та стриманість; г) використання великих просторів, що поділяються цікавими перегородками та складними формами; д) враження дослідження світу

через зміну видів та відкриття неочікуваних перспективних зображень при зміні точки зору; е) фрагментація.

Форма: а) врахування «непрямокутного» сприйняття хворого; б) використання не абстрактних, а базових форм – коло, квадрат, трикутник, хвиля; в) гра форм.

Колір: а) органічне кольорове заповнення простору; б) доповнення кольором форм; в) кольорове підсилення ритму архітектури; г) в міру введені кольорові акценти.

Ритм: а) створення часового виміру людини, що підтверджує її існування; б) рух архітектурного простору, динаміка.

М.А. Сингаєвська,
*аспірант Київського національного університету
будівництва і архітектури*

ДОСЛІДЖЕННЯ СТИЛЬОВИХ НАПРЯМКІВ В СУЧАСНІЙ БАГАТОПОВЕРХОВІЙ ЖИТЛОВІЙ АРХІТЕКТУРІ УКРАЇНИ

Усвідомлення і уточнення особливостей формування стильових напрямків в нових архітектурних об'єктах є однією з найважливіших соціокультурних і філософських проблем в теорії сучасної архітектури. Новітня архітектура України є еволюційною складовою архітектури попередніх епох, яка формується під впливом змінених соціально-економічних умов, світових архітектурних тенденцій та будівельних технологій.

Деякі українські архітектори-історики вважають, що стильовий розвиток архітектури житла відбувається у двох принципових напрямках, один із яких ґрунтується на різноманітних інтерпретаціях історичних архітектурних стилів, а інший – на пошуках новітнього архітектурного образу. Новітній художній образ в архітектурі житла України прямує до мінімалізму та хай-теку, які, на наш погляд, беруть свої витoki з архітектури конструктивізму (функціоналізму) 1920 – поч. 1930 рр.

Нами були проведені дослідження розташування нових багатоквартирних споруд в різних регіонах України з урахуванням сучасних стильових особливостей. Отримані дані свідчать, що в містах західного регіону – у Львові, Івано-Франківську, Ужгороді, Чернівцях, історизм та мотиви національного стилю частіше застосовуються

сучасними архітекторами для створення естетично виразного образу житлових будівель. В східному регіоні – Дніпропетровську, Донецьку, Харкові, та у південному – Одесі і Севастополі, елементи конструктивізму (функціоналізму) є формотворчим базисом переважної більшості житлових новобудов.

Сучасна житлова забудова Києва, як культурно-історичного та економічного центра України, має як мотиви українського національного стилю та історизму, так і конструктивізму (функціоналізму). Використання історичних стильових напрямків притаманно переважно для образу нової житлової забудови в історичному центрі міста. У периферійних районах міста архітектори створюють гармонійні архітектурні об'єкти за допомогою простих геометричних форм, використовуючи прості композиційні прийоми та економічні матеріали.

Дослідження стильових напрямків архітектури житлових будинків міст України виявило важливу роль міського контексту у формуванні архітектурного образу. Отримані результати дають можливість дійти висновків, що сучасні архітектори використовують історичні стильові напрямки при створенні нових житлових будівель в історичних центрах міст з метою гармонізації середовища та підтримки існуючого архітектурного контексту. На наш погляд, застосування історичного стилізаторства для створення архітектурного образу житлових будівель є поодиноким локальним явищем. Візуально при проектуванні житла сьогодні спостерігається більш поширене застосування напрямків мінімалізм та хай-тек, похідних від конструктивізму (функціоналізму). Це обумовлено економічністю, лаконічністю, раціональністю використання території та застосуванням новітніх матеріалів і технологій. Принципи конструктивізму вдало вписуються в сьогоденну економічну ситуацію, формуючи при цьому досить гармонійний естетичний образ. Засоби виразності та формотворчі характеристики конструктивізму як одного з методів повсякчас використовуються при проектуванні сучасного багатоповерхового житла. А саме, сучасна функціональна організація життєвого простору передбачає вільні планування квартир, а як наслідок – каркасні несучі системи з легкими навісними фасадами, широкі панорамні вікна від підлоги до стелі, відкриті тераси на дахах, що наочно доводить життєздатність принципів конструктивізму.

О.С. Слепцов,
*доктор архитектуры, профессор Киевского национального
университета строительства и архитектуры*

ОПЫТ ПРОЕКТИРОВАНИЯ В «НЕОСТИЛЯХ» – ПРЕЕМСТВЕННАЯ СВЯЗЬ С ТВОРЧЕСТВОМ В. ГОРОДЕЦКОГО

Для современной архитектуры свойственны новые формы и конструкции, однако во многих объектах присутствует преемственная связь со стилями прошлого, что наглядно видно по некоторым вновь построенным зданиям. Если обратиться к творчеству выдающихся архитекторов прошлого, например, В. Городецкого, можно убедиться, что и тогда архитекторы-новаторы активно использовали формы и элементы стилей минувших эпох – достаточно вспомнить его «псевдомавританскую» кенассу, «псевдоготический» костёл св. Николая или «псевдоклассику» городского музея старины и искусств. Правда, условия, в которых сегодня работают архитекторы, равно как и стилевые предпочтения общества, изменились со времени Городецкого, и сегодня применение «неостилей» требует ещё большей смелости решений и умения «осовременить» стили прошлого применительно к дню сегодняшнему.

По собственному опыту могу сказать, что ещё сложнее сочетать новаторство и традиции в православных храмах, где архитектура является изначально консервативной, поэтому все новаторства должны всецело соответствовать рамкам канона.

На сегодняшний день едва ли не основная часть вновь строящихся православных церквей в основном повторяет в тех или иных интерпретациях либо известные памятники архитектуры, либо церкви синодального периода. Вместе с тем, возможно сочетать новаторство и отзвуки традиций исторических стилей прошлого. Правда, в современных условиях более прогрессивным представляется не тот подход, который применяли Городецкий и его современники при проектировании в «неостилях», а именно буквальное повторение стилистики и элементов прошлого, а скорее цитата-намёк, которая позволяет правильно датировать современную постройку, не путая её с памятниками прошлого. К примеру, цитата-намёк на звёздные купола украинского казацкого барокко присутствует в храмовом комплексе Иконы Божьей Матери Живоносный Источник в г. Киеве, в системе иконографии росписей интерьера и

иконостаса, отзвуки башенных храмов украинского барокко присутствуют в проектах церквей для г. Черкасы, Чигирин, Тальное, аналогии с интерьером воссозданного Михайловского Златоверхого собора порождает интерьер центрального нефа с видом на алтарную часть в интерьере храма Иконы Казанской Божией Матери (Геorgia Победоносца) в г. Чигирине, а храмовый комплекс Семёновского Собора в г. Николаеве (проект) рождает аналогии с Воскресенским собором Новоиерусалимского ставропигиального мужского монастыря в городе Истра Московской области. Есть и примеры проектирования храмовых комплексов в «неомодерне», и это несмотря на то, что модерн как стиль получил своё воплощение в церковных постройках весьма ограниченно. Как пример комплекса в «неомодерне» следует назвать храмовый комплекс Святого Апостола Андрея Первозванного в г. Донецке (проект).

Таким образом, на примерах реальных объектов можно убедиться, что и в современных условиях «неостилевая» тема далеко не исчерпана и открывает новые горизонты для творчества и творческого воплощения элементов и форм исторического наследия – но на новом, современном уровне...

Ю.С. Соколовська,
*аспірант Київського національного університету
будівництва і архітектури*

ЕСТЕТИКА РЕНОВАЦІЇ РАЙОНІВ МАСОВОЇ ЗАБУДОВИ

У 1960-ті роки відмовились від «надмірностей у архітектурі», що спричинило появу одноманітних та аскетичних районів масової забудови як в Україні, так і по всьому Радянському Союзі. Через 50 років радянська естетика забудови, до якої відносимо відсутність певного стилю забудови та присутність мінімального благоустрою житлових територій морально застаріла та стала не відповідати потребам населення.

На початку 1990-х в Україні стало інтенсивно розвиватись житлове будівництво. Після розпаду СРСР незалежна Україна відмовилась від школи типового проектування масової житлової забудови та почала формувати новий напрямок – будівництво з монолітного залізобетону. Будинки запроектовані у той час істотно відрізнялись від масової житлової забудови 1960-х – 1980-х років. Виділились два принципові напрями

розвитку стильового рішення житлових будинків – різноманітні інтерпретації історичних стилів та пошук новітнього архітектурного образу. Здебільшого переважає перший напрям, що копіює мотиви історичних архітектурних стилів періоду середньовіччя: північноєвропейської готики, древньоруської архітектури та архітектури українського бароко, модерну, ар-деко. Зустрічаються також варіації на тему європейського постмодернізму та неовернакуляру. Але дані стильові рішення використовують при новому будівництві окремих будинків чи комплексів у той час як оточуюча масова забудова залишається «безликою».

При реновації житлових районів масової забудови виникає гостра необхідність задати певний стиль конкретним районам та кварталам, створивши їх неповторний художній образ, чого не можна досягти фрагментарними вставками та повторною забудовою аскетичного середовища. Тоді необхідно прийняти загальну міську схему використання стилів для кожного міста, орієнтуючись на історичні, архітектурні та естетичні особливості вподобання міста та періодизації його забудови. Тобто, якщо район масової забудови знаходиться в безпосередній близькості до історичного центру, то віддати перевагу стилям, що найбільш наближені до історичного середовища центру. Чим далі розміщення масової забудови від центру, тим більше використання інтерпретації менш історичних та більш сучасних стилів. А вже на околицях міста дозволити другий напрям стильового розвитку – пошуку новітнього архітектурного образу.

Благоустрій житлових районів є невід’ємною частиною забудови та повинен відповідати загальному стилю місцевості. Під час проведення реновації благоустрою масової забудови необхідно доповнити райони функціями, яких не вистачає (наприклад, майданчики для виходу собак) та використовувати відповідне екстер’єрне обладнання.

У проектах реновації 22 кварталів 9 районів Санкт-Петербурга, що були створені європейськими архітектурними студіями, прослідковується використання сучасних дизайн-стилів, що утворились під впливом всесвітньої глобалізації, головною ознакою яких є неможливість ідентифікації країни по зовнішньому вигляду забудови та визначення конкретного автора чи місця зародження даної стильової течії.

Подальший напрямок дослідження полягає у виявленні сучасних художньо-естетичних принципів і методів стильового розвитку, що

присутні на всіх рівнях реновації забудови – будинок, комплекс, мікрорайон/район.

Г.М. Соловей,

*аспірант Харківського національного університету
міського господарства імені О.М.Бекетова;*

Н.Я. Крижановська,

*доктор архітектури, професор Харківського національного
університету міського господарства імені О.М.Бекетова*

ТЕНДЕНЦІЇ ФОРМУВАННЯ СВІТЛОКОЛЬОРОВОГО ДИЗАЙНУ В АСПЕКТІ ЕСТЕТИКИ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА МІСТА

Життя не стоїть на місці. Змінюється людина, розвивається суспільство, висуваються все нові і нові вимоги до середовища проживання. Архітектура завжди віддзеркалювала періоди людського буття, їх тенденцію, моду, соціально-економічний устрій, естетичні погляди. Естетичні якості архітектури оцінюються головним чином згідно зорових вражень, а вони можливі лише за наявності освітлення; зорове сприйняття архітектурної форми у всіх її категоріях (простір, об'єм, пластику, колір) залежить не тільки від її особливостей, а й від кількості світла і якості її освітлення, а в темряві – у вирішальній мірі саме від них. Не можна не помітити, що нинішній етап розвитку людської цивілізації додав до традиційних засобів архітектурної творчості нову форму мистецтва – світлокольоровий дизайн.

Світлокольоровий дизайн – новий напрямок у світовій архітектурній та дизайнерській діяльності, обумовлений актуальними соціально-естетичними уподобаннями людини і суспільства, новими тенденціями в мистецтві, який активно формує образ мислення людини ХХІ століття. Термін «світловий урбанізм», що з'явився останнім часом завдяки розвитку світлокольорового дизайну, підкреслює пріоритети цього напрямку на містобудівному рівні. Дизайн-проекти систем освітлення на даний час є складовою частиною як локальних архітектурних розробок, так і програм художньої організації великих фрагментів міста, ансамблів, міських панорам.

Світлокольоровий дизайн сьогодні реалізується як найбільш динамічний, мобільний, високотехнологічний інструмент створення і

модернізації міського середовища у вечірній час. Сам дизайн адаптує новітні тенденції та естетичні уподобання до структури архітектурних об'єктів, з іншого боку – пристосовує існуючу їх форму до нових функцій і стандартів життя, трансформуючи їх в нову естетичну якість. Комфорт, безпека, інформативність – ці та інші властивості середовища значною мірою забезпечуються елементами світлокольорового дизайну. Світлокольоровий дизайн може об'єднувати різноманітні об'єкти в цілісність, при цьому компенсувати одноманітність, невиразність, візуальну «бідність» архітектурного оточення (в темний час доби). Світлокольоровий образ, перетворений з архітектурної композиції – твір дизайну у сукупності світлотехнічних засобів, особливого бачення та художньої інтерпретації архітектурної основи.

У світовій практиці поняття «lighting design» вже не обмежується тільки «підсвічуванням» архітектурних об'єктів. Це область, яка активно розвивається на межі архітектури, дизайну, світлотехніки, художнього мистецтва. Незначна, на перший погляд, роль «світлового оформлення», утилітарних та інженерних завдань, зросла у комплекс містобудівних та архітектурних підходів, що вимагають особливого ставлення і знань. Інформаційно-світлові медіа-технології вже активно впливають на створювану архітектурну середу, і з часом цей вплив буде посилюватися, тому вони повинні вже сьогодні враховуватися при розробці містобудівних і архітектурних проектів. У майбутньому архітектура стане все більш «розумною», «емоційною», естетичною та зможе «реагувати» на дії природного середовища і людини. Ці тенденції ведуть до створення нових художніх концепцій простору і часу у світовій практиці. Вже зараз у різних країнах світу виконуються і реалізуються концептуальні світлопланувальні і світлокомпозиційні роботи різного масштабу – від цілого міста до окремого ансамблю, розраховані на різноманітну за термінами перспективу. Світлодизайнери Р.Нарбоні, Л.Клер, А.Гійо, Ж.-М. Вільмонтт у Франції, Р. де Алессі, Д. Д. Муні, Д. Лей, Р. Баркетт, Р. Ренфро, К. Родер, у США, І. Мотоко, К. Тахара, Х. Фужіта у Японії, П.Вудруфф, Д.Енгль в Англії та інші, використовуючи новітні світлотехнічні технології, знаходять нетрадиційні підходи у висвітленні міського простору та нові прийоми побудови світлокольорового образу об'єктів. На цей час у світовій практиці освоєний досвід введення статусу «візуальних охоронних зон» для пам'яток історії та культури як реакція на засилля світлової реклами та світлового дисбалансу.

У зв'язку з масштабністю та соціально-естетичною значимістю світлокольорового дизайну, ставляться питання про «культуру світла» як важливої складової поняття "якість життя".

На даний час в світі існує тенденція розробки рішення естетичного «надзавдання» – підняття освітлення міста до рівня мистецтва.

Можливо незабаром здійсниться прогнозування, дане Ле Корбюзьє в 1930-х роках, про те, що «освітлення міст перетвориться одного разу в цілий напрям нового мистецтва, де архітектура, живопис і електротехніка запропонують світові небачені раніше шедеври».

А.И. Сторишко,

*старший преподаватель Киевского национального
университета строительства и архитектуры*

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Архитектура в системе искусства несколько *ограничена*. С одной стороны, это о-гранка, доведение архитектурного сооружения до определенного уровня совершенства. С другой, – речь идет о том, что эстетическое в архитектуре в негативном контексте не выходит за пределы некоторой «уравновешенной дисгармонии», асимметрии. Архитектура, прежде всего, функциональна и человек в это пространство погружен. То есть архитектурное пространство дано как непосредственная функциональность, жизненная среда, простым элементом которой является квартирный интерьер. Поэтому архитектурное творчество основывается преимущественно на художественных принципах, нежели на эстетических.

По определению, архитектурой является формирование действительности по законам красоты при создании зданий и сооружений, соответствующих разнообразным жизненным и эстетическим потребностям человека. Архитектура не воспроизводит реальность изобразительно, а носит, в сущности, выразительный характер. Ритм, соотношение объемов, плоскостей, линий – некоторые важные формы ее выразительности, которая достигается, например, как аритмия в ритме, диссонанс в гармонии.

В строительстве законы красоты начинают действовать еще в глубокой древности, чем, по существу, и было обусловлено зарождение

архитектуры. В величественных храмах и других общественных постройках античности был воплощен принцип красоты, сформулированный еще Аристотелем: прекрасное не должно быть слишком большим или слишком маленьким. Парфенон, Тезейон, Эрехтейон, акропольские Пропилеи – великие архитектурные произведения, созданные как бы по мере человека, но на самом деле возвеличивающие его до уровня божества.

Античная архитектура представляет собой эстетическую бесконечность, некое монументальное прошлое, которое выражает некий эстетизированный человеком смысл бытия в общезначимой для своего времени семиотической системе. Здесь архитектурная форма создается прежде всего как эстетически и социально знаковая, и лишь потом становится продолжением “я” зодчего, запечатленном в художественном и функциональном существе произведения. Это такое существо (существенное), которое выступает в качестве синтеза эйдоса и его инобытия, есть образ бытия, в котором проступает выражающая его самостоятельность данной художественной формы.

В сущности, любой исторически возникший тип архитектурного сооружения является «монументальным прошлым». Например, замковая архитектура, сооружения которой различаются функционально, конструктивно и композиционно. Шамбор-на-Луаре, охотничий замок для короля Франции, в основном построенный в 1526 – 1533 гг., представляет собой, образно говоря, камерно звучащую симфонию, причем ее отдельные части, тональность, размер и ритмические акценты обусловлены количественными и размерными отношениями элементов этой изящной архитектурной композиции.

Архитектурная форма вообще, как онтологический факт, обладающий некоторой законченностью, предполагает множественность и полисемантичность выразительности. Здесь тождественность между самой по себе формой произведения и самим произведением как ценным смыслом, то есть между выразительным и выражаемым, дается без щелей и зазоров, поскольку «нет никакого особого факта формы, кроме того факта, который дан как произведение искусства» (Лосев А. Ф.). Архитектурная форма, как и любая другая художественная форма, содержит в себе самой указание на первообраз, который в данном случае является социальной средой, преломленной волей мастера и отлитой им в ценное архитектурное образование (Пучков А.).

Современная архитектура, имманентно включая в себя вышесказанное, в своих видовых формах скрывает и исчерпывает свой первообраз, одновременно делая выразительной самую социальность и обозначая художественные пристрастия и вкусы творца. Она есть завершённый ценный смысл, снятая полисемантика социального.

Именно в этом, в известной степени, заключается исток эклектичности современной архитектуры, её тупикового движения в возвратных формах в рамках постмодерна (неомодерна). Здесь уже нет «возвеличивания» человека. Есть лишь безликая личность в мире апофатического «ничто», существование которой своеобразно преломлено в архитектурных формах настоящего, где слышна только музыка предельной функциональности.

В.В. Сысоева,

*аспирант Харьковского национального университета
городского хозяйства имени А.Н. Бекетова*

ЗРИТЕЛЬНЫЕ КАЧЕСТВА НЕЛИНЕЙНОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Авангардные нелинейные формы современной архитектуры делают актуальным обращение к вопросам эстетики архитектуры вообще и эстетики, формируемой новыми архитектурными технологиями.

Эстетика архитектурных форм базируется на представлении о красоте и гармонии той эпохи, в которую эти формы создаются. Совокупность архитектурных форм (объёмных и пространственных) формирует визуально-эстетический образ города, выражением которого служит архитектурный ландшафт, т.е. система визуальных картин города, эстетически переживаемых человеком. В современном городе архитектурный ландшафт является синтезом различных форм, стилей и пространственно-композиционных концепций. В нём нашли свое отражение постоянно изменяющиеся представления о мире, который окружал человека. Средневековые несли образы тьмы земного мира и идеальности божественного неба. Архитектура Ренессанса изображала стабильность и центрированность, барокко отразило трагизм открывшейся бесконечности, классицизм наглядно выражает идеи рационализма.

В XX в. архитектура и градостроительство стремились порвать с традиционными канонами формирования архитектурной среды. Но, несмотря на авангардность архитектурной мысли начала прошлого века, только к его концу в архитектуру пришли концепции, принесшие инновационные пространственные решения, обусловленные новым видением мира. С последнего десятилетия XX в. возросла роль дигитального проектирования, в связи с чем, стало возможным говорить о новой эстетике в архитектуре. Вместо согласования частей проектируемого объекта в соответствии со стабилизирующими форму принципами архитектурной композиции, архитектура рассматривается как динамическое целое, где фрагменты поверхности плавно перетекают из одной плоскости в другую.

Современная нелинейная архитектура – это искусство эпатажа, как и все современное искусство. Как пишет Ч. Дженкс «возник принципиально новый тип здания, который повлечет за собой отказ от многих прежних стереотипов. «Здание-достопримечательность»». Общественно-культурное функциональное назначение этих строений, необычные формы, крупный масштаб, выгодное расположение в городской среде превращают новые здания в культурные и архитектурные доминанты, которые притягивают к себе общественное внимание своей необычностью, нереальностью. При этом в зоне их влияния привычные представления о пространстве, об обыденной архитектурной среде как бы отходят на второй план. Нелинейные пространства обеспечивают не только физическое, но и эмоциональное путешествие сквозь архитектуру. На смену декоративным решениям фасадов, симметрии, стабильности и устойчивости объекта, приходят неожиданные решения, динамика внутреннего и внешнего пространств, бесконечное количество новых ракурсов, которые удивляют и восхищают.

Для дигитальной архитектуры поверхность является ключевым аспектом в организации любой криволинейной формы. Архитектура нелинейности предлагает концепцию непрерывно перетекающего пространства, которая будоражит своими необычными формами, бесконечными поверхностями, отсутствием границ. Пластическая разнообразность дигитальных форм, непривычных человеку, рождает сотни уникальных визуальных кадров, которые сложно сопоставить в целостную картину. Здания, построенные по принципу нелинейности, не поддаются полному пониманию, они практически непознаваемы. Таким

способом архітектура відповідає на сучасні філософські концепції нескінченного розвитку і змін.

В основі естетичного сприйняття нелінійної архітектури лежить абстрактний символізм і художественність образу, ґрунтована на динамічному сприйнятті форми. Принцип цього швидко змінюючогося сприйняття може бути сформульований як «здесь і сейчас». Архітектурний об'єкт виявляється наповненим великим кількістю значень. Її абстракція викликана змінюваністю середовища, в якому вона знаходиться. Художественний образ цифрової архітектури будується на динаміці змін форми і її абстрактних символів.

Слідовательно, такі нелінійні форми спотворюють людське сприйняття, ґрунтоване на історично складившихся уявленнях о тектоніці, яка передає відчуття стійкості і надійності. Ліквідація звичного поєднання вертикальних і горизонтальних площин, створює атектонічну архітектуру, привносячи новизну і гостроту сприйняття. Але архітектура сприймається людиною в тій мірі, наскільки вона цього очікує. Тільки в разі впізнання і розуміння простір стає комфортним для тривалого перебування, в протилежному разі воно шокує, здивовує, викликає імпульс емоцій, але не стає прийнятною для життя.

О. Тіхонова,

студент Національного університету «Львівська політехніка»;

М.В. Бевз,

доктор архітектури, професор Національного університету

«Львівська політехніка»,

професор надзвичайний Люблінської Політехніки (Польща);

ЗАМКИ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ: ПРОБЛЕМИ ВИЯВЛЕННЯ ТА ІНВЕНТАРИЗАЦІЇ

© Тіхонова О., Бевз М.В. 2013

Замок, як явище, впродовж свого існування відображав еволюцію форм укріплень, які набували характерних рис для кожного періоду і регіону. Фортифікації замків, які дійшли до нашого часу і, як правило, перебувають у стані руїн, становлять значну історико-культурну і художню цінність передусім як пам'ятки архітектури. Переставши бути

потрібними з кінця XVIII століття, фортеці й замки – колишні захисники країни й людності – самі виявилися беззахисні перед руйнівними силами природи та людської зажерливості й байдужості. Багато замків розібрали на матеріал, на місці деяких з'явилися нові споруди. У XX столітті руйнацію прискорювали спроби використовувати напівзруйновані укріплення для господарських потреб, хронічна нестача коштів на реставраційні заходи. Більшість старовинних замків і досі стоять пустою, бо не мають справжніх господарів, деякі з них зовсім забуті.

Вже давно назріла необхідність укласти повний перелік замків, які у певний час виникали та функціонували на території Івано-Франківської області. Це дасть можливість зробити системний аналіз і певні узагальнення у цій галузі. Адже фортифікації Івано-Франківської області, на даний момент є найменш дослідженими.

У дослідженні поставлено за мету виявити та дослідити замки на території Івано-Франківської області. Особлива перевага надається виявленню історико-архітектурних особливостей тих замків, що знаходяться в стані руїни.

Останні реставраційні дослідження замків (попередні роботи, фотофіксація, реставраційні роботи) проводили працівники Регіонального інституту “Укрзахідпроектреставрація” на Пнівському, Раковецькому, Черелицькому та Маріямпільському замках. Окремі повідомлення з приводу локалізації замків та їх короткої історії можна знайти у книзі О.Мацюка «Замки і фортеці Західної України», М.Максим'юка та деяких польських дослідників: В. Лозинський, П.Донбровський, М.Боровейська-Бікермаєрова.

Сьогодні в реєстрі пам'яток архітектури Івано-Франківської області перебуває 1444 пам'ятки. З них 1293 є пам'ятками місцевого значення і 151 національного значення.

Нами після аналізу бібліографічних джерел та картографічних матеріалів, на території Івано-Франківської області було виявлено сліди існування 60 замків. На основі знайденого матеріалу створено систематизацію виявлених об'єктів за часом їх виникнення та за архітектурно – типологічними характеристиками. Заплановано проведення інвентаризації всіх нововідкритих об'єктів, які за попередніми даними поділяються на три основні групи: 1 – збережені, як архітектурні залишки та читабельні за топографією рельєфу; 2 – знаходяться в руїні; 3 – частково

збережені будівлі та залишки укріплень. Також створено зведену таблицю замкових об'єктів Івано-Франківської області.

Фортифікаційні споруди Івано-Франківської області є найбільш значимою групою пам'яток архітектури регіону. Аналіз джерельної бази за темою дослідження показує, що комплексного дослідження фортифікаційних споруд Івано-Франківщини не проводилось.

М.М.Тимошенко,
*кандидат архітектури, с.н.с., доцент Національного
авіаційного університету*

ЛЕШЕК ДЕЗИДЕРІЙ ВЛАДИСЛАВ ГОРОДЕЦЬКИЙ – ВІРТУОЗ МАРКЕТИНГУ І ПАБЛІК-РИЛЕЙШНЗУ

Шляхетний підпис сорокарічного київського архітектора Владислава Городецького досить ясно розповідає про його характер, темперамент, звички. З першого погляду видно, що ця людина некваплива, з фантазією починає справи, будує відносини надовго, досить високо цінує себе.

Наукова і публіцистична література, присвячена аналізу творчості і опису біографії нашого співвітчизника – зодчого Лешека Дешидерія Владислава Городецького досить чисельна і різноманітна, але, на наш погляд, ще не зовсім розкрито його талант архітектора-маркетолога, менеджера, фахівця паблік-релейшнзу. В цій статті робиться спроба висвітлити ці грані творчості славетної особистості з метою обґрунтування впровадження державними органами Премії імені Владислава Городецького для нагороди працівників в галузі зодчества.

Київ зустрів сімнадцятирічного молодика зовсім похмуро. Треба вчитися, ще раз вчитися, оволодівати прийомами, як тепер кажуть, менеджменту, створення самореклами, створення відповідного іміджу, мережі знайомств в колах нуворишів, що так необхідно для одержання замовлень. Він створює своє, спочатку зовсім невеличке, архітектурне бюро, шукає знайомства, купляє автомобіль, вчиться створювати відповідний імідж.

Коли в Києві починається спорудження міської каналізації – всі хочуть залучитися до цього проекту. Городецький бере кредит, відкриває Контору будівництва домових вуличних туалетів. Це дозволило молодому Городецькому презентуватися вже як власнику солідної Київської

будівельної фірми. Цей приклад підтверджує основне положення маркетингу – що слід починати з того, на що є попит на ринку, одкидаючи снобізм, зверхність, традиційність.

Владислав Городецький шукає шляхи знайомств, привиди для респектабельних зустрічей з вершками київського суспільства. Він входить в гурт Імператорського товариства правильного полювання, робить безкоштовно чудовий проект цього закритого клубу. Саме такі заходи тепер звуться паблік-рилейшнз.

На протязі багатьох років Городецький забезпечував роботою своє приватне архітектурне бюро, звідки вийшло декілька досить високих спеціалістів. Серед них К.Т.Бабкін, О.М.Леонтович, С.П. Маринченко.

Слід приділити увагу такій особливості світогляду Владислава Вікторовича як повага до різних релігій, конфесій, толерантність. Він з успіхом проектує молитовний будинок для караїмів – київську кенасу, костюл Святого Миколая, усипальниці для православних. Вражає багатство орнаментального оздоблення, знання релігійних традицій, установ, стилю.

Дійсно, для реклами якості цементу і бетону, цегли, які вироблялися на заводах акціонера В. Городецького, ці матеріали були талановито використані при зведенні його проектів. В дореволюційні часи вищі учбові заклади випускали єпархіальних архітекторів, яких вчили релігійним основам проектування сакральних будівель. Городецький самотужки вивчив і втілював в життя проекти будівель різного релігійного напрямку, котрі до наших часів залишаються класикою.

В контексті розкриття особистості Городецького, як віртуоза маркетингу, далекоглядного стратега архітектурної моди слід підкреслити, що Гауді в Барселоні починає будувати свої «химерні» будинки на два роки пізніше Городецького. Під будівництво своєї вілли Городецький знаходить непридатну для багатопверхового будівництва дуже дешеву ділянку. Проектує свайно-плитний фундамент і зводить власну віллу з метою реклами, ствердження себе, як архітектора, котрий приїхав в Київ 1892 р., а у 1902 р. вже перевершив у популярності багатьох місцевих метрів архітектури. Городецький виграв не тільки парі відносно терміну будівництва і судову справу з Київським військовим округом, але і прорекламував себе як неординарний віртуоз менеджменту. Прожив архітектор – господар в цьому домі лише два роки, а потім, здавши в оренду, поїхав разом з Рузвельтом!!! на охоту до Африки.

У 1920р. Городецький, котрим не цікавилась радянська влада, емігрував до Польщі. На той час йому вже було 57 років, працівники його бюро не виїхали з ним, тому треба було починати все заново. Як тридцять років тому, він заново створює приватне архітектурне бюро, сміливо бере закази в американській фірмі «Генрі Улен і К». Будує і промислові, і торговельні, і громадську будівлі. В різних містах зводяться за його авторством водонапірна башта, торговельний центр, електростанція, казино, лазня! Ось який діапазон, ось який талант архітектора-маркетолога.

Співробітництво з компанією «Генрі Улен і К» (саме «К» нас цікавить в цій компанії, яка досі існує) було настільки престижним і вдалим, що Городецькому запропонували вирушити до Персії як головному архітекторові всіх нових їхніх проектів. Залізничний вокзал в класичному стилі стає окрасою Тегерану. Щоб працювати в тій країні, треба було вивчити не тільки англійську і тюркську мови для подальшого спілкування, але й юридичні закони, мусульманські звичаї і традиції.

Він проектує і будує вже на замовлення Іранського уряду: міський театр, готель, вілли. Голова держави замовляє йому проект свого палацу. Великий зодчий створює проект за мотивами перських казок.

Прах видатного зодчого покоїться на цвинтарі Тегерану, його ще і досі нема кому перевезти на рідну Україну, котрій він самовіддано присвятив творче життя. Його ім'я вибито золотими літерами в книзі «100 славетних українців» серед видатних імен діячів багатостраждального нашого етносу періоду ХХ століття.

Вклоняючись перед його Високоблагородієм Владиславом Городецьким, на наш погляд, слід подати клопотання про заснування Державної премії його Імені для українських архітекторів.

С.М. Трофимчук,

*аспірант Київського національного університету
будівництва і архітектури;*

О.Я. Костенко,

*кандидат архітектури, доцент Київського національного університету
будівництва і архітектури*

НАПРЯМКИ МЕДІА-АРХІТЕКТУРНОГО СИНТЕЗУ У ФОРМУВАННІ ГРОМАДСЬКИХ БУДІВЕЛЬ ТА СПОРУД

Технологічний розвиток призвів до інформатизації усіх сфер діяльності людини. Архітектура під впливом медіа-технологій набула властивостей інтерактивності, нової динаміки та виразності. Для визначення інформатизованої архітектури закріпилось поняття медіа-архітектура. Напрямок впевнено розвивається у прогресивних країнах західного світу і заслуговує уваги дослідників. Більше того, позитивна динаміка технічних інновацій соціально-комунікативної сфери підтримує актуальність теми.

Медіа-архітектура є синтезом матеріального та віртуального просторів. Дані поняття достатньо широкі, тому доцільно дослідити медіа-архітектурний синтез, розділивши його за рядом напрямків. Серед основних складових медіа-архітектурного синтезу пропонується виділити:

- зміст медіа складової – архітектурна форма;
- технічна реалізація медіа – об'ємно-просторова структура архітектурного об'єкту;
- контент – функціональна структура об'єкту;
- динаміка відтворення контенту – архітектурна композиція.

Зміст такого аналітичного поділу цілого на частини полегшує можливості розуміння та знаходження рішень проблематики сучасної інформатизованої архітектури. Аналіз дозволяє співставити взаємопов'язані засоби архітектури та медіа, сформулювати концепцію їх взаємодії і в результаті – знайти конкретні архітектурні та інформаційні інструменти її реалізації.

*О.А. Трошкіна,
кандидат архітектури, доцент Національного
авіаційного університету, м. Київ*

ДОСВІД НАВЧАННЯ СТВОРЕННЯ АРХІТЕКТУРНОГО ОБРАЗУ НА ДИСЦИПЛІНІ «СЕМАНТИКА АРХІТЕКТУРИ»

Оскільки архітектура відноситься до одного із видів образотворчого мистецтва то, зрозуміло, що питання образності архітектурних об'єктів і архітектурного середовища є головним для архітектора.

Починаючи з перших курсів студенти намагаються надати своїм запроектованим об'єктам певного образу, який тісно пов'язаний із їх уявленням про те, як має виглядати той чи інший будинок певної типологічної групи. За дослідженнями багатьох вчених, у нашій свідомості, під впливом інформаційного поля, закарбувалися образи ідеальної схеми-еталону того чи іншого об'єкта, яка сформувалась протягом довгого часу історичного розвитку і внаслідок частого повтору закарбувалася в людській пам'яті як знак. Навіть пересічні споживачі (не фахівці) знають як виглядають більшість музеїв, кінотеатрів, адміністративних і житлових будинків і легко їх ідентифікують серед багатьох інших, незважаючи на зміни в цій константі-формулі об'єктів певного типологічного виду, що формуються під впливом особливостей епохи, розвитку культури, напрацюванням нового досвіду і особистості архітектора.

На п'ятому курсі в Національному авіаційному університеті (кафедра основ архітектури та дизайну) вже декілька років викладається дисципліна із циклу вільного вибору студента «Семантика архітектури». В її межах розглядаються питання семіотичного аналізу об'єкту архітектури, який базується на вивченні особливостей знаків, що в ньому містяться, їх компонентів, можливостей поєднання і характеру взаємодії. Основою проведення такого аналізу слугує природна мова і лінгвістична модель її вивчення, що опирається на трактуванні мови як системи знаків і означення знака як єдності означника і означаючого (за Ф. де Соссюром). Носіями семантичних значень є архітектурні об'єкти в цілому, а отже, і їх складові: архітектурні форми, деталі, частини будинків. Являючись одиницями архітектурної мови, вони виражають двоєдину сутність архітектурного субстрату: утилітарну і семантичну, яка забезпечує суто

комунікативні задачі архітектурного твору. Деталі архітектурного об'єкту, їх кількість і відстані між ними означають не тільки функцію, а й стають «словами» (знаками), а разом із різним трактуванням набувають символічної функції.

Студенти виконують ряд вправ, де, маніпулюючи різними архітектурними елементами-знаками, створюють задані образи. Так, наприклад, одним із завдань є: на основі семантично неозначеного будинку (здебільшого студенти обирають стандартну міську забудову 1970-1980-х років), вносячи незначні зміни в загальний устрій будинку шляхом додавання певних знаків, створити образи будинків п'яти різних типологічних груп, наприклад: адміністративного, торгівельно-розважального, житлового, офісного, культурно-видовищного будинків. Таким чином, студенти проводять семіотичний аналіз будівлі і визначають ті знаки, які характерні саме для певної типологічної групи.

Іншим завданням є створення середовища заданого емоційного змісту шляхом внесення в нього певних елементів-знаків. Студенти обирають будь-яку частину міського простору і маніпулюючи архітектурними формами, елементами, деталями, змінюючи конфігурацію простору намагаються створити урочисте, радісне, романтичне, динамічне, песимістичне, печальне та ін. середовище (усього близько 10 різновидів). Схожим завданням є створення певного емоційного наповнення в інтер'єрі, де більшого значення мають колір, освітлення, фактура поверхонь.

Слід зазначити, що окрім вивчення знаків і означень архітектурної мови, в курсі «Семантика архітектури» розглядаються й питання психології сприйняття архітектурних об'єктів і архітектурного середовища. Деякі вправи, що пропонуються студентам, стосуються аналізу сприйняття міського простору в ситуації, коли людина стоїть на місці, рухається пішки чи на автомобілі. При цьому студенти повинні виділити головні деталі, елементи-знаки середовища, та виявити їх роль у формуванні образу. Також, студенти самостійно створюють тести, за допомогою яких проводять опитування на молодших курсах про сприйняття образу того чи іншого архітектурного об'єкту, як всесвітньовідомого, так і місцевого (київського), та міського простору м.Києва.

Усі ці вправи, незважаючи на легкість їх фізичного виконання, особливо для п'ятикурсника, потребують розумового напруження, чого так

часто не люблять сучасні студенти. Проте, саме вдумливий підхід до проектування, розуміння природи виникнення та сприйняття образу архітектурного об'єкту чи середовища і дозволяє підготувати архітектора-композитора, а не архітектора-технолога.

Г.Н. Ушаков,
*кандидат архітектури, доцент Київського національного
університету будівництва і архітектури*

НОВА ЄДНІСТЬ ЕЛЕМЕНТІВ КОМПОЗИЦІЇ В СУЧАСНІЙ АРХІТЕКТУРІ

Досвід сучасної архітектури все більше виходить за межі теоретичної бази. Актуальним завданням є виявлення та формалізація нових композиційних прийомів.

У традиційній архітектурі композиційна єдність забезпечувалась відношенням елементів до цілого, супідрядністю частин, розташуванням елементів на тлі загальних об'ємів, утворенням композиційних осей, центрів та периферії. Однак серед видатних будівель XX століття та початку XXI століття ми знайдемо приклади, що не вписуються до традиційної системи композиційних прийомів. Вони ніби не мають цілісної форми, можуть бути настільки просторові, що сприймаються розосередженими, однак відчуття єдності об'єкту зберігається. Чи будь-яка сукупність елементів утворює композиційну єдність, чи це мають бути певні види цієї сукупності?

Наведемо деякі приклади видатних будівель сучасної архітектури, що демонструють організацію суцільної сукупності елементів.

Будинок Шредер в Утрехті (арх. Герріт Рітвельд, Нідерланди, 1924 р.) є сукупністю площин, збагачених лінійними елементами. Поліхромія фасадів додатково виявляє елементи різними кольорами, але це не порушує цілісності.

Також прийом поєднання площин, але, переважно, горизонтальних, застосовано у будівлі «Bass Residence» у Fort Worth (арх. Пол Рудольф, США, 1972 р.)

Будівля Собору св. Трійці у Відні (арх. Фріц Вотруба, 1976 р.) утворена сукупністю правильних призм, подібних за габаритами.

Прийом поєднання подібних за формою та габаритами об'ємних елементів застосовано у будівлі «Milam Residence» в Джексонвілі (арх. Пол Рудольф, США, 1961 р.), у житловому комплексі HABITAT-67 у Монреалі (арх. Моше Сафді, 1967 р.), житловому комплексі «Kafka Castle» біля Барселони (бюро «Taller de Arquitectura», 1968 р.), житловому комплексі «Xanadu» у Кальпе (бюро «Taller de Arquitectura», Іспанія, 1971р.), у адміністративному центрі «Orange County Government Center» в Гошені (арх. Пол Рудольф, США, 1971 р.) та у віллі П.Кардена в Каннах (арх. Антті Ловаг, 1989 р.).

Фасад клініки та резиденції Соїя «54 вікна» в Канагаві (арх. Кацухіро Ішиї, Японія, 1975 р.) представляє регулярно розміщену сукупність різних за формою, але однакових за габаритами елементів.

Прийом активного членування фасаду на зміщені частини впроваджено у будівлі Центру сучасного мистецтва «Розенталь» в Цинциннаті (арх. Заха Хадід, США, 2003 р.). Цей об'єкт також показує сучасні можливості виявлення об'ємної композиції засобами інтегрованого фасадного освітлення.

Будівля готелю Маркес де Ріскаль у іспанській провінції Ла Ріоха (арх. Френк Гері, 2006 р.) демонструє сукупність частин складних поверхонь.

Складна сукупність подібних за формою та габаритами елементів, організована у вигляді спіралеподібного руху, представлена у будівлі «The Heinz Galinski School» в Берліні (арх. Цві Гекер, 1995 р.).

Проект будівлі «Zayed National Museum» в Абу-Дабі (бюро «Foster and Partners», ОАЕ, 2007 р.) сформовано на основі розосереджених у просторі об'ємних елементів, подібних за формою, але різних за габаритами.

Сприйняття та усвідомлення композицій на основі суцільної сукупності суттєво відрізняється. Спостерігач відчуває, що композиція занадто складна, але ця складність утворена за єдиним принципом – і тому зрозуміла. В основі відчуються прості, часто подібні елементи, розташування яких у просторі нагадує цікаву комбінаторну гру. Власне ми не бачимо форму будівлі у звичному розумінні, але форма є: ми сприймаємо суму елементів, відчуваючи її одночасно як загальний об'єм і як сукупність окремих форм. Ця подвійність створює додатковий вимір зацікавлення та естетичного усвідомлення.

На основі узагальнення досвіду сучасної архітектури (XX – поч. ХХІст.) виявлено такі варіанти архітектурної композиції будівлі, єдність якої утворена суцільною сукупністю:

- геометрично-правильних елементарних форм (площин, призм, лінійних елементів та ін.);
- частин складних поверхонь;
- однакових об’ємних елементів;
- об’ємних елементів, подібних за габаритами, але різних за формою;
- об’ємних елементів, подібних за формою, але різних за габаритами;
- розосереджених у просторі об’ємних елементів, подібних за формою, але різних за габаритами та ін.

Таким чином, основні особливості композиції будівлі на основі суцільної сукупності елементів такі: складність, візуальна динамічність, відкритість до розвитку.

У традиційній архітектурі максимальну складність утворювала суцільна декоративність таких стилів, як: готика, бароко чи модерн. Після пошуків універсальної простоти, що втілював модернізм, у сучасній архітектурі утворюються «нова складність» та «нова єдність».

А.А.Фролов,

*викладач Київського національного університету
будівництва і архітектури*

ЕВОЛЮЦІЙНИЙ СИНТЕЗ ІНФОРМАЦІЙНОЇ МОДЕЛІ АРХІТЕКТУРНОГО ОБ’ЄКТА

Сучасні потреби та вимоги суспільства стосовно архітектурних об’єктів вимагають від архітекторів суттєвого підвищення ефективності процесу проектування при одночасному збільшенні кількості параметрів об’єкта проектування та кількості факторів, що впливають на об’єкт на всіх стадіях його життєвого циклу – від проектування до утилізації.

Сучасні системи автоматизованого архітектурного проектування (СААПР) допомагають підвищити ефективність роботи архітектора шляхом зв’язування частини параметрів елементів інформаційної моделі архітектурного об’єкта в ході їх створення та підтримання динамічних зв’язків між параметрами окремих елементів в процесі їх зміни. Нажаль,

існуючі на даний момент СААПР мають два характерних недоліки. По-перше автоматизація є частковою – залишається багато очевидних для людини закономірностей, автоматизація яких не підтримується СААПР або є технічно можливою, але потребує написання скриптів, що є складним для більшості архітекторів. По-друге, лінійність алгоритмів автоматизації, відсутність асоціативних, „горизонтальних” параметричних зв’язків між елементами та категоріями елементів архітектурної моделі, нездатність СААПР „усвідомлювати” свої дії та „розуміти” значення тих чи інших елементів або зв’язків призводять до появи значної кількості „побічних ефектів” автоматизації, таких як ускладнення (або навіть унеможливлення) одних операцій внаслідок спрощення інших, допущення абсурдних з точки зору людини станів моделі або її частин, складність (а іноді навіть неможливість) внесення виключень у закономірності, які підтримуються системою тощо.

Нездатність жодного з комп’ютерних інструментів (СААПР, пакетів тривимірного моделювання та креслення) у повній мірі забезпечити принципову можливість, достатню зручність та бажану ефективність всіх складових та етапів процесу проектування архітектурного об’єкта будь-якого стилю та рівня складності вимагає формування нового, особливого підходу до процесу проектування, у якому складна проектна задача розділяється на прості складові (під-задачі), для кожної з яких обирається метод виконання та програмний інструмент, що забезпечує оптимальне (за обраними критеріями) вирішення поставленої під-задачі обраним методом з урахуванням специфіки задачі, властивостей методу, можливостей та обмежень інструмента, а також суб’єктивних особливостей та вподобань архітектора.

Н.П. Хороян,

*доцент Харківський національний університет
будівництва та архітектури*

КОНЦЕПЦИЯ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ АРХИТЕКТУРНЫХ ШКОЛ И УНИКАЛЬНЫЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ОПЫТ АРХИТЕКТОРА В. ГОРОДЕЦКОГО

Актуальность предлагаемой вниманию слушателей работы связана с тем, что:

- история архитектурного образования рассматривается почти всегда в контексте истории архитектуры — стилей, т.наз. школ навыков и традиций, — но не имеет четко определенной фиксации и привязки к формату получения этого образования;
- практически не нашла своего отражения в научно-педагогических исследованиях целостная смысловая картина получения архитектурного образования. Результатом является широкое употребление понятия «архитектурная школа» без строгих контекстуальных разграничений, т.е. понимание термина остается на усмотрение исследователя/читателя;
- в истории имеются примеры авторских школ, школ Мастеров, в которых действующие архитекторы удачно совмещали профессиональную проектную деятельность с воспитательно-педагогической.

Одним из свойств терминологического аппарата в науке является своеобразная смысловая мимикрия составляющих его компонентов, приводящая к явлению множественности смысловых трактовок единиц аналитического описания. Происходит т. наз. «понимание» в противовес «объяснению» явления. Прослеживается и тенденция к единению понятийного аппарата, что проявляется в существовании терминов-«мигрантов» и терминов-«хамелеонов».

Описанным условиям в полной мере отвечает термин архитектурная школа, обладающий центробежными (специфическими для отрасли) и центростремительными (общегуманитарными) смыслопорождающими тенденциями.

В качестве атрибутики научной школы исследователями-гуманитариями называются: появление значительной научной идеи; цикличность школы — минимально три поколения (учитель — ученик — ученики); трансляция некоторой системы знаний; научная идеология и некот.др. Т. е., научная школа представляет собой особый тип коммуникации, осуществляемой в сочетании двуединого процесса творения и процесса обучения творческой деятельности.

Наш подход к рассмотрению понятия Школа предполагает рассмотрение следующих факторов:

- наличие цели — генеральной линии существования той или иной модификации архитектурной школы;

- наличие транслируемого материала – ментально-материальной основы процессов транслирования;
- наличие/отсутствие устойчивой схемы обучения и её авторство.

Итогом такого рассмотрения является атрибуция – выявление основных специфических черт школ, позволяющая относить архитектурную школу к тому или иному типу. Теперь мы сможем по вполне определенным характеристикам точно понимать Что, Кем и Как воспроизводят школы различных типов.

Т. обр., мы в своём рассуждении приходим к заключению, что архитектурная школа — явление многокомпонентное, некая сложная социокультурная программа, точнее, множество программ, разнящихся по сущностному наполнению, которые воспроизводят сами себя на некотором постоянно сменяющем друг друга материале.

Деятельность Городецкого может быть рассмотрена в системе существующих представлений о понятии школа Мастера (мастерская). При этом мы, как сказано выше, не получим целостного взгляда на многоплановую личность Мастера, его способ профессиональной самореализации, его места в системе профессионального клуба и т.д.

В рамках предлагаемой концепции дифференциации архитектурных школ можно представить деятельность архитектора В. Городецкого как Мастера архитектуры, Преемника и Носителя традиции школы – учебного заведения /кузницы кадров/ (школы II типа – в нашей трактовке). К сожалению, Мастер, будучи всесторонне одарённой личностью, видимо, не считал целесообразным заниматься собственно воспроизводством своего творческого метода, предпочитая самореализацию в разных сферах художественного творчества и активность в светской жизни. Тем не менее, универсализм профессионального мастерства, широта личности и энергия предпринимательства, по сути, стали теми чертами, что характеризуют и сегодняшних успешных практикующих Мастеров архитектуры. А значит, опосредованно трансляция всё же состоялась!

М.В. Червинський,
*студент Київського національного університету
будівництва і архітектури*

МОБІЛЬНЕ ЕНЕРГОЕФЕКТИВНЕ ЖИТЛО

Основні енергетичні ресурси світу майже вичерпано, а тому як ніколи актуальним стають питання енергоефективності, екологічності та використання альтернативних джерел енергії в усіх сферах життєдіяльності людини. По всьому світу впроваджуються «зелені» технології та активно пропагуються принципи екологічної свідомості. Архітектори також не оминають дане питання та вже давно активно застосовують в своїх проектах принципи, які є основними для сучасної, так званої «стійкої» (або «еко-соціальної»), архітектури, особливо при будівництві житлових споруд, які будуються найбільш масово.

Найбільш простим прикладом «стійкої» архітектури є так звані «мобільні» будинки, популярні в розвинених країнах. Основними перевагами таких споруд є простота монтажу та встановлення, а також можливість легко змінити форму будинку, якщо виникне необхідність в нових площах. Наразі суперпопулярними є морські контейнери, які використовують не тільки при будівництві особистого житла, а й громадських споруд.

Одним з різновидів «мобільного» житла є «мобільне енергоефективне житло». Його особливість в тому, що за рахунок використання альтернативних джерел енергії (найчастіше сонячних батарей та колекторів) можна досягти часткового або майже повного скорочення витрат на електро- та теплову енергію, забезпечуючи справді повну свободу при виборі місця проживання. Звичайно, не слід забувати й про те, що при будівництві даного виду житла необхідно використовувати екологічні матеріали, дотримуватись усіх правил енергоефективного проектування (раціональне застосування, в залежності від інсоляції, використання якісних матеріалів, конструкцій та технологічно вірний їх монтаж, інноваційність та гуманістичність при розробці проекту тощо). Завдяки цьому легко досягти більшої економії в майбутньому. «Мобільні» будинки легко монтуються, транспортуються та видозмінюються, а завдяки використанню фотоелектричних установок та інших

енергоефективних технологій дозволяють господарю бути енергетично незалежним та економити достатньо великі кошти.

Україна не є виключенням у використанні «мобільних» будинків. В нашій країні існує вся необхідна сировина для забезпечення екологічності будівництва. Більш того, враховуючи економічну та соціальну ситуацію в країні, даний вид житла може стати чудовим вирішенням проблеми розселення. На жаль, недостатня сонячна активність та недешево фотоелектричне обладнання дещо зменшує поширення даного виду споруд. Однак за достатньої підтримки держави та активній співпраці з зарубіжними країнами, де вже давно розвивається даний вид будівництва, можливі позитивні зрушення в цьому напрямі та велике розповсюдження по Україні.

Н.В. Черевко,

викладач Львівського національного аграрного університету

ПРООБРАЗ БАГАТОКВАРТИРНОГО ЖИТЛА В УКРАЇНСЬКОМУ СЕЛІ

Українське село завжди зберігало свій традиційний вигляд. Впродовж століть основу забудови українського села становила садиба. За час радянської влади, зокрема політики колективізації, у свідомості людей викорінювалось поняття приватної власності, нав'язувався спільний побут, переосмислення родинних цінностей та новий стиль життя. Під дією цих суспільних змін трансформувалась планувальна структура села, а також навіть саме житло зазнало значних змін.

Згідно ідей комунізму, архітектори експериментують та пропонують кардинально новий тип житла для селян. У 20-30 рр. ХХ ст. на противагу існуючій садибній забудові архітектори почали розробляти житлові будинки-комуни. Ці споруди поєднують у собі житлові та громадські функції (побутове обслуговування, організація дозвілля). Нерідко в житлових комунах передбачались їдальня, пекарня, пральня, дитячий садок, амбулаторія, клуб, бібліотека, перукарня, лазня, шевська та кравецька майстерні тощо. Проте водночас таке житло не передбачало традиційного сімейного побуту, як-от окремої кухні для кожної сім'ї, зокрема в деяких проектах усіх дітей пропонувалось поселити в одній житловій кімнаті окремо від батьків. Такі проекти житлових комун були

експериментом і кінцевою метою втілення ідей комунізму в українському селі. Проте ці розробки не набули широкого втілення, тому що не відповідають традиційному способу життя селян. Вони пропагували надто радикальні ідеї, знищуючи тим самим селянина-господаря.

Схожий підхід до розвитку багатоквартирного житла у сільській місцевості притаманний для 70-х років XX століття, у період планування експериментально-показових сіл, основною метою яких була ліквідація «малоперспективних» поселень та створення у нових селах умов для розвитку міського побуту. Проте і ці розробки не набули розвитку.

Після занепаду СРСР суспільство переосмислило радянські цінності. Проте з настанням незалежності України таке житло зустрічається в селах, зокрема на приміських територіях великих та середніх міст. Для прикладу існують цілі квартали багатоквартирної забудови у с. Давидів Львівської обл. З одного боку така забудова не є властивою для села, проте такий урбаністичний підхід до розвитку житла на селі формує новий спосіб життя для його мешканців, трансформує село та формує новий його краєобраз, побут та архітектуру, а тому потребує подальшого дослідження.

И.С. Чередина,

*кандидат архитектуры, профессор Московского
архитектурного института (Государственной академии)*

ОСОБНЯКИ ЭПОХИ МОДЕРНА, МИР ИНТЕРЬЕРА

Строительство особняков в эпоху модерна отличалось стилистическим разнообразием. Среди заказчиков еще была популярна эклектика, которую современники называли «архитектурой разумного выбора». А после выставки в Дармштадте все большую популярность завоевывал модерн, который повсеместно привлекал к себе внимание новизной компоновки помещений жилого дома (особняка), исходящего, прежде всего из создания комфортных условий для проживания своих владельцев. Особое место в таком доме занимали его интерьеры, которые по традиции времени были отражением эпохи, пристрастий и увлечений своих обитателей. Мир дома был связан с миром своих владельцев, очень тесно переплетался с увлечением сказками, легендами, средневековыми балладами, романтическими чувствами, охотой, поединками. То есть всем тем, что создавали литература, поэзия, театральные постановки начала века, когда

средневековые поэтизировалось, и было в моде. Примеров строительства подобных сооружений достаточно. Не только Москва и Петербург были вовлечены в строительный бум. В Киеве молодой и амбициозный архитектор В. Городецкий выстроил для себя очень необычный дом, который сегодня называют домом с химерами. Городецкий в своем доме пошел по собственному пути: экзотические животные и волшебные персонажи, которые обычно селились в интерьерах домов, вышли на фасад его дома, превратив этот «замок» в удивительное и уникальное творение своего автора.

Если же обратиться к классике жанра и рассмотреть работы московского архитектора Ф. Шехтеля, то в интерьерах большинства его особняков, можно отметить интересную особенность. Шехтель не просто строил для своих заказчиков комфортное со всех точек зрения жилье, мастер добивался особого ощущения при восприятии интерьеров домов, которые он проектировал. Оказавшись внутри шехтелевского особняка, переносишься в другой мир, попадаешь в иную реальность, уходишь от обыденной жизни, погружаешься в романтические фантазии. Этому способствует все интерьерное пространство дома. Театрализация интерьеров, насыщение внутреннего мира особняка многочисленными деталями (витражи, резьба, росписи, скульптура и т.д.), все создает специфическую картину бытия. Несомненно, что на создание таких интерьеров огромное влияние оказало романтическое увлечение эпохой Средневековья, характерное для рубежа 19-20 веков. А для Шехтеля подобные интерьеры были естественным продолжением темы театральных декораций, которыми он занимался в начале своей творческой карьеры. Совпадение увлечения Шехтеля театром и общее погружение в романтическую эпоху способствовали рождению особняков мастера, наполненных особым ощущением фантастического мира. В интерьерах особняков Шехтеля поражает все. Во многих из них масштаб парадных помещений явно не рассчитан на обыкновенных людей. Судя по высоте помещений и размерам комнат, в таком доме должны были жить сказочные гиганты, а не простые люди. Картину дополняют тщательно продуманные и великолепно исполненные детали интерьеров. Это мир вымысла с чудовищами и фантастическими животными на резных перилах и в росписях потолков (особняки А.Морозова и П. Смирнова), это сцены из рыцарской жизни в барельефах, украшающих камин, в росписях стен (особняк А.Морозова и др.). Особое место среди всего этого

великолепия занимают лепные потолки, где новая осветительная система (электричество) является равноправной составляющей картины, украсившей потолок. Лампочки komponуются в лепной узор, становясь его неотъемлемой частью (особняки А. Дерожинской, П.Смирнова).

С театром связана и «система смены декораций», которая происходит при перемещении из одной комнаты в другую, а также продуманность построения дальних планов и «кулис». Плотность насыщения помещений деталями такова, что невольно представляешь себе, что все эти волшебные замки могут жить своей собственной жизнью, что им не так уж и нужны реальные люди. Легко можно представить себе, как по ночам оживают драконы, сражаются рыцари, а львы, стоящие у камина, разминают затекшие лапы.

В нескольких особняках Ф. Шехтеля сегодня почти нет мебели. Однако ее отсутствие нисколько не влияет на чувство завершенности, которое вызывают их интерьеры. Полы, стены и потолки особняков создают единый и гармоничный мир, в котором все детали, необходимые для комфорта дома, художественно осмыслены и декоративны. Для своих заказчиков архитекторы, скульпторы и живописцы, получившие мощную подпитку от литературного романтизма, создавали мир, наполненный лирическими и одухотворенными образами. Этот придуманный мир своей возвышенной утонченностью должен был преобразить суровую и непреклонную реальность обыденной жизни.

Ф. Шехтель был одним из самых тонких архитекторов своего времени, который сумел объединить для работы лучших скульпторов, художников, витражистов, резчиков и др. мастеров, и создал шедевры, до сих пор поражающие своей целостностью и сказочной красотой.

Е.Т. Черкасова,
доктор архитектуры, профессор Харьковского национального
университета строительства и архитектуры

АРХИТЕКТУРНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖИЛОЙ ЗАСТРОЙКИ ЭПОХИ МОДЕРНА НА ПРИМЕРЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО ИСТОРИЧЕСКОГО АРЕАЛА г. ХАРЬКОВА И ТЕНДЕНЦИИ ЕЕ СОХРАНЕНИЯ

Сохранение культурного наследия рассматривается сегодня как приоритетное направление концепции устойчивого развития, а историко-культурный потенциал современной исторической городской среды является одним из важных показателей (индикаторов) стратегии устойчивого развития. В связи с осознанием роли наследия в преемственном развитии городов изменяются методы и формы сохранения памятников, как важного социально-экономического, социокультурного ресурса городской территории.

Формирование кварталов жилой застройки крупных городов Украины конца 19 – начала 20 вв., обусловленные процессами урбанизации, связаны с интенсивным развитием территории жилой застройки капиталистического типа. В структуре исторических городских центров массивы жилой застройки с памятниками архитектуры, объектами ценной и рядовой застройки занимают значительные территории. Возраст зданий жилой застройки определяется сроком в 100 – 120 лет и в настоящее время приближен к критическому. Многоквартирные доходные дома и особняки эпохи модерна являются примером жилья нового типа, в архитектуре которых были воплощены: новые прогрессивные для своего времени строительные материалы и технологии; характерные для изменившейся экономической и социокультурной ситуации коммерческие программы строительства жилья, предназначавшегося для продажи; эстетическая программа, учитывающая возможности удовлетворения социального заказа в условиях рыночной конкуренции и выбора разнообразных средств архитектурно-художественной выразительности новых типов зданий и сооружений.

Особенности формообразования и морфологии жилых зданий кварталов Харькова в конце 19 – начале 20 вв. были обусловлены 3 классами городских улиц, конфигурацией и размерами земельных

участков, престижностью городского района. В исторических районах Харькова в этот период было построено значительное число многоквартирных жилых домов в стиле модерн, которые в настоящее время сосредоточены в границах центрального исторического ареала. Ведущее значение в архитектуре этого типа объектов занимают работы архитекторов Ржепишевского А.И., Гинзбурга А.М., Диканского М.Г., Цауне Ю.С., Тимошенко С.П., Величко В.В., Покровского В.С. и других.

Современное состояние и характер использования объектов жилой застройки отличается неоднородностью. Большинство жилых зданий используется в соответствии с первоначальным назначением. Изменившаяся ситуация на рынке жилья требует выработки адекватного подхода к сохранению памятников жилой застройки, занимающих значительное место в общем объеме жилых зданий исторических кварталов города.

В зарубежной практике сохранения культурного наследия в настоящее время используются четыре основных направления интеграции памятников в современную жизнь города («витализация» исторического и культурного наследия): приватизация памятников; девелопмент объектов наследия; использование объектов наследия для развития сферы туризма; увеличение стоимости новой недвижимости для объектов, расположенных в исторической среде города за счет привлекательности территории (использование культурной «ауры» места).

По отношению к объектам жилой застройки проблема сохранения культурного наследия рассматривается с точки зрения необходимости изыскания средств для поддержания (консервации) и реставрации памятников архитектуры путем разработки и реализации современных экономических и коммерческих программ.

О.М. Шапаренко,

*викладач Київського національного університету
будівництва і архітектури*

ПАРАДОКСАЛЬНІСТЬ В. ГОРОДЕЦЬКОГО

Про яскравість особистості Городецького написано багато — захоплений, досвідчений мисливець і гарний стрілок уживався в ньому з чудовим архітектором, інженером та дизайнером, який мав також і

неабиякий комерційний талант, але його творча постать є не менш парадоксальною.

Досить навіть бігло ознайомитися з архітектурною спадщиною В.Городецького, щоб зрозуміти, що його архітектурні твори не мають єдиного почерку, того, за яким зазвичай ідентифікують твори майстрів, навіть, не знаючи їх імен. Таку стильову „невловимість” можна списати на еклектизм, який панував в той час в архітектурі, але, навіть, в таких випадках один автор користується певним набором пластичних прийомів, через що стає впізнаваним. Кожен архітектурний витвір Владислава Городецького є прикладом досить чистого втілення того чи іншого стилю, який був у моді в ті часи. Такими є і неоготичні костел Св. Миколая у Києві та готель у Черкасах, фамільний склеп Потоцьких (с. Печера Вінницької області) у неороманському стилі, безліч об’єктів у стилі класицизм та модерн, з типовим для ар-нуво стилізованим флористичним декором. Здається, що архітектор весь час експериментує з пластичною мовою, з художнім матеріалом.

Через таке „жонгливання” складається враження, що головний стиль Владислава Городецького це відсутність стилю. Можливо в першій половині ХХ століття така оцінка могла б мати негативний відтінок, але постмодернізм вніс корективи в мистецтвознавчі критерії. З точки зору сучасності архітектура В. Городецького постає прикладом високої професійності – виконання вимог клієнта без відхилень на приватні фантазії і при цьому впевнене володіння художньо-пластичними засобами та прийомами самих різних стилів. Особливої поваги викликає такий принцип, якщо згадати, що архітектор проектував не тільки світські споруди, а і функціонально обтяжені об’єкти, наприклад заводи.

Найбільш загальновідоме творіння архітектора – доходний будинок на вул. Банковій у Києві, більше відомий, як „Будинок з химерами” справедливо заслуговує на особливу увагу. В деякому сенсі цю будівлю можна вважати архітектурним портретом автора.

„Будинок з химерами” може розказати про особистість В.Городецького більше, ніж всі його твори разом взяті, а його художній талант саме в цьому об’єкті розкрився найяскравіше. В архітектурі цього будинку проявилися всі риси притаманні архітекторів, зокрема любов до епатажу та парадоксальність. Головна тема, що пронизує весь задум – природа, захоплива подорож та полювання – це лише ілюстрації до

головного хобі В. Городецького, а творче втілення цих фантазій в повній мірі виявляє непересічність творчої особистості автора.

Будівля збудована у стилі модерн, але серед великої кількості найцікавіших зразків цього стилю вона вибивається дещо нетиповим, і знову парадоксальним, вирішенням задач. Найперше, це пропорційне співвідношення в декорі реалістичності та стилізації, нетипове для модерну. В декорі „Будинку з химерами” переважна більшість деталей виконана дуже реалістично, а стилізовані частини служать для зв'язку. Окрім цього, для модерну є притаманним в першу чергу стилізований флористичний декор з вставками маскаронів чи фігур, здебільшого жіночих, а в творі В. Городецького рослинний декор займає підлегле місце поряд з фігурами тварин, які взагалі є не дуже популярними в образно-пластичній системі модерну. Пропорційне вирішення декору також привертає увагу – тварини, яких ми звикли бачити маленькими (риби, жаби, тощо) постають надзвичайно великими і ця гігантomanія вражає уяву навіть сучасного глядача. Гротески знайшли продовження і в оздобленні інтер'єру, зокрема мрії мисливця, у вигляді голів екзотичної здобичі – носорогів та слонів з фасаду, продовжуються у внутрішньому декорі ліпниною у вигляді трофейних рогів та в'язок битого птаха. Всі ці та багато інших деталей „Будинку з химерами” змушують подивитися на цей твір та постать його автора під іншим кутом.

Саме художній досвід постмодерного часу дозволяє проаналізувати і адекватно оцінити творчу спадщину Владислава Городецького. Багатогранність таланту дозволяє поставити його в один рядок з такими видатними майстрами, як Уільям Морріс та Антоніо Гауді, а масштаб, яскравість і парадоксальність особистості дозволяє назвати його „людиною епохи Відродження”. Сьогодні суперечки та питання навколо постаті архітектора не скінчились і декілька країн вважають його „своїм”, лише підтверджуючи непересічність постаті В. Городецького. Він випередив свій час і залишається вірним собі навіть через багато років після своєї смерті.

О.О. Швиденко,
*кандидат архітектури, доцент Харківського національного
університету будівництва та архітектури*

ЗМІНЕННЯ РИС ОСОБИСТОСТІ АРХІТЕКТОРА У XX СТОЛІТТІ

Психологічні особливості архітектурного проектування у розумінні діяльності, як і будь-якої іншої професійної діяльності прийнято розкривати, порівнюючи психіки людей, що зайняті у різних галузях. Для архітекторів, як і для інших професіоналів, описані риси особистості, яким відповідає процес архітектурного проектування і які він формує.

Але якщо порівняти опис архітектора наведений у відомому енциклопедичному словнику Брокгауза та Єфрона, що був виданий у 1890 році, та сучасну статтю у Вікіпедії, ми побачимо, що діяльність архітектора змінилась. Архітектор вже не відповідає за будівельні матеріали, геодезію, за грошову оцінку на торгах, він не обраховує конструкції, не проектує інженерні мережі. Але й область, у якій працює архітектор, стала значно ширшою: це не тільки будівлі, але й значні території, міста, середовище, інтер'єри, ландшафти, збереження культурної спадщини і т.д.

Метою цієї роботи є простежування у часі процесу об'єднання архітекторів у досить великі колективи, і як це вплинуло на еталон особистості архітектора.

Ще у середині XIX століття Харківський університет стикнувся з проблемою – знайти одну людину, яка з одного боку була б практикуючим архітектором з гарним професійним доробком, а з іншого – була б гідна звання університетського професора. Вже тоді стало зрозуміло, що область архітектури настільки велика, що одна людина не може одночасно проектувати, наглядати за будівництвом, викладати предмети для майбутніх архітекторів і займатись науковими розробками.

Але позиція єдиного архітектора-практика була ведучою на зламі XIX – XX століть. У Харкові, наприклад, існувало декілька видатних постатей, які мали свої майстерні та виконували великі замовлення. І хоча вони мали учнів та креслярів, які їм допомагали, запрошували приєднатись колег для виконання великих замовлень, архівні матеріали свідчать, що майстер особисто виконував майже всі роботи. Не випадково, за одним виключенням, проектні контори були відомі за прізвищем майстра.

Після революції творці лівого «виробничого» мистецтва виголосили, що художня майстерність повинна бути пов'язана з індустріальним розвитком, і тому мистецтво має бути колективним. На практиці це вилилось у об'єднання архітекторів у бригади, які мали змогу проектувати великі об'єкти – поселення, заводи, крупні багатофункціональні будівлі.

Спрямування на маси змінило і відношення «архітектор – замовник»: у 1920-ті роки замовником стає не єдина постать, а купа непрофесіоналів. Це дуже добре продемонстрував конкурс на Будинок державної промисловості у Харкові, під час якого виграв не проект команди відомого архітектора О.І. Дмитрієва, який підтримував головний реалізатор проекту П.П. Роттерт, а маловідома у Харкові бригада С.С. Серафимова, М.Д. Фельгера та С.М. Кравця, що сподобався представникам профспілки, що входили до журі. Щоб остаточно визначитись, макети та креслення були виставлені на огляд людей з вулиці, чия думка і визначила остаточного переможця. Тож у 1920-ті роки до портрету архітектора додалась ще одна риса – вміння переконати у слушності свого рішення.

Крім публіки, архітектор починає співпрацювати з іншими спеціалістами, які починають працювати над проектами поряд з ним – технологи, інженери-конструктори, кошторисники і т.д. Це, та загальне становище у країні призвело до того, що у 1930-ті – 1940-ві роки у Радянському Союзі з'являються інститути проектувальників, у яких бригади архітекторів, хоча і керували процесом проектування, але стали частиною загального державного апарату, через який можна директивно давати вказівки.

Категорично змінюється портрет архітектора у 1960-ті роки. Виголошена у середині 1950-х М. Хрущовим індустріалізація та типізація процесів будівництва цілком збіднює палітру архітекторів. У Харкові архітектори фактично не мають змоги проектувати індивідуальні об'єкти. Інженер-конструктор починає домінувати над архітектором, архітектор вимушений або оволодіти мовою конструкторів та технологів, або шукати можливість творчої реалізації поза об'єктним проектуванням.

У 1990-х весь світ побачив архітекторів, чії імена означають «бренди». Різкий відхід від типового проектування на користь індивідуальних проектів примусив архітекторів на пострадянському просторі шукати своє неповторне обличчя. Образ «незалежної творчої особистості» став вабити молодих архітекторів. Але норма відповідальності архітектора за об'єкт від ескізу до фізичного втілення

досі залишається незмінною, при цьому для середніх та крупних об'єктів процедура проектування розділена в середині архітектурної групи. Тож архітектор, що працює самостійно, не має змоги реалізувати досить великий проект, що закріплено навіть у останніх актах України.

Тому сьогодні архітектор повинен вміти працювати у колективі, врівноважуючи у собі творчу та адміністративну сторони.

Н.М. Шебек,

*доктор архітектури, професор Київського національного
університету будівництва і архітектури*

АВТОРСЬКА МЕТОДИКА РОЗВИТКУ СЕРЕДОВИЩНОГО ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНОГО МИСЛЕННЯ АРХІТЕКТОРІВ- ДИЗАЙНЕРІВ

Формування середовищного художньо-композиційного мислення належить до першочергових завдань фахової підготовки майбутніх архітекторів-дизайнерів. Його вирішення розпочинається з перших кроків довузівської підготовки до вступних іспитів на архітектурний факультет і продовжується все творчо активне життя вже дипломованих фахівців. Одною з кульмінаційних подій цього процесу покликано стати освоєння навчальної дисципліни «Композиція в дизайні архітектурного середовища», яку вивчають студенти кафедри дизайну архітектурного середовища Київського національного університету будівництва і архітектури на другому курсі.

Прослуховуючи лекції, студенти отримують теоретичні знання з питань розв'язання типових композиційних задач в дизайні архітектурного середовища. Зміст теоретичної частини лекційного курсу полягає в розкритті специфіки застосування композиційних засобів у сфері дизайну архітектурного середовища; шляхів узгодження елементів архітектурного середовища в залежності від їх ролі в композиції; способів організації композиційних зв'язків між складовими середовищних об'єктів; прийомів і методів встановлення тематичних та ідеологічних відношень між окремими елементами архітектурного середовища.

На практичних заняттях студенти набувають досвіду безпосереднього застосування отриманих знань в процесі композиційного моделювання невеликого фрагмента архітектурного середовища. З метою

кращого засвоєння матеріалу загальною темою індивідуального завдання обрано «Формування архітектурного середовища тимчасового поселення тематичного фестивалю». Робота над цим завданням дозволяє учневі послідовно відпрацювати техніки виконання площинної, об'ємної, об'ємно-просторової і просторово-часової композиції, одночасно набуваючи досвіду композиційного моделювання засобів візуальної комунікації, мобільних будівель і споруд, невеликого тимчасового поселення, урочистої події. Результатом узгодженого виконання різнопланових композиційних задач має стати цілісне, художньо завершене, життєздатне архітектурне середовище, у повній мірі спроможне протягом заданого часу в заданому місці задовольняти першочергові потреби групи людей, об'єднаних спільними інтересами, схильностями, поглядами на життя, звичками у проведенні дозвілля.

Зацікавленість виконанням індивідуального завдання досягається шляхом надання кожній особі можливості самостійного вибору найбільш привабливої для неї теми фестивалю і, як наслідок, художньо-композиційних засобів організації архітектурного середовища, призначеного для його проведення. З іншого боку, це дозволяє студентові на повну силу проявити власну творчу індивідуальність і продемонструвати свою обізнаність з питань, що не мають прямого відношення до фахової підготовки архітекторів. В процесі виконання серії клаузур, макетів і демонстраційного креслення студенти продовжують відточувати власну майстерність володіння ручною художньою графікою та технологією об'ємно-просторового моделювання.

В результаті успішного засвоєння матеріалу навчальної дисципліни «Композиція в дизайні архітектурного середовища» студент буде знати: загальні принципи композиції в дизайні архітектурного середовища; особливості застосування композиційних засобів просторової організації середовищних об'єктів; особливості застосування композиційних засобів часової організації середовищних об'єктів; особливості застосування композиційних засобів соціокультурної організації середовищних об'єктів.

Вдумлива праця над індивідуальним завданням із зазначеної навчальної дисципліни допоможе студенту навчитися: аналізувати вихідні данні для формоутворення середовищних об'єктів; обирати взаємоузгоджені композиційні засоби організації середовищних об'єктів; застосовувати прийоми і методи формування гнучких композиційних

рішень, придатних до трансформації у відповідності до зміни вихідних умов проектування.

Перелік питань, що висвітлюються в курсі лекцій з навчальної дисципліни «Композиція в дизайні архітектурного середовища», зміст індивідуального завдання, яке виконується студентами на практичних заняттях і в процесі самостійної роботи, а також проектні пропозиції, розроблені студентами кафедри дизайну архітектурного середовища Київського національного університету будівництва і архітектури протягом останніх років дають підстави сподіватися на ефективність запропонованої авторської методики розвитку середовищного художньо-композиційного мислення архітекторів-дизайнерів.

С.А. Шубович,

*доктор архитектуры, профессор Харьковского национального
университета городского хозяйства им. А.Н. Бекетова*

АРХИТЕКТУРА И (ИЛИ) ФИЛОСОФИЯ – ПРОБЛЕМА АРХИТЕКТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Город в сознании людей всегда представал неким целостным феноменом, выражавшим представления его жителей о вселенной. Город – небесный град, город – мир, город – райский сад – эти метафоры наполнялись устойчивыми смыслами. Архитектура подчеркивала эти смыслы башнями ратуш и соборов, площадями, городскими стенами и воротами.

Чем сильнее город урбанизировался, тем дальше уходили эти космогонические установки. На смену им приходили философские концепции, трактовавшие город и его архитектуру как сложное сплетение смыслов, часто противоречащих друг другу. «Новые науки («науки о сложных системах»)…, принесли с собой изменение мировоззренческой перспективы», пишет Ч. Дженкс. Это, в первую очередь, отразило искусство и, конечно, архитектура.

Обычно отмечается, что искусство интуитивно улавливает и выражает «дух эпохи». Искусство являет в художественно-образной форме новое мироощущение, которое затем объясняют философы и изучают ученые. Архитектура на уровне искусства не была исключением. Но настоящее время изменило эту ситуацию. А. Раппапорт указывает на то,

что зависимость архитектуры от философии становится большей, чем философии от архитектуры. Архитектура «мыслит с оглядкой на философию». Не значит ли это, что архитектура перестала быть искусством?

Философию и архитектуру соединяет метафора. Какие метафоры генерирует современная архитектура? Великая архитектура Греции рождала метафоры космически прекрасной упорядоченности. Соматизм античной культуры, проговоренный досократиками, был соматизмом архитектуры, выраженном в ее тектонической и пластической системах. Трагический катарсис культуры античной Греции – это катарсис ее мифов и ее архитектуры. Средневековая схоластика сквозит в каркасах готических соборов (не случайно романику называют более философским стилем, чем готика). Картезианская картина мира отражена в архитектуре и градостроительных построениях классицизма. «Философия жизни» читается в модерне. Философия прагматизма породила знаменитую «Чикагскую школу», а капеллу в Роншан-дю-О Ле Корбюзье сложно объяснить не прибегая к образности экзистенциализма.

Структурализм 20 в. сменился постмодерном, который, в свою очередь, стимулировал интерес архитектуры к символизму, семиотике, коммуникации и др. Однако, то, что стало интересным теории, практически не подхватила практика. Современные «Большие идеи» в архитектуре отнюдь не философские. Их, по Ч. Дженксу, формируют коммерческие заказы монополий, большого бизнеса, помпезных выставок.

Студент, изучая историю архитектуры, не может уяснить красоту архитектурных построений, не понимая этой взаимообусловленности. Самовыражение, к которому стремится будущий зодчий, становится самоцелью, поскольку ему не ведомо понятие мировой гармонии и связанных с ее достижением проблем. Архитектура вырождается.

Невозможно создать и обосновать полноценный проект, не видя его метафору, наполненную философским смыслом, отражающим традиционную дихотомию «мир – человек». Можно предположить, что если архитектор не будет философом, он, в конце концов, станет чертежником, работающим «на подхвате».

Философия и философствование дает архитектору возможность понять смысл проектируемых им домов и городов. Увидеть их не как «застройку», а как художественное выражение культурной парадигмы эпохи; перевести их утилитарную «пользу» в плоскость духовного и

гуманного. Культурологи и философы называют духовность категорией близкой пространственности – важнейшей категории архитектуры. Ю.Лотман определяет основной признак пространства как границу: границу жизни и смерти, чести и бесчестия. Переживать пространство – значит иметь чувство дистанции и границы. Фиксации точки пространства в архитектурных композициях служит архитектурная доминанта, смыслонаполненная форма, особо значимая для жителей города. Жилые дома, заменившие доминанту в современных городах, привели к утрате городом коммуникативного аспекта его пространства. Коммуникативность равнозначна читаемости пространства. Логика прямизны и алогичность искривленности пространства – метафоры культуры (как логической ясности) и природы (аморфности, мрака, связи с «низом» земли и воды).

Сейчас мы приходим к тому, что философия должна стать одной из основных дисциплин в архитектурном образовании. Философское образование должно стать столь же важным для архитектора как история архитектуры, композиция и др. профессиональные дисциплины.

С.А. Шубович,

доктор архитектуры, профессор Харьковского национального университета городского хозяйства им. А.Н. Бекетова

ИГРОВАЯ СТРУКТУРА АРХИТЕКТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Современная архитектура претерпевает серьезные изменения, вызванные, во-первых изменением философской парадигмы, во-вторых новым инструментарием, диктующим новые подходы к созданию проекта, в-третьих, постепенной переориентацией на гуманитарные установки архитектуры. В силу этих изменений должен быть пересмотрен и подход к традиционно преподаваемым архитектурным дисциплинам. Исключительно логико-морфологическое понимание архитектурной формы дополняется вопросами коммуникативности, текстуальности, интерпретации и др.

Говоря о гуманитарно-художественной направленности архитектуры важно обратить внимание на такой феномен человеческой природы как игра. Духовность – неотъемлемая категория гуманизма – предполагает, прежде всего, свободу человека в его мыслях и деятельности, свободу в возможности реализовать свои личностные качества. Игровая ситуация

максимально располагает к такой свободе, поскольку, вводя принцип условности, снимает ограничивающие рамки.

Исследование проблемы игры в архитектуре актуализирует ее духовную сущность, позволяет архитектору выйти за узкоутилитарные рамки и понять свою профессию как такую, которая способна одухотворить среду и поднять уровень жизни человека в искусственном окружении на достойную высоту. С точки зрения эстетики игровая структура свойственна всякой деятельности, когда эта деятельность рождает бескорыстное удовольствие от самого процесса. В архитектуре подобной деятельностью является процесс восприятия ее художественных качеств потребителем или само художественное творчество архитектора. Художественное же творчество всегда соединяет целесообразную деятельность и деятельность игровую.

Структура игры включает играющего, играемое и игровой объект (игрушку) [1]. В архитектуре играющего можно трактовать как создающего (автор) или воспринимающего (зритель) художественный объект архитектуры. Игрушкой (игровым объектом) служит масса и пространство, т.е. материал архитектуры. Играемым (предметом игры) представляется моделируемая игрой действительность (предстающая с долей условности). Эта действительность на уровне художественного текста реализуется в метафоре. Метафора через парадокс, ассоциации и интерпретации ведет к художественно-образным структурам объекта. Игровым в метафоре является лежащее в ее основе «удвоение мира»; она – «необходимое излишество» [1], преобразующее информацию об объекте в нечто большее.

По Й. Хейзинге игра протекает внутри ограниченного пространства (арена, игровой стол, храм, киноэкран и др.), которое может быть понято и как священное пространство. Особое место в игре занимает элемент напряжения. Напряжение обозначает неустойчивость, некий шанс или возможность; каждый образ, играя, отвечает на какую-либо загадку [2].

Напряжение связано с загадкой как эстетичным феноменом; загадкой, как отсутствием ясности. Поиск ответа стимулирует интерес, а нахождение ответа – всплеск положительных эмоций. Этот финальный момент очень важен, т.к. в миг узнавания происходит, по У. Эко, преобразование исходного материала и вовлечение его в новую смысловую структуру. Это одухотворяющий момент всего действа. Его

духовный аспект в этом случае заключается в том, что цель должна быть «выстрадана» человеком, который идет путем преодоления ритмических напряжений (загадок). Только после пережитого многоразового “умирания и рождения” возникает тот восторг, который передает расположение духа игры. Чем сложнее загадка-препятствие, тем ярче катарсис разгадки-финала.

Литература:

1. Ретюнских Л.Т. Философия игры /Л.Т. Ретюнских. 2-е изд. – М.: Вузовская книга, 2005. – 256 с.
2. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. – 464 с.

Наукове видання

**СУЧАСНА АРХІТЕКТУРНА ОСВІТА:
АРХІТЕКТУРА: ОБРАЗ, ЕСТЕТИКА,
ЕМОЦІЙНИЙ КОНТЕКСТ.**

**МАТЕРІАЛИ
VI ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
7, 8 листопада 2013 року
КИЇВ**

Друге видання
2015

Комп'ютерне верстання *Г.Н. Ушаков*

Підписано до друку Формат 60x84 1/16
Ум. друк. арк. 12,6. Облік.-вид. арк. 13,0
Тираж 100 прим. Вид. № Зам. №

КНУБА, Повітрофлотський проспект, 31, Київ, 03680

E-mail: red-isdat@knuba.edu.ua

Надруковано в редакційно-видавничому відділі
Київського національного університету будівництва і архітектури

Свідцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 808 від 13.02.2002 р.