

Казахский Национальный Технический университет им. К.И. Сатпаева

УДК 72.03(574-20)''19/20''

На правах рукописи

ТОЙШУБЕКОВ ДАУРЕН ЕРСАИНОВИЧ

Своеобразие национальной архитектуры Казахстана конца XX – нач. XXI вв.
(на примере Алматы)

18.00.01- Теория и история архитектуры, реставрация
и реконструкция историко-архитектурного наследия

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата архитектуры

Научный руководитель
Кандидат архитектуры
Балыкбаев Б.Т.

Республика Казахстан
Алматы, 2010

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
1 ПУТИ ЗНАКОВОГО ОБОЗНАЧЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ АРХИТЕКТУРНОГО СООРУЖЕНИЯ.....	8
1.1 Путь декоративности.....	8
1.2 Путь метафорический.....	15
1.3 Путь иллюстративный.....	29
1.4 Путь ориентации на глубинные традиции национальной культуры и национального мышления и психологии.....	31
Выводы по 1 разделу	38
2 ТРАДИЦИЯ КАК СИСТЕМА ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ.....	39
2.1 Традиционный подход к пониманию и принципам формообразования.....	39
2.2 Пространственно-образные представления, связанные с особенностями национального характера.....	48
2.3 Национальные особенности архитектуры – качественная ступень ее регионального своеобразия.....	60
Выводы по 2 разделу.....	68
3 НОВАТОРСТВО КАК ВРЕМЕННОЙ АСПЕКТ РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ АРХИТЕКТУРЫ.....	69
3.1 Проблемы традиции и новаторства в архитектуре.....	69
3.2 Восточные традиции выразительности и ее европейское композиционное решение.....	82
3.3 Проблема восприятия национальной архитектуры.....	94
Выводы по 3 разделу.....	109
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	110
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	112
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	118

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. В новых условиях развития архитектуры суверенного Казахстана, когда на первый план вышли задачи национального культурного возрождения, архитекторы республики всё чаще обращаются к истокам, традициям прошлого казахского народа. Осмысление традиций и интеграция культур – явление цикличное, взаимосвязанное и сейчас время выдвигает задачи суверенизации культур. Это и понятно: ведь процесс развития и расцвета культуры нации теснейшим образом связан с изучением историко-культурного наследия народа. Поэтому и интерес к жизни предков, никогда не угаснет в человеке: сопоставление прошлого и настоящего – это средство постижения закономерностей исторических процессов бытия.

Интерес к традициям определяется не только соображениями познавательного плана, он позволяет изучить культурное наследие для выявления ведущих творческих принципов с тем, чтобы освоить наиболее прогрессивные из них в современной архитектурно-строительной практике. Это, на сегодняшний день, одна из основных проблем, стоящих перед современными зодчими. И она постоянно была в центре внимания архитекторов, которые в различные общественно-исторические периоды пытались по-своему осмыслить её и находить различные подходы.

Хотелось бы обратить внимание на актуальность опыта обращения к традициям архитектуры южной столицы Казахстана – Алматы, переосмыслению его исторического наследия в течение последних 30-ти с лишним лет. Этот период для истории - срок незначительный, подчас и незаметный. Но для казахской советской архитектуры (а речь идет именно об архитектуре периода советской государственности в Казахстане) этот срок - путь становления, возмужания и зрелости. На этом пути заметными вехами стали не только каждое десятилетие, но и каждый год.

Однако при всей изученности края большинство исследований только вскользь затрагивали вопросы национального своеобразия архитектуры Казахстана. Неисследованной областью для архитектуры республики является выявление взаимовлияния культур как казахского народа и народов Центрально-азиатского региона, так и культуры всего Востока, в том числе зарубежного.

Состояние изученности проблемы. Одно из важных направлений в современных исследованиях - проблема взаимодействия традиций и новаторства в архитектуре. Ведь сущность новаторства заключена не только в освоении традиций, но и в соединении достижений прошлого и современности. По сути дела, национальная архитектура это тоже традиция, пронизывающая весь пласт национальной культуры и восходящая к её образно-семантическим, архитектурно-художественным основам построения и взаимодействия пространств.

В целом работа строится на охвате, в основном, сферы архитектурного творчества в области жилых и общественных зданий города Алматы. Историко-культурные, архитектурно-художественные источники, весь материал, полученный из археологии, искусствознания, этнографии, географии и истории,

в значительной мере помогли автору в работе. При подготовке диссертации были использованы те немногочисленные публикации, которые были изданы за последние восемь - десять лет.

Большую помощь в изучении проблемы оказали труды В.А.Нильсена, Г.А.Пугаченковой, В.Н.Карцева, Л.Ю.Маньковской, МС.Булатова, В.Л.Ворониной, А.К.Писарчик, А.М.Прибытковой, О.Х.Халпахчьяна, В.Н.Ткачева, Л.Сумбадзе, С.О.Хан-Магомедова, В.Е.Нусова, В.М.Плоских, В.Д.Горячевой, К.И.Антипиной, Б.А.Глаудинова, Б.У.Куспангалиева, Д.А.Назилова, Р.С.Мукимова, С.Мамаджановой, А.А.Махкамова, В.А.Лаврова, М.Е.Массона, Р.М.Муксинова.

Соответственно, очень важными, в рассматриваемом аспекте, являются работы, посвященные проблеме национального своеобразия и его взаимодействия с интернациональным - Ш.Аскарлов, М.Астафьева-Длугач, К.Бальян, Г.Баравикас, И.Белинцева, И.Бондаренко, В.Воронина, М.Гинзбург, В.Дементьев, Е.Зингер, А.Иконников, В.Ким, С.Колотов, Г.Малиновская, И.Маца, М.Мендикулов, И.Ноткин, Ф.Пащенко, А.Рябушин, А.Саламзаде, Т.Славина, Л.Старостина, В.Хайт, С.Хан-Магомедов, Г.Щедрина, А.Щусев, В.Юркштас, Ю.Яралов, В.Ясиевич и др., а также региональным особенностям Г.Айдарова, Ш.Аскарлов, М.Астафьева-Длугач, К.Бабиевский, Э.Баллер, К.Бальян, И.Бондаренко, Р.Гаряев, Г.Давиташвили, Т.Датюк, В.Елизаров, А.Иконников, А.Косинский, А.Куркчи, И.Геопова, О.Севан, А.Флиер, К.Фрамп этом разрезе существенное значение для тон, В.Хайт, С.Хан-Магомедов и др. В данного исследования приобретают ряд проблем архитектурного формообразования вообще (Ф.Авенданьо-Тривиньо, И.Азизян, С.Айзенур, В.Антонов, И.Араухо, Дж.Бонта, А.Бринкман, А.Бурцев, Р.Вентури, Ю.Волчок, В.Высоцкий, И.Добрицина, А.Ефимов, Г.Забелынанский, И.Игнатьева, А.Иконников, Г.Каганов, Л.Л.Сириллова, Л.Кисилевич, В.Коссаковский, Ю.Курбатов, Ю.Лебедев, Г.Лебедева, И.Лежава, К.Лехари, Х.Ликлидер, А.Мардер,

На необходимость изучения национального своеобразия неоднократно указывалось многими теоретиками и историками архитектуры, однако комплексного исследования по вопросам национального своеобразия в формировании архитектуры современного Казахстана еще не проводилось.

Цель исследования – выявить, теоретически доказать и творчески осмыслить своеобразие национальной архитектуры Казахстана.

Для достижения поставленной цели необходимо

- проанализировать систему профессионального мышления на двух основных уровнях: 1) подход к пониманию и принципам формообразования и 2) представления, связанные с особенностями национального характера, что во многом предопределяет первый уровень;

- проследить влияние региональных условий на объемно-планировочную композицию произведений архитектуры;

- проанализировать этапы преемственного развития современной архитектуры общественных зданий и дать им критическую оценку;

- осмыслить ведущие тенденции в творчестве отдельных зодчих, чьи произведения придали Алматы своеобразие и колорит;

- выявить устойчивые формы архитектурного декора, строительных материалов и композиционно-художественные, планировочные и строительные особенности архитектуры Алматы исследуемого периода;

- определить степень и характер взаимовлияния архитектуры народов Центральноазиатского региона, а также Востока и Запада в целом;

Объект исследования – архитектура Южной столицы – город Алматы.

Предмет исследования – своеобразие архитектуры, обусловленное главным образом природно-климатической спецификой региона, обуславливающей и особенности эстетических и идейно-ценностных предпочтений казахского народа, выступающих в роли этнических, национальных особенностей. Именно этим регионально-национальным своеобразием архитектуры Алматы и обусловлены и цель и предмет настоящего исследования, поняты как результат природно-социальной детерминации.

Границы исследования заданы объектом исследования. Территориально - это город Алматы. Хронологические границы исследования определяются периодом становления Алматы как столицы Казахстана и историко-культурного развития города, начиная с 80-х годов XX века до начала третьего тысячелетия. Основное внимание в работе уделено проблемам истории становления и развития архитектуры общественных зданий Алматы периода советской государственности, т.е. 1975-91-е гг.

Методология исследования основана на комплексном подходе к изучению исторических условий и факторов формирования регионально-национальной предметно-пространственной среды. Способом анализа современной архитектуры служат современные эстетические идеи, ибо эстетика - метанаука по отношению к искусствоведению и архитектуроведению. Автор применяет семиотический и структурный анализ.

Рабочая гипотеза. Для глубокого научно-теоретического решения проблемы еще не разработана четкая система анализа и оценки регионального и национального своеобразия архитектуры, что сказывается и на творческой практике архитекторов. Признаки региональной принадлежности рассматриваются как ведущие, а тогда как национальные особенности архитектуры – только качественная ступень ее регионального своеобразия.

В этом случае под национальными особенностями понимаются специфические черты, характерные для зодчества того или иного народа, той или иной страны. То, что сам народ воспринимает как «свое», поскольку черты эти сложились во времени и тесно связаны с традициями, бытом, климатом, природой и т.д. Они не только устойчивы, но и «образно-осязаемы», что могут быть достаточно ясно сформулированы. Их внешняя определенность позволяет зодчему поставить перед собой задачу: сделать произведение «в национальном духе».

Национальная архитектура по разному воспринимается «внутри» той или иной страны и «вне» нее. Акцент сместился в сторону неких отличий

культурной специфичности, а не внутреннего развития культур. «Национальное» стало прочитываться как синоним экзотического. От того, как сбалансированы эти две ветви культуры, так или иначе отражающиеся в архитектуре, и зависит в конкретном итоге ее ориентированность в каждый конкретный период времени.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые разработаны теоретические принципы формирования региональной, национальной и интернациональной архитектуры. Выявлены несколько слоев регионально-национального своеобразия:

- своеобразие традиционных художественных форм образует внешний слой национальных особенностей культуры;

- своеобразие представлений создает второй, более глубокий слой национальных особенностей. Наличие именно этого слоя позволяет культуре того или иного народа сохранять национальное своеобразие даже при переходе на общие для определенного историко-культурного региона формы регионального стиля;

- формирования региональной культурной общности образует слой, определяющий своеобразие культуры (а, следовательно, и представлений) уже в пределах историко-культурного региона;

- на самобытность национальной культуры оказывают влияние как внешне выраженное в форме своеобразие проявления представлений человека об окружающей среде, так и своеобразие самих этих представлений;

- критически проанализирована архитектурная и градостроительная практика современного города Алматы с выявлением творческих методов и своеобразия в произведениях ведущих зодчих столицы с попыткой прогнозирования путей поиска национального своеобразия в архитектурно-художественной городской среде.

Практическая ценность работы заключается в прослеживании гибких, неоднозначных, многовалентных, но вполне определенных и прочных связей и взаимодействий регионального, национального и интернационального в архитектуре:

- при распространении регионального стиля в культуре отдельных народов исчезают лишь легко воспринимаемые чисто внешние различия форм, отражающих общие представления, но одновременно с этим более четко выявляются различия в самих представлениях. Именно на этой основе формировались в прошлом и формируются сейчас местные художественные школы в пределах стилевой общности.

- включение культуры того или иного народа в региональный стиль неизбежно ведет к некоторой унификации средств художественной выразительности, что связано не только с распространением общих функциональных и конструктивных приемов и форм, но и с определенными особенностями психологии восприятия современной человеку культуры.

- общность формы в пределах регионального стиля никогда не бывает абсолютной. Внимательный анализ с учетом специфики мировосприятия данного народа позволяет выявить те нюансы в общих формах (или в приемах

их использования), которые отражают своеобразие представлений, особенности культуры народа;

- сохранение различий в представлениях (второй слой национальных особенностей) при распространении общего стиля ведет к тому, что представители данного народа, адаптируясь к новым формам, через эти общие в пределах распространения стиля формы выражают свои отличные от других народов представления.

На защиту выносятся следующие идеи и положения

- в основе не только этнической, но и региональной общности культуры лежат вырабатываемые веками своеобразные представления об окружающем человека мире, влияющие в частности на художественные и иные особенности предметно-пространственной среды Алматы;

- пространственный опыт представителей той или иной культуры влияет на отношение человека к размерам и форме окружающих его предметов, к оборудованию интерьера, к объемно-пространственной композиции отдельных сооружений и к организации городского пространства в целом;

- выявление различий в представлениях разных народов об одних и тех же явлениях, составляют реальные черты национального мировосприятия, своеобразие представлений человека об окружающей среде;

- прогрессивные народные традиции и степень их преемственности в современной архитектуре Алматы.

Апробация и внедрение результатов исследования. По материалам диссертации автором опубликован ряд статей в научных и научно-популярных изданиях, в сборниках Международных научно-практических и научно-теоретических конференций: основные результаты исследования доложены на 3 международных конференциях и отражены в 4 научных статьях, опубликованных в сборниках научных трудов, входящих в список, утвержденный Комитетом МОиН РК.

Структура работы. Диссертация состоит из текстовой части, включающей: введение, три главы, заключение, библиографию, а также иллюстративного материала.

Во введении определены цели исследования и его методология.

Первая глава - «Пути знакового обозначения национальной принадлежности архитектурного сооружения».

Вторая глава - «Традиция как система профессионального мышления».

Третья глава - «Новаторство как временной аспект развития национальной архитектуры».

1 ПУТИ ЗНАКОВОГО ОБОЗНАЧЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ АРХИТЕКТУРНОГО СООРУЖЕНИЯ

1.1 Путь декоративности

Среди множества стилистических направлений современной архитектуры есть одно, которое в последние годы привлекает все больше и больше внимания как профессионалов, так и широкой общественности. Речь идет о поисках национального своеобразия в архитектуре. Сегодняшний подход к проблеме своеобразия немыслим без освоения передовых архитектурных традиций разных регионов Казахстана, ближнего и дальнего зарубежья. Этим движением охвачены многие страны мира, широко представлено оно и в нашей стране. Сегодня появилась отчетливая потребность выразить в архитектуре ее принадлежность к определенной национальной культуре.

Этот путь не нов. История знает немало этапов развития культуры, когда в прошлом своей страны архитекторы искали вдохновение для создания современного им зодчества. В современной архитектуре до сих пор существует существенный разрыв между теорией и реализацией принципов освоения наследия на практике.

Сейчас, когда за плечами отечественного и мирового опыта большой пройденный путь, насыщенный творческими исканиями, есть все основания полагать, что многие теоретические принципы освоения наследия, разработанные еще в советское время и не нашедшие тогда полноценной реализации, начинают воплощаться. Эстетическое изучение современной архитектуры Казахстана представляется крайне важным и актуальным. Мы должны поставить памятники архитектуры прошлого на службу будущему. Ценности прошлого должны стать активными участниками жизни настоящего. Преемственность культурных ценностей – их важнейшее свойство. Но традицию нельзя унаследовать – ее надо завоевать. При этом традиция рассматривается не как совокупность формально-декоративных средств и приемов, а как система профессионального мышления на двух основных уровнях: 1) подход к пониманию и принципам формообразования и 2) представления, связанные с особенностями национального характера, что во многом предопределяет первый уровень. Такой взгляд на проблему представляется более прогрессивным, нежели тот, который определял «украшательский стиль» 40-50-х годов, а за тем в «эпоху второй волны» 70-80.

Однако для глубокого научно-теоретического решения проблемы еще не разработана четкая система анализа и оценки регионального и национального своеобразия архитектуры, что сказывается и на творческой практике архитекторов. Эпоха создала потребность в более глубоком и разностороннем подходе к проблемам культурных традиций и осознания национального наследия не на уровне отдельных форм и деталей, а на уровне познания более общих законов архитектуры.

В данном случае речь идет именно о своеобразии архитектурного мышления, а не формы как таковой. Для этого важно отличать изменчивые художественно-технические средства и приемы от принципов архитектурного

формообразования, выступающих в качестве констант этого мышления, что позволяет снять вопрос о прямом использовании традиционных форм, или стилизации в «традиционном духе».

Архитектурный творческий процесс завершается воплощением замысла в художественный текст. Последний является системой знаков, кодирующих художественную информацию, и системой вырастающих на основе заключенного в этой информации смысла внезапных образований – художественных образов.

Связь между определением значения знаков и организацией человеческого поведения была в центре внимания американского философа Ч. Морриса, который первым оформил семиотику как систематизированную научную дисциплину, обладающую собственными методами исследования. Широкое распространение подобных методов началось в 1960-е годы. Французский антрополог К. Леви-Стросс стал подвергать семантическому анализу явления культуры, используя приемы, которые де Соссюр предложил для систем знаков, существующих и воспринимаемых вне временной последовательности. В сферу исследований Леви-Стросса вошли и поселения племен, живущих на стадии первобытнообщинного строя. Во второй половине 1960-х годов появились первые работы, специально посвященные анализу архитектуры методами семиотики (Дж.-К. Кениг, ф. Шоэ) и архитектурному языку (Н. Прак, С. Хессельгрэн). В нашей науке интерпретацию проблем художественной культуры методами семиотики разрабатывают Ю. Лотман, Б. Успенский и другие. Проблему семиотики архитектурного языка исследовал В. Маркузон; свою концепцию он применил к трактовке истории развития архитектурных ордоров греческой античности. И. Страутманис сделал попытку связать изучение архитектурной формы с теорией информации и обращался к особенностям языка современной архитектуры.

И все же для всестороннего раскрытия проблем художественного языка архитектуры сделано далеко не достаточно. Здесь, как, впрочем, и в современной теории архитектуры в целом, еще нет каких-то до конца завершенных и общепринятых систем научных представлений. Не принесла плодотворных результатов новая волна семиотических увлечений, захватившая в конце 1970-х - начале 1980-х годов западноевропейских теоретиков архитектуры (она оставила след в работах Дж. Бродбента, Ч. Дженкса, Р. де Фуско, У. Эко и других). Используя ими громоздкие логические процедуры и приемы математической формализации привели лишь к скромному ряду вполне тривиальных утверждений. Проблемы выразительности стали в то же время ключевыми для определения направленности современной архитектуры, привлекая интерес отнюдь не только профессионалов.

Каждый вид искусства имеет свой язык, несет художественную информацию через свою систему знаков. Семиотика – общая теория знаков и знаковых систем, позволяет теоретически описать и постичь язык искусства. **Знак** – сигнал, несущий смысл, закодированную информацию; предмет, находящийся в отношении к другому предмету, указывающий на него,

обозначающий его. Знак - чувственно воспринимаемый предмет, отсылающий организованную (мыслящую) систему к другому предмету. Знак не заменяет, а замещает обозначаемое (обозначаемый предмет, денотат).

Знаки в архитектуре бывают разных типов. Основанием их квалификации является способ выражения значения и характер смысловой нагруженности. В связи с этим Ч. Пирс разделял знаки на следующие три типа:

Иконические знаки – знаки, обладающие сходством с обозначаемым объектом, дающие конкретно-чувственное представление о нем, передающие его общие очертания. Иконический знак изобретателен и схож с замещаемым им предметом, например, лотосовидные, папирусовидные, пальмовидные колонны, пирамида как место погребения является изобразительным знаком, отсылающим зрителя к образу погребального холма, кургана, надгробной насыпи.

Знаки-индексы основываются на причинно-следственной связи. Таковыми, например, являются двери – обозначение возможности входа во внутреннее пространства здания; высокие окна, объединенные в группу в два этажа, обозначающие наличие внутри здания двусветного зала; купол – знак цельного пространственного объема внутри здания; ворота – знак парка, или сада, или двора при доме; лестница – знак подъема вверх, наличия этажа сверху и т.д.

Знаки-символы находятся с объектом в ассоциативной связи, основанной на соглашении (конвенциональные знаки); знаки-символы – условные, не связанные причинно-следственной связью с обозначаемым, изобразительные сигналы, обобщенно передающие целую систему понятий. Символическим знаком стала башня, ныне венчающая здания мэрий и ратуш. Ее исходным посылом является донжон. Он был символом власти, а функционально – последним опорным пунктом обороны крепости при ее осаде. Ныне остался только первый, символический смысл этой башни. Символом города Алматы стал ледовый стадион «Медео» - ныне ставший международным центром молодежи.

Знаки различаются не только по способу выражения значения и характеру смысловой нагруженности, но и по такому основанию, как характер и цели их функционирования, тип информации, которую они несут.

Существен **знак принадлежности к культуре**, который указывает, что данный феномен выделен из природы и включен в культуру. Он должен подчеркнуть или противоположность, или выделенность предмета из природы, его не природное, а рукотворное происхождение, подчеркнуть, что перед зрителем предмет «второй природы», созданной человеком.

Здание гостиницы «Казахстан» имеет биоархитектурную форму (здание-колос, гигантский сноп). Авторы дают понять, что перед зрителем не природный предмет, не гигантское растение, а искусственный культурный объект, здание. Оно и вписано в природу, и отчуждено от нее.

Знак рецепционного ожидания дает настрой зрителю на тот или иной тип восприятия, дает информацию о целостности произведения и его разновидности, дает ключ к процессу восприятия. Он настраивает на общее

впечатление и прочтение концепции здания, предупреждает о том, с чем встретится зритель, вступая в художественно-содержательное и функциональное общение с данным объектом.

Так, подходя к Дворцу творчества в Алматы, зритель видит здание необычной формы, с характерным силуэтом обсерватории, видит скульптуру первого пионера Казахстана, масштаб нас предупреждает, что мы вступаем в мир детства и отрочества. Пластические особенности здания способствуют тому, что здание выглядит уютным и веселым. Все это – зрительная увертюра к восприятию и здания Дворца, и той творческой деятельности, ради которой он создан.

Функциональные знаки предупреждают о назначении данного произведения, о типе его социального функционирования. Огромное массивное здание Дворца Республики своей пластикой несет идею державности. Форма круга в здании Алматинского цирка – выявляет его утилитарное назначение, функцию – место циркового представления. Знак функции передает через форму назначение объекта.

В музыке ритм служит функциональным знаком, когда произведение носит танцевальный или маршевый характер, и имеет специфическое предназначение.

Знаки этикета определяют, регулируют и задают поведение людей, руководят им. В русских избах входная дверь из сеней в комнату была низкой. Входя, человек снимал шапку и наклонялся – кланялся хозяевам и иконам. Поклон задан архитектурной структурой. В народном казахском жилище юрте почетное место располагалось на возвышении (тор), максимально отдаленном от входа (на другом конце оси от входа). Такое расположение обеспечивало главе семьи или гостю психологический комфорт: почет и защищенность от внешнего пространства.

В современной архитектуре роль знаков этикета могут выполнять детали и элементы единиц архитектурной формы корректирующие поведение человека, заостряя его внимание на значительности происходящего как акта этического отношения к реципиенту, заложенное в архитектурной структуре¹.

Знаки национальной характерности несут информацию о национальной принадлежности, о национальной культурной традиции, запечатленной в произведении. Существуют четыре пути знакового обозначения национальной принадлежности архитектурного сооружения.

Путь декоративности – национально выраженные орнаментальные украшения, декоративные детали выступают как знаки национальной характерности архитектурного произведения. Декорацию стен зданий начали применять в древние времена в Месопотамии, когда в свежую штукатурку стен вдавливались кусочки минералов, создающие геометрический орнамент (ромбы, спирали и т.п.). Такая декорация применялась также в Древнем Египте и Древней Греции. С этой целью использовались пластинки или полосы

¹ Этическое начало как предмет профессиональной деятельности особо проявляется при проектировании больниц и учебных заведений для детей и взрослых инвалидов.

различных цветных камней. Цветные орнаменты при кладке штукатурки и выполнении лепных украшений использовались в течение нескольких тысяч лет. Они выполнялись для того, чтобы оживить штукатурку и подчеркнуть некоторые архитектурные элементы при помощи декоративных полосок или точечных акцентов, таких как розетки, картуши.

Термин «орнамент» происходит от латинского слова *ornare*, что означает «добавить, приукрасить». Он применяется для обозначения единичных декоративных форм или их комплексов, создаваемых по принципу чередования декоративного мотива. Все орнаменты создаются обычно по определенным правилам, учитывающим три главных фактора, то есть контраст, ритм и динамику. Каждый архитектурный стиль характеризуется определенными мотивами, хотя часто можно наблюдать возврат к декоративному искусству Греции, Ближнего Востока и Египта. В римских орнаментах наиболее часто встречается мотив листьев аканта, листьев дуба, плюща, шишек пинии. Часто используются также сфинксы, амурсы и т.п. Применение гипсовых вяжущих материалов и гипсовых изделий в современном строительстве.

В настоящее время гипсовые вяжущие материалы и гипсовые изделия находят очень широкое применение во многих отраслях мировой экономики. Особенно широко используются и ценятся натуральные гипсовые вяжущие материалы в строительстве, производстве керамики, литейном производстве, химической промышленности и медицине.

Благодаря своим многим важным достоинствам, таким как экологическая чистота, хорошая термоизоляционная и звукопоглощающая способность, огнестойкость, положительное влияние на здоровье путем создания в помещениях благоприятного микроклимата, быстрота выполнения работ с их применением, а также универсальности — гипсовые материалы идеально подходят для выполнения отделочных работ, особенно при строительстве жилых и административных зданий.

В отечественном строительстве значительно более широкое применение гипсовых материалов наблюдается лишь в последние десять лет. Наблюдается значительная динамика даже несмотря на все еще не наилучшую конъюнктуру на строительном рынке. Несмотря на то, что гипс находит все более широкое применение в Польше, мы все еще отстаем по т.наз. коэффициенту расходования гипса, который рассчитывается в пересчете на одного жителя, от стран, которые давно оценили достоинства гипсовых материалов, таких как США, Канада, Германия, Италия, Испания. В этих странах наблюдается постоянный рост заинтересованности применением гипса в строительстве, прежде всего с учетом его благоприятного влияния на здоровье, эстетичность, а также в связи с его термоизоляционными свойствами и низкой энергоемкостью производства по сравнению с другими вяжущими материалами.

В общем в мировом строительстве сформировалось одно стратегически преобладающее направление применения гипсовых материалов — в качестве отделочных материалов при выполнении внутренних работ.

Основные направления прямого применения гипса в строительстве сформировались следующим образом:

- внутреннее разделение помещений — перегородки,
- сухие или мокрые внутренние гипсовые штукатурки,
- штукатурки, затертые гипсовым раствором, гипсовые накрывки,
- легкие подвесные потолки,
- декоративные элементы и лепнина,
- основания для полов (сухие бесшовные полы),
- перекрытия, пустотелые гипсовые блоки (применяются редко).

Кроме строительства, гипс в необработанном виде широко применяется для производства цемента с целью регулировки времени связывания, а мелкозернистый гипс — в керамике, литейном производстве, горной промышленности, медицине и в других отраслях.

В Польше профиль производства и применения гипса и гипсовых изделий близок к профилю производства стран с многолетними традициями.

Гипсовые стукко

Это благородные растворы с очень мелкозернистой структурой, поверхность которых после полного отверждения и соответствующей обработки становится твердой, гладкой и блестящей, похожей на полированный натуральный камень. Чаще всего они имитируют фактуру мрамора, поэтому стукко часто называют искусственным мрамором.

Стукко выполнялись уже в древние времена. Римский архитектор Витрувий, живший в I в. до н.э., в своей известной работе под названием «Десять книг об архитектуре» описал метод выполнения стукко из известкового раствора с мраморным порошком. Этот раствор уплотнялся палками и наносился тремя слоями на основание из трехслойной известковой штукатурки, затем поверхность выглаживалась и полировалась. В период барокко применение стукко были очень модным в связи с тем, что они давали возможность богато декорировать интерьеры, выполнение которых из камня было бы невозможным или стоило очень дорого.

В настоящее время применяются два основных вида стукко:

- зеркальный известковый стукко,
- гипсовый стукко.

Первый изготавливается на базе извести и может применяться на фасадах зданий. А гипсовый стукко выполняется из модифицированного алебастрового гипса или гипса двойного обжига, т.наз. квасцового гипса, который называют также мраморным — обладающего высокой твердостью и прочностью, с добавлением красящих пигментов.

Гипсовая лепнина

Это декоративные строительные элементы, обычно вырезаемые или отливаемые из модельного гипса, которые после высушивания крепятся к стенам или потолкам, в соответствии с архитектурным проектом, выполненным для данного помещения.

Лепнина украшала интерьеры квартир и дворцов состоятельных людей уже в древние времена. Позднее она также неоднократно использовалась, особенно охотно в архитектуре средиземноморских стран, откуда она распространились на север и восток Европы. Во многих прекрасных

памятниках истории лепнина является постоянным элементом, определяющим стиль и характер объекта. Гипсовые профили, уголки, декоративные розетки, колонны, арки, многоуровневые потолки — это широкий «ассортимент» бессмертных стилей и форм, позволяющих создавать гармонические интерьеры. Благодаря им интерьеры приобретают эстетичный и представительный вид.

Гипсовые лепные элементы находят применение только внутри зданий, хотя в настоящее время встречаются также декоративные элементы, выполненные из экструдированного полистирола или специальных водостойких смесей для применения на внешних стенах зданий — карнизы.

Штукатурка, затертая гипсовым раствором

В современном строительстве, где аранжировка помещений является важным представительским и маркетинговым элементом, все чаще прибегают к выполнению штукатурки, затертой гипсовым раствором. В упрощении это — та же гипсовая накрывка очень высокого качества. Такая штукатурка выполняется внутри сухих помещений из модельного гипса, путем равномерного нанесения стальной теркой раствора из модельного гипса и известкового теста слоем до 2 мм, на соответствующим образом подготовленное основание. Затем следует старательное выравнивание и выглаживание поверхности, а потом — циклевание и затирание теркой до получения очень ровной, плотной и беспористой поверхности. Хорошо выполненная штукатурка, затертая гипсовым раствором — очень гладкая и блестящая. Требования к качеству этой штукатурки так же высоки, как к высококачественным штукатуркам IV категории.

Так, например, здание Дворца бракосочетания (арх. М. Мендикулов, А. Лепник, 1971) опоясывает национально декоративная рубашка. Ее назначение двояко: функционально она служит солнцезащитной решеткой и одновременно работает как знак национальной характерности сооружения. Примечательно, что решетка стоит и на сверенной стороне здания, где первая ее функция — защита от солнца — совершенно не требуется. Знаками национальной характерности являются орнаментальные украшения и декоративные детали карниза и порталов в здании Телецентра (Р. Сейдалин, М. Павлов, 1980), основным мотивом является стилизованный сталактит.

1.2 Путь метафорический

Проблемы художественного языка в архитектуре

Этому языку присуща сложность, многослойность, отражающая сложность самой архитектуры, о которой мы говорили выше. Знаки архитектурной формы несут сигналы, ориентирующие в пространстве и служащие организации практической деятельности. Так, дверь говорит нам о начале пути, барьер — о необходимости остановиться. Во всей своей системе форма может «прочитываться» человеком на основе различных кодов, предоставляя информацию о пространственной структуре объекта, его конкретном назначении и месте в более обширных системах, о жизненных процессах, для которых он предназначен, о его конструкции и общем уровне техники,

служившей для его создания. Есть и слой значений, в котором конкретность формы слагается в единство идейно-образного содержания. Этот слой можно выделить как художественный язык архитектуры, существующий наряду с художественными языками других видов искусства. Именно о нем пойдет речь далее. Художественный язык архитектуры глубоко специфичен; как и язык родственного архитектуре дизайна, его отличает неразделимая связь художественного и □ нехудожественного, самой жизни и ее отражения в образах. Проблемы художественного языка в архитектуре переплетаются с очень широким комплексом проблем зодчества в целом, связаны и с очень широкой социокультурной проблематикой.

Уже в трактате Витрувия, древнейшем среди известных нам теоретических трудов, посвященных зодчеству, прослеживается стремление постичь связи архитектурных форм с определенными значениями. Исследование системы форм как специфического языка открыло лишь новые возможности систематичного и комплексного подхода к проблеме. Методы семиотического объяснения искусства и художественной деятельности тоже не новы - они восходят к идеям швейцарского ученого Ф. де Соссюра (1857-1913), одного из «предтеч» современной семиотики. Еще в 1920-1930-е годы их применяли в сфере поэтики и эстетики некоторые советские и чехословацкие ученые (как, например, М. Бахтин, В. Пропп, Я. Мукаржовский, Р. Якобсон). Кстати, уже де Соссюр использовал в лекциях аналогию между архитектурой и естественным языком.

Искусство строить

Культуре необходима взаимосвязь подвижности и устойчивости - развитие должно сочетаться с закреплением достигнутых результатов. Поведением животных управляет программа, которая наследуется; человеческая деятельность не предопределена наследственно; ее гибкая изменчивость - необходимое условие прогресса. Достигнутое прогрессом закрепляется в культуре; пространственные структуры, создаваемые зодчеством, принимают очертания, отвечающие сложившимся схемам деятельности и фиксируют связанные с ними значения. В то же время система в целом остается открытой к дальнейшим изменениям, чтобы удовлетворять вновь и вновь возникающие потребности. Тем самым архитектура служит и движению прогресса и упрочению его результатов. Совмещение нового и старого в окружении человека, того, что достигнуто материальным и духовным производством разных эпох,- одна из форм «памяти» культуры, которая обеспечивает непрерывность ее развития и неповторимое содержание ее национальных и местных типов. В соседстве оставленного разными периодами становится зримым само время, «четвертое измерение» бытия культуры. «Искусство строить» зависит от архитектуры как системы материальных результатов деятельности. Эта зависимость выражается не только в обращении к наследию, но и в стремлении сохранить связность контекстов среды, учесть требования, определяемые опытом ее использования, и общественное отношение к ее сложившимся формам. ..И в конечном счете любая задача, которая ставится перед архитектором, вырастает из цели общего порядка -

преобразовать систему предметно-пространственного окружения в соответствии с актуальными потребностями общества.

Архитектура должна удовлетворять широкий диапазон потребностей человека и общества в целом. «Искусство строить» создает необходимую часть средств производства (здания заводов, фабрик, электростанций, научно-исследовательских институтов, вычислительных центров, производственных сооружений сельского хозяйства и т. п.) и материальных средств обслуживания непроизводственных потребностей общества (жилые и общественные здания, постройки для отдыха и т. п.). Вместе с тем, архитектура обращена и к сфере общественного сознания. Создавая утилитарные ценности, она создает и ценности духовные.

Архитектура среди видов искусства

Особое место занимает архитектура и среди видов искусства. Ее, как и родственной ей дизайн, выделяет участие в организации среды и человеческой деятельности. Системность последней определяет системный характер того, что ей служит; произведениям архитектуры свойственно поэтому существование в системе, в ансамбле. Отсюда исходит и организующая функция архитектуры по отношению к другим искусствам - архитектура образует основу среды, в которой существуют их произведения, определяет возможности их синтеза.

В системе видов искусства архитектуру обычно относят к искусствам пространственным, в которых образ существует в пространстве и не изменяется во времени. Однако если принять во внимание всю сложность восприятия архитектуры, характеристика, которая дается ей в традиционной «системе видов», окажется достаточно условной. Структуры, создаваемые зодчеством, трехмерны, их величины крупны; представление о них складывается в сопоставлении картин, последовательно открывающихся с различных точек зрения. Подобная особенность присуща и скульптуре, тоже требующей осмотра с различных сторон. Но в скульптуре восприятие объема позволяет полностью раскрыть содержание произведения. В архитектуре же видимый извне «объем» здания, - как правило, лишь оболочка системы внутренних пространств. Еще более существенно, что образ произведения зодчества получает полное выражение лишь в единстве материально-пространственных структур и тех жизненных функций, которым они служат. Не только сами здания, но и деятельность людей - их деловитая суэта в торговом центре, праздничное оживление в театре или сосредоточенность в библиотеке - определяют характер образа, порождаемого архитектурой. Режиссура жизненных процессов, распределение в пространстве движения и покоя существенны не только для функциональной организации здания, но и для его выразительности. Американский архитектор ф. Джонсон предложил даже в 1960-е годы концепцию «профессиональной архитектуры», утверждая, что «проектирование пространства и лепка объемов лишь дополнительные к главному - организации процессов». По его мнению, «красота заключена в том, как вы движетесь в пространстве». Такая точка зрения может казаться парадоксальной, но одну из граней специфики архитектуры она подчеркивает весьма убедительно.

Архитектуру исстари называли искусством строить. Леон Баттиста Альберти в трактате «Десять книг о зодчестве» определял ее как «искусство, без которого никак нельзя обойтись и которое приносит пользу, соединенную с наслаждением и достоинством». Техника для Альберти при всем его уважении к премудростям строительного ремесла - только средство, позволяющее «осуществлять на деле все, что при помощи движения тяжести и сложения тел превосходнейшим образом служит наиболее важным потребностям людей». Альберти подчеркивал гуманную направленность архитектуры; уже он назвал ее главную цель - служение людям.

Определение, данное Альберти, однако, неполно. Архитектор, не ограничивающий себя рутинным повторением стереотипов, создает нечто, не имеющее прямых прообразов в действительности. Вместе с тем созданное им всегда входит в различные сложившиеся контексты - систему поселения, систему сооружений определенного назначения и типа, в конечном счете - в систему искусственной среды, «второй природы», которую создает вокруг себя человек. Новое в этой системе служит обществу вместе с унаследованным от прошлого. Формируя окружение, благоприятное для человека, архитектура создает защищенные пространства, микроклимат которых можно регулировать (поддерживая, например, постоянную температуру, не зависящую от времени года). Среда, преобразованная архитектурой, служит и для организации человеческой деятельности - определяет пространства для ее процессов, изолирует их или связывает в необходимой последовательности, обеспечивает возможности общения и уединения. Организующая роль зодчества проявляется не только в разграничении или соединении частей пространства, но и в воздействии на поведение людей через эмоции и сознание. Материальные структуры сооружений и пространства, которые они организуют, несут информацию о социально обусловленном поведении и практических навыках людей, об отношениях между ними. Эта информация, не только направляет поведение людей одного времени, но и связывает разные поколения, разные эпохи, она образует важную часть коллективной памяти человечества.

Схемы деятельности и человеческих отношений

Архитектура закрепляет присущие данному обществу схемы деятельности и человеческих отношений; уже тем самым она служит целям социализации личности. Вместе с тем архитектура может воплощать определенные идеалы - этические и эстетические,- придавая им убедительную, осязаемую предметность (как воплотила готика идеалы позднего средневековья или архитектура Возрождения - гуманистические идеалы нового времени).

В конечном счете, можно сказать, что перечень функций архитектуры практически совпадает с основными функциями культуры, направленными на «обеспечение общества всем необходимым для его успешного противоборства с природой, для его постоянного развития», как их формулирует М. С. Каган. Нет, конечно, архитектура принимает на себя лишь какую-то ограниченную часть каждой такой функции, но важно отметить широту сферы, в которой она

поддерживает функционирование культуры; именно поэтому в своем развитии она следует многим закономерностям, присущим культуре в целом.

Архитектура, например, также проходит через постоянное обновление, но не порывает с преемственностью. Даже в периоды своих качественных изменений «искусство строить» в той или иной мере использует опыт прошлого и опирается на его наследие (которое остается частью систем среды) - иногда вопреки заявлениям архитекторов о полном разрыве с предшествующей историей. Связь с прошлым может принять и форму спора с ним, выливающегося в инверсию привычного. Отрицание недавнего иногда сопровождается обращением к более далекому - архитектура Ренессанса, отвергая опыт готики, искала опору в античности; «постмодернизм» 1970-х годов, игнорируя рационалистические направления 1920-х-1960-х годов, обращался к стилю модерн и эклектике конца XIX века. Но и отвергнутое недавнее со временем проходит переоценку, как наследие готики, о которой Палладио писал, что ее «следует назвать путаницей, но не архитектурой», и которую XIX век причислил к вершинам зодчества.

Искусство, в отличие от науки, религии, права и других элементов культуры, отражает главным образом эмоциональную жизнь человека, состояние его души. Существуют различные определения искусства, но суть их сводится к одному: это - эмоциональная форма отражения мира. Марина Цветаева, говоря об искусстве, использовала понятия "сердце" как синоним души художника, вмещающей весь мир. Она утверждала, что сердце не инструмент искусства, а великая мастерская преobraжений, сцена, концертный и выставочный залы, в которых ежесекундно, круглосуточно происходят перемещения, сдвиги, - неожиданности, к которым должен быть готов любой художник, орудует ли он словом, держит ли в руках кисть, или сидит за роялем. Сердце диктует, беря себе в помощники разум, волю, умение, страсть.

Если в произведении искусства заложены чувство, отношение, понимание мира и человека как центра этого мира художником, то оно вызывает эмоциональную реакцию у воспринимающего. Если чувства нет, или оно недостаточно выражено, то часто затруднительно сказать: нравится или не нравится данное произведение.

О талантливых произведениях искусства, в которых заложены сильные чувства, часто говорится, что они созданы как бы на одном дыхании, в порыве души.

Главная цель и предмет искусства - это человек, познание его сокровенных тайн. Какой бы темы ни касался художник, он все пропускает через призму человеческих раздумий, отношений, настроений. В любом произведении искусства так или иначе раскрываются внутренний мир человека, его переживания, его субъективное восприятие природы, социальной среды, политики и т.д. Этот внутренний мир передается глазами героя, лирического "я". Отражение средствами искусства всех граней лирического "я" - вот цель искусства. Таким образом, в основе искусства - человеческая деятельность, которая может быть направлена двояко:

1) вовне (познание, оценка, труд, общение);

2) вовнутрь (самопознание, самооценка, самосозидание, "самообщение").

Искусство как бы "дублирует" оба типа деятельности, воспроизводит личность во всей ее многогранности и целостности. Искусство по своей природе полифункционально. Некоторые функции, присущие искусству, пересекаются с функциями науки и религии, например, познавательная, воспитательная. Кроме того, отметим следующие функции искусства: прогностическая ; ("кассандровское начало"), информационная и коммуникационная (искусство как сообщение и общение), внушающая (воздействие искусства на подсознание), эстетическая (искусство как формирование творческого духа и ценностных ориентации), гедонистическая (искусство как наслаждение).

Важнейшая из функций искусства - эстетическая, которая учит восприятию мира по законам красоты, гармонии. Гармония выражается различными средствами, в зависимости от того, каким языком искусства владеет художник: язык словесный, литературный, музыкальный, языка танца или изобразительный язык. Необходимо более подробно остановиться на проблеме языков искусства и их понимании.

Язык как универсальное средство общения с каждым в отдельности и с миром в целом рождает мир культуры. Отсюда - полифонизм и многоголосие художественной культуры.

Философ XIX в. Вильгельм фон Гумбольдт писал, что язык заложен в самой природе человека и необходим для развития его духовных сил и формирования мировоззрения.

Три составляющие духовной сущности человека: разум, воля, чувства. Соответствие им в культуре: наука, этика, искусство. Специфика каждого элемента культуры состоит в способах отражения, средствах передачи информации и функциях. Необходимо для целостного развития человека владеть языком всех этих элементов. Культуры прошлых эпох разговаривают разными языками, а чудо и тайна искусства в том, что оно, по словам И.Канта, раскрывает свободное пространство для игры познавательных способностей. Классификация видов искусства. Первая классификация дана Аристотелем в "Поэтике". Он различал их в зависимости от средств, предметов и способов подражания природе: в музыке и пении - это звук; в живописи и скульптуре - это краски и формы; в поэзии - слово и размер.

Современные принципы классификации весьма различны: виды искусства делятся на "пространственные", "временные", "пространственно-временные". Другой принцип деления основан на механизме восприятия: зрительные (визуальные), слуховые (аудио), зрительно-слуховые (аудиовизуальные). Есть деление на выразительные и изобразительные. Мы предлагаем в качестве критерия классификации видов искусства язык, который всегда специфичен. Литература, изобразительные искусства, музыка, танец, архитектура, прикладное искусство - каждый из этих видов имеет свой язык для передачи мыслей и чувств. Другую группу представляют синтетические по языку виды, такие как кино, театр, вокальная музыка. Основа, объединяющая языки

искусства, - число. Известно, что пифагорейское учение о всеобщей гармонии количественных отношений. Смысл и значение чисел: 1,2,3,7,9, - отражают некоторые закономерности в природе. Музыка - чувственное восприятие тайного значения чисел с точки зрения Пифагора.

В чем заключается специфика языка различных видов искусства? Архитектура - национальный образ культуры страны и исторической эпохи. Основные памятники архитектуры - символы, отражающие национальный колорит. Например, Парфенон, Собор Парижской Богоматери, Кельнский собор, Кремль и т.д.

Музыка - отражение смыслов, глубинных основ бытия. По словам А.Ф. Лосева, в ней мы слышим тайную пульсацию мира, сокровенный шум и шепот его бытия, изначальную и глубинную жизнь, определяющую всю его внешнюю, солнечную образность.

Живопись - это искусство выразить невидимое посредством видимого. Основные цвета и дополнительные, их восприятие с точки зрения эмоциональной окрашенности. Существует также соответствие природных стихий и цвета. Например, желтый - это солнечный цвет, синий - это воздух, красный - это земля.

Как расшифровать цветовые символы? Например, красный цвет. Известно, что физиологически это наиболее возбуждающий цвет. Производился опыт, в процессе которого выяснилось, что в помещении, окрашенном в голубовато-зеленые тона, люди ощущают холод при 59 градусов по Фаренгейту, в то время, как в помещении, окрашенном в красно-оранжевый цвет, они не чувствуют холода, пока температура не упадет до 52 градусов. Восприятие этого цвета вызывает ускорение кровообращения.

Русский художник и мыслитель В.Кандинский говорил, что красный цвет звучит как мощная нота почти целеустремленной силы. В культурном сознании человека этот цвет стан цветом жизни и крови, любви и ненависти, выразителем диалектического содержания противоположных устремлений и процессов, составляющих основу человеческой жизни.

Свойством приобретать символическое звучание обладают не только цвета, но и целые системы цветов, линий, организованные художником по принципу гармонии, дисгармонии и контрапункта. Если провести анализ авангардных форм изобразительного искусства, то окажется, что авангардистами изобретен новый изобразительный язык. Например, постараемся понять, в чем смысл всем известного произведения В. Малевича "Черный квадрат"? Обычно ответ на этот вопрос, в студенческой аудитории в негуманитарных вузах отражает интеллектуальную независимость и неразвитость ассоциативного мышления. Так можно расценить варианты ответов типа: "Никакого смысла нет", "Похоже на детские рисунки" и т.п. Как заметил Б.Пастернак, культура в объятия первого желающего не падает. Необходимо овладеть языком живописи в смысле умения его понимать. Вот как сам В.Кандинский в работе "О духовном в искусстве" понимал природу черного цвета: "И как некое ничто без возможностей, как мертвое ничто, когда солнце угаснет, как вечное молчание без будущего и надежды звучит внутренне

черное. Музыкально представленное, оно есть как бы вполне законченная пауза, за которой продолжение следует, как начало нового мира. Так как заключенное этой паузой на все времена конечно, образованно: круг замкнут: черное есть нечто погасшее, как сожженный костер, нечто бездвижное, как труп, лежащее за пределами восприятий всех событий, мимо которых проходит жизнь. Это молчание тела после смерти, конца жизни. Внешне черная - самая беззвучная краска, на которой поэтому всякая другая краска, как бы ни слаб был ее звук, звучит сильнее и определеннее".

Язык живописи тесно связан с проблемой художественного творчества. Цели художественного творчества двояки: ориентация на подражание природе и отражение субъективных переживаний связи человека и мира. Первое представлено такими художественными стилями, как натурализм, реализм.

В современном искусстве доминирует второе направление. Преимущества второй ориентации в художественном творчестве следующие: 1) реальная действительность предстает как сфера реализации творческих возможностей субъекта; 2) искусство выступает как способ познания, вовлекающий человека в его целостности, в единстве разума, воли и чувства. В результате, произведения искусства становятся воплощенной реальностью через призму его субъективных переживаний. В целом по средствам отражения искусство отлично от науки или религии тем, что в нем основным знаком является художественный образ. Художественный образ - это иносказательная, метафорическая мысль, раскрывающая одно явление через другое. Вспомните примеры из литературы, музыки, живописи, архитектуры известных вам эпох. Задумайтесь над ответом на вопрос: почему отдельные художественные образы становятся символами эпохи, что они отражают?

Основными характеристиками художественного образа являются: метафоричность, парадоксальность, ассоциативность, многозначность и недосказанность, оригинальность и неповторимость.

Таким образом, сравнение искусства и науки, искусства и религии показывает, что образное мышление, которое присуще искусству, очень многозначно и не имеет границ как на этапе создания смыслов художественного произведения, так и на этапе его восприятия. Чем многоплановой произведение, тем оно более содержательно и может выдержать испытание временем, давая каждому поколению возможность открыть свой смысл, свое понимание. В результате - читатель, зритель становится как бы со-творцом. Наряду с автором, домысливает, достраивает авторский текст. Взяв в качестве примера любой шедевр мировой художественной культуры, будь то "Мона Лиза" Леонардо да Винчи с ее загадочной улыбкой, или роман М.Булгакова "Мастер и Маргарита", мы сталкиваемся с одним и тем же феноменом искусства: чем более богато и многопланово по содержанию произведение искусства, тем большие возможности оно дает для интерпретации его смыслов. Художественный образ в искусстве неисчерпаем, как и сама жизнь.



Рисунок 1. Музей Чокана Валиханова

С помощью исторических отсылов и образований внутренних сходств выявляется национальная характерность произведения. Так, авторы музея Чокана Валихана создавали образ тех мест, где родился и вырос ученый. Музей метафорически сопоставляется с древней архитектурой захоронений, воспроизводимой не цитатно, а через воссоздание самого духа казахской культуры. Расчет здесь на аллюзии и ассоциации. Квадратный в плане объем с заостренными углами, контрасты масс в пластике музея отражают религиозно-мистическое представление предков о мироздании и обращаются к обобщенно-абстрактным образам, воплощающим память о прошлом, вечном.



Рисунок 2. Алматинский государственный цирк, 1972 г. Архитекторы В. Кацев, И. Слонов.

В здании Алматинского цирка - круг - пространственно-пластическая **метафора**, обладающая тремя смысловыми пластами:

- круг выявляет утилитарное назначение /функцию/ здания место циркового представления,

- круг – образ народного жилища - юрты

В результате сопоставления этих двух смысловых пластов, ассоциации этих образов, не только возникает специфический эффект их смыслового "просвечивания" друг через друга, но и образуется новый сложный смысл, не сводимый к сумме его составляющих - художественная концепция:

- подчеркивается кочевой образ жизни, присущий артистам цирка.

Метафора национального, основанная на специфике современной культуры и на обращении к традиционному, была определяющей темой творчества архитекторов рассматриваемого периода.

Метафора - королева риторических фигур - установление в художественном сообщении смысловой связи по сходству, изменение смыслового содержания слова /шире - вообще знака/, отсылка и к прямому, и к переносному его значению /"нулевому смыслу"/.

В художественном, образном сравнении обычно один предмет или явление сопоставляется с другим, благодаря чему проясняется суть первого явления, его

своеобразие, усиливается впечатление от него. Метафора отличается от сравнения главным образом характером своего художественного воздействия.

Квадратный в плане музей Чокана Валиханова вблизи Талды-Кургана /Р.Сейдалин, Б.Ибраев, 1985/ с заостренными углами, контрастрастами масс и общим силуэтом сопоставляется с архитектурой захоронений предков, благодаря чему воссоздается дух казахской культуры.

Метафорический образ играет важную роль и в искусстве скульптуры и живописи. По существу, боги, которых так любили изображать ваятели древнего мира, уже для них самих (тем более для нас) были метафорами-символами общечеловеческого значения. Метафорическая манера видения и изображения действительности присуща голландскому художнику Питеру Брейгелю, создававшему картины-притчи, которые по замыслу уже были метафоричны /"Фламандские пословицы"/. Другой пример - картина "Слепые". Брейгелевский образ - метафора, ибо он строится на сопоставлении качественно различных явлений: судеб человечества в целом и происшествия с группой слепых. Подчеркнуто метафорические произведения создавал литовский художник Константинас Чюрленис.

Широкое применение находит метафора в искусстве кино и в театральном искусстве. В раннем фильме Эйзенштейна "Стачка" вслед за кадром, изображающим расстрел рабочих царскими войсками, показана сцена на бойне, где режут скот. К сюжету эта сцена прямого отношения не имеет. Ее смысл не прямой, а переносный. Он открывается зрителям из сопоставления с предыдущей сценой – сценой расстрела. Это типичная кинометафора. Метафора делает процесс восприятия максимально активным. Она не только показывает и объясняет, но и приглашает мыслить, заставляет активно работать воображение, не требуя в то же время чисто умозрительных усилий, "расшифровки" текста.

Сочетание ракушечника с мрамором, созвучное золотистой поверхности покрытия Дворца Дружбы - включает в пластический текст метонимию: установление связи между явлениями по смежности, перенесение свойств предмета на сам предмет. Так, у А.С.Пушкина "шипение пенистых бокалов" заменяет пенящееся вино, налитое в бокалы. В метонимии следствие может заменяться причиной, содержимое емкостью, в результате чего, происходит перенос названия на основе смежности значений. Например, порой материал из которого сделана вещь, заменяет обозначение самой вещи. У А.С.Грибоедова Фамусов вспоминает: "Не то на серебре, на золоте едал".

В согласии с законами метонимии мы воспринимаем и многие натюрморты, например натюрморты знаменитых голландских мастеров III века Питера Класа, Виллема Хеда. Сильная метонимическая деталь есть в замечательной картине Рембранта "Возвращение блудного сына". Голая стертая ступня коленапоклоненного юноши очень выразительна: за нею угадываются долгие и трудные дороги.

Самое широкое и разностороннее применение находит метонимический способ изображения в искусстве кино. В картине Эйзенштейна "Броненосец Потемкин" "верно найденной деталью" является детская коляска, которая скатывается по лестнице. Эта коляска воспринимается нами как часть общей трагической картины.

В архитектуре метонимия создается путем выявления особенностей архитектурно-строительных материалов, способа их обработки, фактуры поверхности, цвета. Холодный, как бы официальный, чопорный оттенок полированного мрамора смягчается необыкновенной теплотой и красотой фактуры ракушечника. Метонимия оказывается концептуально нагруженной. Она передает общий смысл Дворца Дружбы: официально-административное и народно-демократическое должно согласоваться и слиться в единство.

Ритмический ряд вертикальных пилонов Дома офицеров поддерживает светлый, мощный аттиковый этаж, вытянутый по всему объему и обращенный к мемориалу Славы в парке им. 28 гвардейцев-панфиловцев - средство выражения сущности здания, воплощение военной стройности, организованности, соподчиненности, героического начала. Художественная концепция раскрывается тремя знаковыми средствами: 1/ через пластику: строгий ритм пилонов накладывается на плавный изгиб здания и передает идею военной стройности и организованности; 2/ через фактуру поверхности и способ обработки гранита, которым облицованы пилоны: грубоватый характер камня, свойственная ему твердость символизируют героическое начало; 3/ через язык цвета: в здании использовано контрастное сочетание защитного зеленого цвета и светло-бежевого цвета открытости. Метонимический характер носит и эмблема, символизирующая вооруженные силы государства.

Жилые высотные здания /-М.,Павлов, Ю.Туманян, Р.Хальфин, 1980/ с прилегающими к ним корпусами проектных институтов является риторической фигурой повтора: в точности повторяя друг друга по своей конфигурации, симметричные в плане, подчеркнута протяженные 3.боковые "павильоны" "держат" собой всю знаковую систему площади-ансамбля в Алма-Ате /рисунок 3/. Повтор придает смысл разнообразию, а художественному высказыванию усиление, изменение и приращению смысла.



Рисунок 3. Жилые высотные здания /-М.,Павлов, Ю.Туманян, Р.Хальфин, 1980

В фильме Л.Бунюэля "Скромное обаяние буржуазии" в снах разных действующих лиц многократно повторяется одна и та же сцена приема гостей. Затем эта сцена осуществляется наяву.

Риторической фигурой повтора в архитектуре является, например, колоннада крыльев Казанского собора в Санкт-Петербурге.

Наиболее распространенная композиционная особенность архитектурной формы - **наложение**, которое появляется при пересечении, чередовании простых и сложных ритмов, стимулирующих восприятие формы как единое целое.

Возносящиеся кверху вертикальные и не менее важные горизонтальные ритмы гостиницы "Казахстан" /Ю.Ратушный, Л.Ухоботов, 1978/ связаны тесным художественным единством. Строгий ритм пилонов дома офицеров накладывается на плавный изгиб здания - не требуется большего, чтобы вовлечь прозаические функции в грациозную игру. Наложение жесткого ритма вертикальных окон в сочетании с солнцезащитной декоративной решеткой на плавный ритм общей массы сооружения находит свое завершение, слияние в куполе, постепенно затухая и растворяясь в пространстве Дворца пионеров.



Рисунок 4. Гостиница "Казахстан" (Ю.Ратушный, Л.Ухоботов, 1978)

Все эти художественные приемы дают такое парадоксально-неожиданное сцепление исходных знаков, при котором происходит диалектический скачок и возникает качественно новая мысль, прямо не содержащаяся ни в одном из исходных знаков и не возникающая из простого сложения.

Искусство постоянно композиционно переставляет элементы реальности. В физическом мире причина предворяет следствие. Но такой порядок необязателен для художественного сознания, где следствие может быть представлено ранее причины. Искусство нередко меняет течение времени и прослеживает жизнь человека в обратном направлении: от могилы к колыбели. Поэтика как раз и определяет характер отображения времени и действия в художественном произведении.

В настоящем исследовании делается попытка показать по возможности убедительно характер отображения времени и действия в архитектурном произведении. Богатый и многообразный язык архитектуры, имеющий свои законы и условия существования, требует своеобразного подхода к прочтению его художественного текста. "Действиями" в архитектуре являются /становятся/ переходы от одного вида закономерностей при сочетании форм и их элементов к другому виду, организующие сложные отношения между формами, общий ритм массы и пространства. Американский архитектор Роберт Вентури в книге "Сложность и противоречия в архитектуре" показал, что компромисс между внутренним и внешним носит событийный характер, "поскольку внутреннее отлично от наружного, стена - линия перехода - становится явлением архитектуры. Архитектура возникает при столкновении внутренних и внешних

сил – функциональных и пространственных. Эти внутренние силы и силы окружения могут быть и общего порядка и частного, и неотъемлемо присущие и случайные. Архитектура - как преграда между внутренним и наружным - становится пространственным свидетельством разрешения этой проблемы и ее драмы".

Выделяя содержательную, знаковую сторону исследуемых объектов помимо достаточно изученной ее перцептивной стороны, следует отметить их устойчивую роль в процессах реальной жизни, в развитии культуры сложными знаковыми единицами с объективно закрепленными за ними комплексами значений. Средства для воплощения временного начала в архитектуре. Следует искать в ритме формы и пространства, в направлении и темпе Г линий, в характере фактуры материала, в композиционных особенностях, в контрастах света и тени и т.п. Это одна сторона концепции времени в пространственно-пластическом искусстве архитектуры. Гораздо сложнее вопрос о содержании тех временных образов, которые доступны архитектуре, о существовании концепции времени в архитектурном произведении.

К пространственным обычно относили такие искусства, в которых не обнаруживается движение, - архитектуру, скульптуру, живопись, графику, тогда как музыка, пантомима и балет, драма, разные виды словесного искусства относились к искусствам временным. Несмотря на наличие, определенных оснований для такой классификации, она подвергается пересмотру в современной эстетике и искусствознании. Было показано, что человеческое восприятие пространственных изображений /выражений/ всегда осуществляется во времени, оно всегда дискретно /прерывно/. Художник облегчает это восприятию, обозначая в своем произведении те временные границы, в соответствии с которыми наше восприятие членится на отдельные ритмические такты, соединяемые при их восприятии, что позволяет считать построение этих произведений подобным монтажному.

Например, в сравнительно молодом виде искусства как художественная фотография концепция времени и пространства рассматривается в рамках жанра. "Жанровый" снимок сюжетен. Сюжет не обязательно разворачивается в указанном месте и в точности указанном астрономическом времени - сюжет имеет свое художественное пространство и свое художественное время. Даже в статичном изображении по множеству примет ощущается темп запечатленного процесса – чувствуется его стремительность или медлительность, видна его сила, когда процесс властно втягивает объекты в свое течение, или слабость, когда процесс едва касается объектов. Совокупность этих параметров в кино осознается, по словам А.Тарковского, как "давление времени". Под "давлением" он понимал "консистенцию времени, протекающего в кадре, его напряженность или, наоборот, «разряженность», а историк живописи Б.Виппер назвал эти ощущения "дыханием времени" и "тембром времени".

1.3 Путь иллюстративный

Путь иллюстративный – воспроизведения характерных признаков национального своеобразия, цитация, включение текста в текст, прямое обращение к памятникам старины и воскрешение их образного строя в новых

сооружениях. В здании Центрального исторического музея (Ю. ратушный, З. Мустафина, Б. Рзагалиев) легко узнаваемы мотивы «восточной архитектуры», т.е. образы мусульманского зодчества – это и купола специфически «восточной» формы, и общая симметричная композиция с фланкирующими башенками – потомками минаретов, и характерные очертания арочных проемов.

Отнюдь не внешние приметы создают и национальное своеобразие формы. Присутствие в композиции мечети, минарета, этнографически точно сделанного костюма или орнамента, настоящих предметов быта не выражают сути национального характера архитектуры. Глубина и своеобразие характеров и образов, особое внутреннее ощущение пластического ритма жизни в архитектуре – только при этих условиях можно говорить о подлинно национальной форме. Обязательный набор «национальных признаков», а он подбирается очень быстро, будет кочевать из одного удачно найденного решения в другой, лишая архитектурный объект подлинного национального своеобразия.

Гораздо больше ассоциативных связей с казахской культурой, ее традициями возникает от характерного тонкого «фрескового» колорита, от особенной пластики формы, от живого ощущения в пропорциях архитектуры, в ее точных масштабных соотношениях с человеческой фигурой в пространстве.

Убедительно раскрыть причины возникновения того или иного стиля или художественного направления в истории архитектуры удастся не часто. Нельзя сказать, что это удалось сделать и в отношении «национального романтизма» исследуемого периода.

Наиболее очевидно объяснение, согласно которому под воздействием «национально-романтических» импульсов развивалась архитектура прежде всего тех народов и стран, чья национальная самобытность была ущемлена политикой великих держав и чья идеологическая задача заключалась в том, чтобы освободиться от иностранной зависимости. Сегодня это очевидно, но в те далекие 80-е «национально-романтическое» движение в архитектуре «регулировалось партийной верхушкой» – национальное по форме и интернациональное по содержанию – вот девиз, идейно – тематическое ядро эстетического кредо той эпохи.

По всей вероятности, истоки «национально-романтических» движений и направлений питались отнюдь не только политическими и националистическими идеями и интересами; эти движения и направления рождались и развивались по сугубо эстетическим законам, в частности, по «закону отрицания» предшествующей стилистической формации новой, противопоставленной ей теми или другими свойствами. Так, на смену единообразию средового подхода пришло время структурализма и регионализма, а преобладавшему в последней общеевропейскому направлению, развивавшему преимущественно традиции Постмодернизма, оппонировали «национальные стили», а позднее — романтические ответвления 80-90-годов XX столетия. Примечательно, что «национальный романтизм» рубежа XX и XXI веков оказался оппозиционным по отношению и к самому структурализму,

новаторский пафос которого зиждился в значительной степени на отрицании всякой традиции и на призыве создавать новую архитектуру по вненациональным законам функционально-конструктивной целесообразности и «правдивости». Как своего рода парадокс может восприниматься тот факт, что мастера некоторых «национально-романтических» вариантов европейского модерна (прежде всего, скандинавского и финского), создавая соответствующую стилистику, опирались на опыт американца Г. Г. Ричардсона, формальные открытия которого, в свою очередь, основывались на свободной переработке традиций романского стиля.

При таком подходе к решению архитектурных задач, противоречившем местным национальным традициям, выразить «характер места», подчеркнуть региональную специфику произведений зодчества было довольно трудно. Тем не менее авторам «национального романтизма» в Алматы это, безусловно, удалось. Однако стоит лишний раз подчеркнуть, что региональная характерность «национального романтизма» была достигнута в ходе естественного развития этого направления; такая цель не ставилась осознанно, как это имело место в случае с метафорическим путем, который сознательно формировался исходя из определенных идейно-теоретических установок и на основе применения стилизаторских приемов именно как «национальный».

Можно попытаться дать общую характеристику тех приемов архитектурной композиции, которые стали типичными для Алматы. Прежде всего, следует отметить чрезвычайно важную роль естественных строительных материалов — камня местных пород и дерева, которые архитекторы этого направления предпочитали новым искусственным материалам, широко применявшимся в практике интернационального стиля. Используя живописную, пластичную, но вместе с тем и «суровую» фактуру камня и дерева, а иногда и соединяя их в одной постройке, авторы «национального романтизма» своими произведениями напоминали о просторах казахских степей и «колорите скал» Юга, о неприступных крепостях Верного и кряжистых крестьянских жилищах переселенцев. Тем самым уже благодаря только одному материалу удавалось сообщить архитектурному образу романтические черты, придать ему региональную характерность.

1.4 Путь ориентации на глубинные традиции национальной культуры и национального мышления и психологии.

Искусство архитектуры – действительно общественное искусство. Даже сейчас она сложно взаимодействует с историей и непосредственно является частью культуры своего времени. В обществе глобального потребления, частного заказа, коммерческой поляризации строительной деятельности архитектор зачастую весьма притеснен в своих действиях, но у него всегда есть право выбора языка архитектуры, и неизменно это был сложный поиск пути к архитектуре как к великому искусству и точной науке. Неспроста о великих цивилизациях вспоминают не только по войнам или торговле, но, первым делом, по памятникам архитектуры, переданным ею.

Таков, например, лечебно-оздоровительный комплекс «Арасан» (арх. В. Хван, 1981-1983). Геометрия круга и квадрата прочитывается как в композиции плана, так и на фасаде здания. Своими эстетическими качествами эта форма продиктована стремлением к простоте и экономному языку и к символическому содержанию. Здание своими особенностями восходит к традиционному народному жилищу – юрте и к древним квадратным в плане языческим захоронениям, таким как мавзолей саганатам. Неизменчивость, устойчивость находит свое выражение в квадрате, символе постоянства – кубе, а земные мутации символизирует круг. Сочетание этих символов становится смысловой рифмой по отношению к функциональному назначению комплекса – омовение (очищение), обретение новых жизненных сил и внутренняя готовность к переходу в жизнь вечную. Архитектура комплекса справедливо считается национальной: национальный стиль мышления, творческая психология и ментальность архитектора.

Единая направленность отечественной архитектуры на рациональное обобщение художественных образов среды в 80-е годы XX века постепенно расслаивается и перестает восприниматься как универсальная стилеобразующая система, применимая к любым типам архитектурных сооружений. В республиках Советского Союза разворачиваются поиски новых способов воплощения архитектурно-пространственных замыслов на базе творческого освоения культурного наследия каждого отдельно взятого региона многонациональной страны. Использование традиционных принципов проектирования в современном строительстве того времени позволило преодолеть назойливую схематичность функционалистского контекста путем включения в его структуру индивидуальных проектов, учитывающих региональные особенности местной архитектуры и подчеркивающих глубокую самобытность городского ландшафта.

Наряду с этим можно отметить, что в начале 80-х годов XX века на развитие советской архитектуры большое влияние оказали хронологически запоздавшие тенденции западного постмодернизма, сформировавшегося как стилевая модель в 70-е годы. Отечественные эксперименты в данном направлении отличались некоторой скованностью творческих интерпретаций и предельной серьезностью проектных решений, исключая любые проявления иронии, свойственные метафорическим образам архитектуры «американского постмодернизма».

События обозначенного периода позволили теоретикам рассматривать актуальную проблематику зодчества в связи с качественным обновлением его приоритетной направленности. Это обусловило последовательный переход от монополии принципов архитектуры позднего функционализма через контекстуальность проектирования в исторически сложившейся среде к творческому осмыслению национального своеобразия художественной культуры различных регионов Казахстана, объединенных внутренними взаимодействиями в сложное интегрированное целое.

90-е годы XX века, можно охарактеризовать как переломный в отечественной истории, связанный с глобальными социально-экономическими

катаклизмами, повлекшими за собой распад Советского Союза и, как результат, – нарушение функциональных основ государственности. Идеологические процессы 90-х годов имели судьбоносное значение для архитектурной теории, практически парализовав всякую исследовательскую деятельность в приоритетных областях научного знания. Творческий кризис мышления вызвал цепную реакцию в публицистической среде, способствуя реорганизации и расформированию ряда профессиональных периодических изданий.

После распада СССР на отдельные автономные государства каждая союзная республика пошла своим путем творческого совершенствования архитектурного мастерства, опирающегося на традиции регионализма в местной культуре. Эти преобразования послужили своеобразным импульсом для радикальной трансформации предметно-пространственной среды крупнейших городов, структурная ткань которых стала обогащаться новыми тенденциями художественного формообразования, придававшими произведениям архитектуры индивидуальную выразительность.

Новаторские поиски 90-х годов XX века в Казахстане имели стихийный характер воплощения проектных замыслов, основанных на заимствовании формальных приемов архитектуры из различных стилевых систем и их использовании в современной строительной практике. Творческое возрождение принципов архитектурного эклектизма в новой его ипостаси способствовало внедрению в сложившийся контекст города стилизованных построек жилого и общественного назначения, косвенно отсылающих к истокам неомодернизма начала XX века как излюбленной темы архитектурных интерпретаций конца столетия.

Проектные предложения по обновлению унифицированной застройки предыдущего периода отличались разнородностью художественных подходов, перекликающихся как с мотивами архитектурного историзма, так и с наигранной метафоричностью постмодернизма. Тенденции «полистилизма» в отечественной архитектуре позволяли персонализировать реализованные постройки, но в меньшей степени по сравнению с индивидуализацией западной архитектуры, концентрирующейся вокруг «звезд», приобретающих международное признание и популярность среди специалистов.

Таким образом, архитектурный эклектизм новой редакции, сочетающий в своих зданиях элементы разновременных стилей, широко распространился на территории СНГ именно в 90-х годах XX века. В качестве противопоставления эклектике можно рассматривать пафос новизны зарубежной архитектуры преуспевающих «звезд», поражающих воображение профессиональной общественности крайней экспрессивностью своих нестандартных решений и чрезмерной усложненностью пространственных композиций, виртуально моделируемых при помощи сверхсовременных компьютеров.

Четвертый этап, временные границы которого определяются началом XXI века, стал ключевым для формирования принципиально новой направленности познания окружающей среды на основе переосмысления существующих сегодня приемов и средств архитектурного проектирования и выявления наиболее перспективных путей его развития. Аналитическое знание

испытало своеобразный подъем интеллектуальной активности, инициированный новыми возможностями изучения альтернативных способов воплощения неординарных замыслов в новом измерении, открывающем непредсказуемые горизонты для творчества. Стимулирующим началом этого этапа стал перенос столицы из Алматы в центр Евразии – Астану.



Рисунок 5. Дома офицеров (Ю.Ратушный, Т.Ералиев, О.Балыкбаев, 1973)

Знак времени несет информацию о принадлежности произведения к определенному историческому периоду и об эпохе, в которую возникло данное сооружение. Это могут быть и цифры и надписи. Стилистическая выразительность здания несет в себе не только художественно-концептуальную, но временную информацию и является знаком эпохи. При этом стиль выступает как тип и направление отклонения от «нормы». Характер материала, конструкция, фактура поверхности, технические и технологические средства, способы обработки материалов, воплощенные в облике здания, несут информацию о его эпохе и являются знаком времени. Так, например, знак-символ (эмблема) вооруженных сил государства, украшающий фасад Дома офицеров (Ю.Ратушный, Т.Ералиев, О.Балыкбаев, 1973), несет одновременно и идейную концепцию, и знак времени. Знаком времени является и вечный огонь мемориала Славы в парке им. 28 гвардейцев-панфиловцев, к которому и обращен своим главным изгибом ритмический строй пилонов Дома офицеров.

Знаки, несущие смысл произведения, передают реципиенту систему идей или целостную художественную концепцию мира и личности. Ритмический строй пилонов Дома офицеров – средство выражения сущности здания, воплощение военной организованности, соподчиненности, стройности, героического начала. Строгий ритм пилонов накладывается на плавный изгиб здания. Нетрудно увидеть за прагматическим символическое.

Внешний масштаб устанавливает связь с окружением и человеком: масштаб Новой площади перед зданием Дворца Республики передает реципиенту концепцию величия и державности. Масштаб здания Дворца творчества молодежи соразмерен психофизиологии детей и подростков и рассчитан на их психологию восприятия. Идея созидания, полной реализации личности пронизывает все здание Дворца – от общей композиции до деталей отделки.

Золотистая, красиво изогнутая поверхность покрытия Дворца Дружбы ассоциативно связана с традиционной темой шатра, а цвет – символизирует казахские степи.

Глобально-мировоззренческие знаки выражают космогонические взгляды людей и их общемировоззренческие представления о строении мира. Эти философско-содержательные знаки особенно часто применяются в культовых сооружениях, но могут быть трансформированы и в другие общественно значимые сооружения. Например, фонтан на площади перед зданием Политпросвещения – символизирует источник знаний и чистоту гуманистических идей.

Концептуально нагруженную модель мироздания создал автор Дворца творчества молодежи В.Ким. Архитектор воплотил идею «творения» Вселенной в динамичную спираль плана, в цилиндрический объем главного холла с купольным завершением. Цвет и форма (шатровая) купола символизируют земное пространство, возведенное в ранг небесного (купол – знак-символ небесной сферы). Вот и получается, что воздушная, поэтически выразительная форма купола выражает концепцию человека, стремящегося видеть высокое в обыденном и обретающего жизнь вечную здесь – на Земле.

Таким образом, знаки в архитектуре могут быть разделены по двум основаниям:

1. Три вида знака – знак-индекс, знак-символ, иконический знак;
2. По типу информации, которую они несут: знак принадлежности к культуре, знак рецепционного ожидания, функциональные знаки, знаки этикета, знаки национальной характерности, знаки времени; знаки, несущие смысл произведения, глобально-мировоззренческие знаки.

Эти два коренных смысловых взаимоотношения лежат в основе тропов – «семантических сдвигов», замены одного смыслового содержания другим, отклонения от «нулевого смысла». Пространственно-пластические особенности архитектурного текста могут быть осмыслены в отклонениях от прагматической и эстетической нормы на различных уровнях языка архитектуры.

В архитектурной практике получила широкое распространение иная форма интерпретаций художественных образов мышления, направленная на освоение сложного и многослойного киберпространства компьютерных систем, связанных с обширной информационной сетью интернет ресурсов. Спонтанный прорыв инновационных технологий моделирования трехмерного пространства в реальное проектирование основательно пошатнул традиционные представления об архитектуре как о последовательном процессе бесконечного чередования с определенной периодичностью вариаций и их комбинаций на тему классики и модернизма. Борьба со сложившимися за века стереотипами мышления и ретроградными принципами проектирования сопровождалась становлением генетически новой, не имеющей прецедентов в истории, нелинейной парадигмы современной архитектуры, зародившейся в 90-х годах XX века. Архитектурное творчество получило мощный импульс к эволюции формы благодаря смене своей природной ментальности и обращению к естественнонаучным областям познания, опирающимся на выдвинутую в 80-х теорию нелинейных систем. Суть новой научной теории заключалась в том, что она, в отличие от механистической линейной теории, предлагала рассматривать окружающий мир как множество самоорганизующихся систем, переживающих периоды стабильности и скачкообразные переходы в иное состояние, а Вселенную – как сверхсложную непредсказуемую систему, непрерывно изменяющуюся в своем развитии.

Потенциал принципиально новых в технологическом отношении цифровых машин позволил транслировать чуждые для человеческого понимания идеи теории сложности в виртуальной реальности и моделировать на их основе совершенно немислимые формы и поверхности криволинейных, органических и механоморфных очертаний. Этот научно-технический феномен западной культуры приобрел впоследствии целый ряд взаимозаменяемых названий: нелинейная архитектура, архитектура сложности, космогенное проектирование, лэндформная архитектура, киберпространственное проектирование, дигитальная архитектура. Термины наглядно отражают опосредованный характер нового творческого направления в архитектуре, исходящего из непосредственного восприятия нелинейной парадигмы в фундаментальной науке, преобразованной при помощи компьютерного эксперимента с многомерным пространством в новое качество реально существующей материальной структуры.

«Науки о сложных системах», включающие фрактальную геометрию, нелинейную динамику, неокосмологию и теорию самоорганизации, совершили коренной переворот в мировоззренческих представлениях о новой картине мира как о множестве нелинейных систем, каждая из которых развивается по законам самоорганизации. «Новая парадигма в архитектуре» рубежа веков строится на естественнонаучных принципах познания мира, что открывает широкое поле деятельности для современных проектировщиков и позволяет говорить о нелинейной архитектуре как о неординарном явлении художественной культуры, базирующемся на фундаментальной подоснове и не имеющем ничего общего с модными тенденциями поверхностного характера.

Таким образом, было выявлено, что архитектурная наука на рубеже XX-XXI веков развивается скачкообразно, переживая подъемы и спады творческой активности. На исходном этапе ведется разработка теоретической концепции «средового подхода» к проектированию в исторических контекстах и поиск возможностей использования принципов математического моделирования в архитектурной теории. Данный период сменяется инертным состоянием застоя в научно-исследовательской деятельности, несколько замедлившего процессы интеллектуального постижения действительности. Открытие новых естественнонаучных областей знания обусловило кардинальные изменения в сложившейся системе культурных ценностей и послужило импульсом к зарождению новой нелинейной парадигмы в архитектуре.

Архитектурное творчество, основанное на признании ценности пространственно-временных факторов места, должно неизбежно разрешить противоречия между старым и новым, превратить традицию в основу новаторства и привести к созданию и современной национальной формы. В этом процессе традиционные формы национальной архитектуры правильнее рассматривать не как источник «освоения», «заимствования» или «стилизации», но как индикатор точности найденной новой формы, тем же пространством, тем же народом, но в ином времени.

Традицию нельзя унаследовать – ее надо завоевать, что-то менять, одним словом, развивать, ведь живет только то, что движется. Латынь – мертвый язык, не потому что его не используют, а потому что он не развивается. В этом смысле поучителен пример западных лидеров деконструктивизма – Фрэнка О. Генри, Рэма Коолхаса, Питера Эйзенмана, Захи М.Хадид и др. Деконструктивистская архитектура вскрывает незнакомое, сокрытое в традиционном. Это шок старого. Она использует слабости традиции с тем, чтобы нарушить, а не уничтожить ее. В этом ее сила и прелесть.

Обобщение современной архитектурной практики и теоретической архитектурной мысли позволяет выявить принципы организации внутреннего пространства и при этом одновременно понять направления в изменении и развитии отдельных элементов интерьера и их композиционных связей.

Проблема изучения системы композиционного мышления в целом сводится к трем крупным вопросам:

к установлению композиционных принципов организации пространства в обусловленности их сложным комплексом требований;

к определению структурных композиционных связей между организованным пространством и конструктивными элементами, выделяющими внутреннее пространство из внешнего;

к выявлению композиционных связей между пространственной концепцией и элементами интерьера, оборудованием и монументальным искусством, т.е. между отвлеченными принципами и материальными составляющими интерьера.

Возведенные в Алматы в 80-ые годы крупные общественные здания Дворец Республики, Цирк, гостиница «Казахстан», Дворец школьников, Дом офицеров, оздоровительный комплекс «Арасан», спортивно-развлекательный

комплекс «Медео» и много других - свидетельствуют о высоком профессиональном уровне архитекторов Казахстана. Многообразие и яркость образов, а также общая направленность развития архитектуры общественных зданий тех лет и решение их интерьеров свидетельствует о том, что проекты создавались на основе развитой системы пространственного мышления и эстетических представлений.

В начале 80-х годов была осознана необходимость уточнить стратегию развития Алматы, восполнить разрыв с традициями народного зодчества. Стало ясно, что утилитарная целесообразность сама по себе еще не обеспечивает ни важной для человека культурной информации, ни эстетической ценности, что наряду с функциональными и конструктивными требованиями вновь встали как равноправные требования эстетического совершенства и художественной выразительности.

Поиск новых выразительных средств, раскрывающих смысл, значение и цель сооружения, не ограничиваются национальным декором, но основывался на выявлении функциональных особенностей и их связей со средой и полем ассоциаций с основами казахского народного быта и характера.

Выводы по 1 разделу

Архитектурное произведение системой пластических образов создает художественную реальность, основным качеством которой является пространство. В архитектурное произведение как и в любое художественное произведение входят пластические и непластические элементы. Система пластических элементов /архитектурная форма, знаки-индексы, иконические знаки, знаки символы, знаки национальной принадлежности/ составляет художественный мир /художественную реальность/ архитектуры.

Общность формы в пределах регионального стиля никогда не бывает абсолютной. Внимательный анализ мировосприятия казахского народа позволяет выявить те нюансы в общих формах (или в приемах их использования), которые отражают своеобразие представлений, особенности культуры народа. При распространении регионального стиля на территории Казахстана в культуре отдельных народов исчезают лишь легко воспринимаемые чисто внешние различия форм, отражающих общие представления, но одновременно с этим более четко выявляются различия в самих представлениях. Именно на этой основе формировались в прошлом и формируются сейчас местные художественные школы в пределах стилевой общности.

Иначе говоря, усреднение форм (естественное в периоды распространения региональных стилей) отнюдь не предполагает обязательное усреднение представлений.

Все это необходимо учитывать при оценке изменений соотношения общего и особенного в современной предметно-пространственной среде. Например, сохранение различий в представлениях (второй слой национальных особенностей) при распространении общего стиля ведет к тому, что

представители данного народа, адаптируясь к новым формам, через эти общие в пределах распространения стиля формы выражают свои отличные от других народов представления.

Включение культуры того или иного народа в региональный стиль неизбежно ведет к некоторой унификации средств художественной выразительности, что связано не только с распространением общих функциональных и конструктивных приемов и форм, но и с определенными особенностями психологии восприятия современной человеку культуры.

В последние годы в практике проектирования и строительства Алматы появились примеры творческого решения элементов архитектурно-художественной среды, имеющих большое значение для современной архитектуры. Мы хорошо знаем ставшие хрестоматийными, но, к сожалению очень немногие примеры комплексного формирования общественного центра и жилой застройки, созданной индустриальными методами и отмеченной Государственными премиями СССР.

Однако этот положительный опыт 80-х годов не стал достоянием всех архитекторов Казахстана по многим объективным и субъективным причинам. Несомненно, архитекторы рассматриваемого периода достигли высоких эстетических результатов. В этой главе дается объективная оценка архитектуры Алматы эпохи крупномасштабного строительства.

2 ТРАДИЦИЯ КАК СИСТЕМА ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

2.1 Традиционный подход к пониманию и принципам формообразования

У культуры, как у всякого диалектически развивающегося процесса, имеются устойчивая и развивающаяся (новаторская) стороны.

Устойчивая сторона культуры – это культурная традиция, благодаря которой происходит накопление и трансляция человеческого опыта в истории, и каждое новое поколение людей может актуализировать этот опыт, опираясь в своей деятельности на созданное предшествующими поколениями.

В так называемых традиционных обществах, люди, усваивая культуру воспроизводят ее образцы, а если и вносят какие-либо изменения, то в рамках традиции. На ее основе происходит функционирование культуры. Традиция превалирует над творчеством. Творчество в этом случае проявляется в том, что человек формирует себя как субъекта культуры, которая выступает как некий набор готовых, стереотипных программ (обычаев, ритуалов и т.п.) деятельности с материальными и идеальными объектами. Изменения же в самих программах происходят крайне медленно. Таковы в основном культура первобытного общества и более поздняя традиционная культура.

Такая устойчивая культурная традиция в определенных условиях необходима для выживания человеческих коллективов. Но если те или иные общества отказываются от гипертрофированной традиционности и развивают более динамические типы культуры, это не значит, что они могут отказаться от культурных традиций вообще. **Не может культура существовать без традиций.**

Культурные традиции как историческая память – непереносимое условие не только существования, но и развития культуры даже в случае созидательных качеств новой культуры, диалектически отрицая, включает в себя преемственность, усвоение положительных результатов предшествующей деятельности – это общий закон развития, который действует и в сфере культуры имея особо важное значение. На сколько этот вопрос практически важен показывает и опыт Советского Союза. После Октябрьской революции и в обстоятельствах всеобщей революционной обстановки в обществе художественной культуры возникло течение, лидеры которого хотели построить новую, прогрессивную культуру на основе полного отрицания и разрушения предшествующей культуры. И это привело во многих случаях к потерям в культурной сфере и разрушению ее материальных памятников.

Поскольку в культуре отражаются различия мировоззрений в системе ценностей в идейных установках, поэтому правомерно говорить о реакционных и прогрессивных тенденциях в культуре. Но отсюда не следует, что можно отбрасывать предшествующую культуру – на пустом месте создать новую более высокую культуру невозможно.

Вопрос о традициях в культуре и об отношении к культурному наследию касается не только сохранения, но и развития культуры, т.е. созидание нового,

приращение культурного богатства в процессе творчества. Хотя творческий процесс имеет объективные предпосылки и в самой реальности и в культурном наследии, непосредственно он осуществляется субъектом творческой деятельности. Сразу же следует оговориться, что не всякое новаторство – творчество культуры. Созидание нового становится одновременно творчеством культурных ценностей тогда, когда оно не несет в себе всеобщее содержание, приобретая общую значимость, получает отклик от других людей.

В творчестве культуры всеобщее органическое слито с уникальностью: каждая культурная ценность неповторима, идет ли речь о художественном произведении, изобретении и т.п. Тиражирование в той или иной форме уже известного, уже сотворенного ранее – это распространение, а не созидание культуры. Но и оно необходимо, поскольку вовлекает широкий круг людей в процесс функционирования культуры в обществе. А творчество культуры обязательно предполагает включение нового в процесс исторического развития культуросозидающей деятельности человека, следовательно, является источником инноваций. Но также как не всякое новаторство есть явление культуры, не все новое, включающееся в культурный процесс, является передовым, прогрессивным, отвечающим гуманистическим интенциям культуры. В культуре существует и прогрессивное, и реакционные тенденции. Развитие культуры – противоречивый процесс, в котором отражается широкий спектр подчас противоположных и противоборствующих социально классовых, национальных интересов данной исторической эпохи. За утверждение передового и прогрессивного в культуре надо бороться. Такова концепция культуры, получившая разработку в советско-философской литературе.

Архитектура является “зеркалом” человеческого бытия, которое улавливает и отображает любые проявления времени. Именно она способна на долгое время воплотить в материальной форме “картины” истории и “пророчества” будущего. Примеров этому очень много, и они очевидны. Но архитектура – это сложная система, которая не только отражает мир, но и сама рождает нечто новое. Этот процесс взаимного обмена отмечался многими научными деятелями в области искусства.

На сегодняшний день в архитектуре сложились две универсальные формообразующие системы, которые имеют в своей основе художественно-композиционные приемы и средства выразительности, отражающие мировую культуру времени и вечные законы человеческого бытия. Универсальность обеих систем заключается в их способности выхода на глобальный уровень. Подобное положение вещей было отмечено теоретиками архитектуры.

Первая из этих систем – это **классическая стилевая архитектура**, основанная на античном ордере, который из эпохи в эпоху на протяжении двух тысячелетий всегда присутствовал в архитектуре в той или иной форме: будь это, к примеру, экспрессия и стихийность барокко или строгость и логичность классицизма. По мнению Хан-Магомедова, одно из условий универсальности ордера – это «отсутствие ... жесткой символической привязки к религиозной системе мировосприятия» <...>, что возможно в том случае, когда рациональная составляющая формообразующей концепции явно преобладает

над иррационально-символической и легко воспринимается и принимается человеком любой культуры».

Вторая система – современное движение XX века, известное как «авангард», или «модернизм». Авангард в первой трети XX в. стал в оппозицию “ордерной классике”. Ориентируясь на «левое» изобразительное искусство, а также на достижения научно-технического прогресса, новый стиль извлек из ордерной системы геометрические и конструктивные первоэлементы форм, отказавшись от традиционных декоративных элементов, которые отражают причастность архитектуры к той или иной культуре. Таким образом, «стерильность» «современного движения» вывела его на универсальный уровень.

Подобное положение вещей определяло ход развития архитектуры и у нас в Казахстане. Кризис модернизма породил новое явление в последней трети XX столетия – «постмодернизм», которое было вызовом антигуманности и бездуховности, излишней упрощенности и игнорированию средового контекста, однообразности и монотонности архитектуры «современного движения». Постмодернизм исповедовал «радикальный эклектизм», суть которого заключается в 13 позициях, сформулированных известным теоретиком Ч. Дженксом. Среди них назовем наиболее характерные: принцип «двойного кодирования», плюрализм, текстуальность, метафоричность, контекстуальность и интерконтекстуальность.

Так старое становится неотъемлемой частью нового, прошедшее — частью будущего. Так действительно новое черпает силы в старом, будущее находит себя в прошедшем. Именно здесь пролегла сегодня грань между старым и новым внутри профессии. С одной стороны — абстрактные, вневременные и поэтому порядком устаревшие образцы «современной» архитектуры. С другой — проникнутый духом диалектики истории и поэтому действительно современный подход, направленный на поиски органического единства старого и нового, подобия и контраста, традиции и новаторства.

Обсуждение проблемы традиций и новаторства, как правило, замыкается в давно привычном кругу: преемственность в творчестве крупнейших мастеров, правомерность прямого цитирования элементов национального декора, сохранение памятников архитектуры. Все это, конечно, по-своему важные и заслуживающие внимания вопросы, однако они отнюдь не исчерпывают проблему. Надо помнить не только о традициях выдающихся мастеров, но и о традициях всего архитектурного ремесла в целом, о тех традициях, которые создавались самой жизнью и которые впитали в себя опыт и именитых и безымянных строителей многих поколений. Эти вечно живые гуманистические традиции органического соответствия архитектуры конкретным потребностям человека, конкретному месту и конкретному времени всегда были и остаются единственно возможной основой для действительно новаторских архитектурных свершений.

Кажется, что традиционный подход игнорирует функциональное начало архитектуры, не придает значения тому, как оно взаимодействует в архитектуре со своей противоположностью - формой. Если с должным вниманием подойти

к проблеме, можно обнаружить определенные трения в "точке соприкосновения" ансамбля и города, предопределяющие неудачу всех грандиозных замыслов идеальных городов. Т. е. совокупное множество ансамблей не образует города.

Причина такого положения в том, что, хотя ансамбль и организуется по той же схеме, что и город - от пустого пространства. Принципы такого объединения противоположны тем, что формируют города. Ибо в основе города лежит функциональное начало, форма же привносится зрителем или художником *post factum*, как привносится она в природу в процессе ее эстетического восприятия. Поэтому город как таковой, должен быть выведен за пределы архитектуры.

Напротив, любой ансамбль есть изначально форма - архитектор объединяет несколько зданий в единый комплекс ради усиления их эстетического воздействия. Итак, если полагать основным принципом архитектуры синтез формы и функции, то центральным ее явлением следует признать отдельное здание, тогда как ансамбль будет преимущественно формой, а город - преимущественно функцией.

Тот факт, что в 1930-50-е гг. исследователи подходили к проблеме ансамбля и города с других позиций, можно объяснить все той же необходимостью преодоления влияния авангарда. Уместно вспомнить, какое большое место отводилось в концепциях мастеров Современного движения проблеме города. Для утверждения своей победы над ними классицисты должны были отнять у мастеров авангарда первенство в этой области. Требовалось доказать, что за консерваторами - многовековая традиция и работы великих архитекторов в сфере искусства градостроительства.

Функциональные, конструктивные, художественные и экономические особенности архитектуры являются историческими категориями. В ходе исторического процесса они меняются и остаются лишь зафиксированными в памятниках архитектуры и строительства того или иного периода развития человечества. История показывает, что многие виды архитектурных сооружений, вобравших в себя колоссальные трудовые, материальные, денежные ресурсы своего времени, в дальнейшем оказывались ненужными ни как объекты определенного функционального назначения, ни как данный тип сооружения вообще. Это естественно и закономерно. Но архитектурные и строительные идеи и тенденции продолжали существовать, воплощенные в новых видах сооружений.

Легче всего теперь, владея современными знаниями, увидеть экономические просчеты строителей прошлых эпох, например ненужный перерасход материалов, а, значит, напрасные физические усилия и потраченное зря время. Но было бы полезнее, очевидно, воспринимать те уроки прошлого, в которых присутствует стремление зодчих к реализации своих проектов экономичными средствами.

Рассмотрение истории строительного дела с точки зрения его экономики, позволяет установить неразрывные связи строительства как сложной и благородной области человеческой деятельности с материально-техническими

условиями различных исторических эпох, с особенностями профессиональных методов зодчих, которые с самого возникновения строительства решали вопросы экономики. По мере развития архитектуры, инженерного и проектного дела развивались и усложнялись проблемы экономики строительства. Методы решения экономических вопросов вначале были интуитивными, потом основывались на опыте, и, наконец, приобрели научное обоснование.

Многообразны решения проблемы синтеза строительного дела и его экономики в разных исторических эпохах, в различных странах и регионах. В то время как в мелких государствах средневековой Европы строительство готических соборов затягивалось на десятилетия, вызывая огромные затраты, в странах мусульманского Востока темпы строительства были довольно быстрыми.

Опыт развития постсоветской архитектуры убедительно показывает, что сохранение национальных традиций в архитектуре возможно и в условиях всеобщей глобализации. И в основе этого «национализма» в архитектуре должно лежать не копирование внешних форм исторической национальной архитектуры, а следование философии национальной архитектурной традиции, что гораздо более сложно и требует от архитекторов не просто знания истории архитектуры своей страны, а умения мыслить и чувствовать в русле национальной культурной традиции, умения разговаривать на языке собственной страны, осознавая всю глубину его исторического развития.

Способность предметов быть носителями социальных и культурных значений и составляет основу эстетической ценности.

Проблема эстетической ценности произведений архитектуры "требует осмысления на нескольких взаимосвязанных уровнях обобщения: от уровня теории ценностей - аксиологии и общей эстетики до уровня теории архитектуры, технической эстетики и систематизации эмпирического опыта. Проблемам эстетической ценности на уровне теории архитектуры посвящены работы М.Бархина, Н.Воронова, А.Гутнова, А.Иконникова, К.Кантора, Л.Кузмичева, Ю.Соловьева, М.Федорова, С.Хан-Магомедова и др. Несмотря на обширную литературу в области и эстетики и, собственно, аксиологии, активное развертывание "вширь", вовлечение культурных контекстов, обращение к материалам смежных дисциплин, сохраняются различные точки зрения на природу эстетической ценности и ценности вообще, на соотношения ценностей художественных и эстетических, прекрасного и утилитарно-полезного. Тезис - архитектура уже является поэзией и вряд ли нуждается в переводе на язык эстетики, во многом оправдывает отсутствие опыта исследований в области бытования эстетической ценности архитектурного произведения. Известные трудности связаны с неразделимостью конкретно-материального и знаково-образного и обусловлены двойственной природой архитектуры, в которой утилитарное и эстетическое стремятся к своему единству и сама художественная ценность возникает как общественно-человеческое освоение утилитарной функции.

Недостаточная изученность художественного и функционального начала и их взаимосвязей, отсутствие теории не говорит об отсутствии эстетического опыта. Эстетика архитектуры рассматриваемого периода является тому примером.

В различных теоретических концепциях структура эстетической ценности имеет два уровня. Первый уровень представляет собой чувственную реальность как предмет или образ, второй - то, что стоит за этой реальностью, то, что в ней проявляется. Различие между концепциями эстетической ценности главным образом заключается в том, как осмысливается этот второй уровень: Бог это или идея /Гегель/, пустота /буддизм/, чувства человека или природная закономерность /Эпикур/, общественные отношения /Маркс/ и т.д. В любом случае, эстетическая ценность выступает в определенном отношении как особый знак, т.е. чувственно-воспринимаемое явление /предмет, событие, действие/, указывающее, обозначающее или представляющее другие явления.

Поскольку знаковый аспект присущ эстетическим ценностям вообще, постольку семиотический подход имеет определенное значение в данном исследовании архитектуры как искусства, хотя и предполагает применение и других подходов.

Форму, способную пережить время, изобрести невозможно. Она может быть порождена лишь естественным следствием действия изначальных факторов, факторов места и времени. В творческом процессе эти факторы выступают не в готовой для перефразирования форме, но в качестве фундаментального обоснования, на базе которого возникает новая форма, они являются «питающим механизмом», организующим принципом построения гармоничной среды жизнедеятельности, залогом сохранения природы.

Архитектурное творчество, основанное на признании ценности пространственно-временных факторов места, должно неизбежно разрешить противоречия между старым и новым, превратить традицию в основу новаторства и привести к созданию и современной национальной формы. В этом процессе традиционные формы национальной архитектуры правильнее рассматривать не как источник «освоения», «заимствования» или «стилизации», но как индикатор точности найденной новой формы, тем же пространством, тем же народом, но в ином времени.

Традицию нельзя унаследовать – ее надо завоевать, что-то менять, одним словом, развивать, ведь живет только то, что движется. Латынь – мертвый язык, не потому что его не используют, а потому что он не развивается. В этом смысле поучителен пример западных лидеров деконструктивизма – Фрэнка О. Генри, Рэма Коолхаса, Питера Эйзенмана, Захи М.Хадид и др. Деконструктивистская архитектура вскрывает незнакомое, сокрытое в традиционном. Это шок старого. Она использует слабости традиции с тем, чтобы нарушить, а не уничтожить ее. В этом ее сила и прелесть.

Обобщение современной архитектурной практики и теоретической архитектурной мысли позволяет выявить принципы организации внутреннего пространства и при этом одновременно понять направления в изменении и развитии отдельных элементов интерьера и их композиционных связей.

Проблема изучения системы композиционного мышления в целом сводится к трем крупным вопросам:

- к установлению композиционных принципов организации пространства в обусловленности их сложным комплексом требований;

- к определению структурных композиционных связей между организованным пространством и конструктивными элементами, выделяющими внутреннее пространство из внешнего;

- к выявлению композиционных связей между пространственной концепцией и элементами интерьера, оборудованием и монументальным искусством, т.е. между отвлеченными принципами и материальными составляющими интерьера.

Возведенные в Алматы в 80-ые годы крупные общественные здания Дворец Республики, Цирк, гостиница «Казахстан», Дворец школьников, Дом офицеров, оздоровительный комплекс «Арасан», спортивно-развлекательный комплекс «Медео» и много других - свидетельствуют о высоком профессиональном уровне архитекторов Казахстана. Многообразие и яркость образов, а также общая направленность развития архитектуры общественных зданий тех лет и решение их интерьеров свидетельствует о том, что проекты создавались на основе развитой системы пространственного мышления и эстетических представлений.

В начале 80-х годов была осознана необходимость уточнить стратегию развития Алматы, восполнить разрыв с традициями народного зодчества. Стало ясно, что утилитарная целесообразность сама по себе еще не обеспечивает ни важной для человека культурной информации, ни эстетической ценности, что наряду с функциональными и конструктивными требованиями вновь встали как равноправные требования эстетического совершенства и художественной выразительности.

Поиск новых выразительных средств, раскрывающих смысл, значение и цель сооружения, не ограничиваются национальным декором, но основывался на выявлении функциональных особенностей и их связей со средой и полем ассоциаций с основами казахского народного быта и характера.

Таким образом, обращение к существенным закономерностям сложения формы в архитектуре приводит к несколько неожиданному выводу, что поиск современной архитектурной формы - в «искажении», в отклонении от норм и канонов современного стиля, что предполагает совершенное знание традиций современной культуры нашего региона.

Традиционным приемом создания художественной реальности может быть сопряжение разнохарактерных и разнонаправленных ритмических линий - динамичность и статичность. Этот прием применяется в композиции лечебно-оздоровительного комплекса "Арасан" (арх. В.Хван, 1982). На первом плане здесь - необычайная компактность основного архитектурного массива, композиция построена на весьма простых сочетаниях архитектурных объемов, располагающихся по четким осевым планам. Крупный классический портал, нависающий над лестницей, образует объемный и пластический центр всего построения - нарочитая нетектоничность создает эффект неожиданности, переходящий в иронию; удлиненный, прямоугольный в плане объем, прилегающий к portalу, может быть трактован как единый "параллелепипед", несмотря на разрушающее его объем крупное углубление, образуемое "утопающим" в нем куполом, и парное купольное завершение объема; мощный

полуовал галерей главного объема, примыкающего к portalу с другой стороны, и венчающий его купол образуют доминанту композиции.

Взаимодействие различных ритмических линий в архитектуре комплекса, создают динамику, организующую выразительность зрительного образа. Пространство, организованное волнообразными изгибающимися линиями, текучими формами, воспринимается в динамике, которая ощущается почти физически. В одном пространстве тут сопряжены разнохарактерные и разнонаправленные "потoki времени" – с одной стороны это "перемещающиеся" в пространстве купола и нависающий над лестницей портал, и статичные объемы комплекса, на которых покоятся купола - с другой. Разнохарактерность и разнонаправленность ритмических линий - динамичность и статичность - создают временной поток, обретающий известную стереоскопичность;

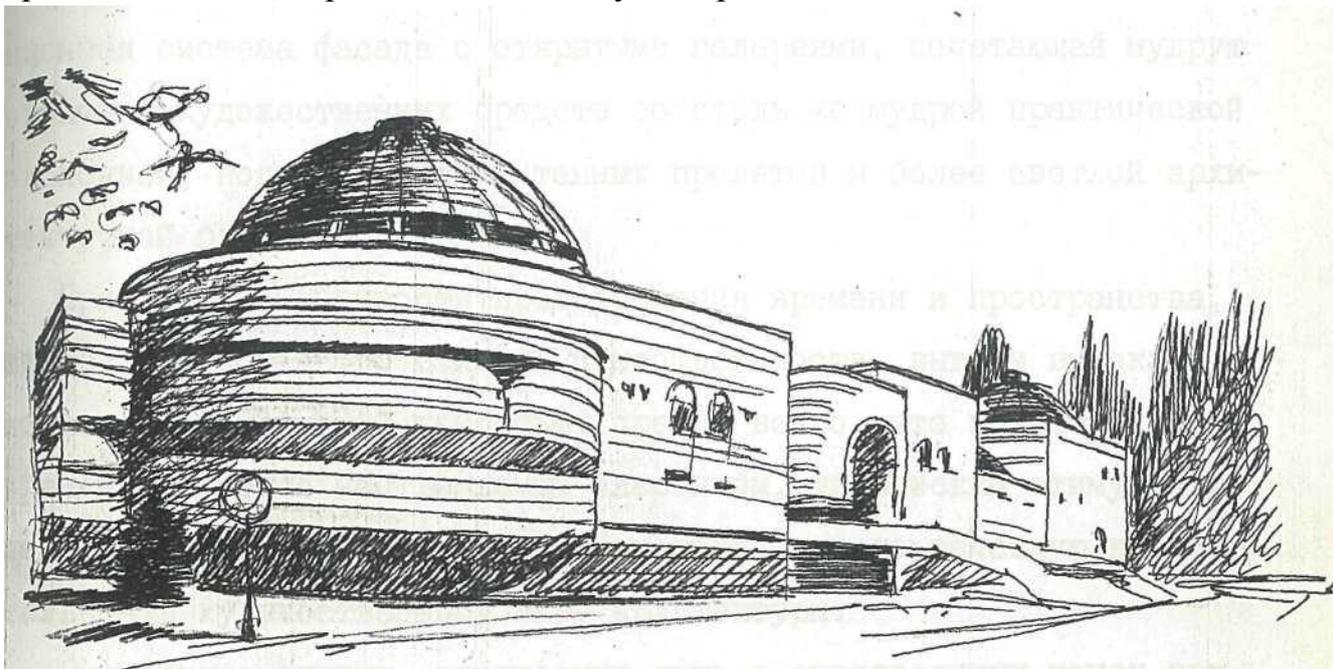


Рисунок 6. Лечебно-оздоровительные бани "Арасан", 1982 г. Архитекторы В.Хван, М.Оспанов, конструкторы В.Чечелов, К.Тулбаев

Таким образом, архитектор включает реципиента в новые пространственно-временные отношения с объектом, где преодолевается жесткость, где все находится в движении, мир нереальный, условный утверждает реальный. Происходит торжество художественной идеи над утилитарно-практическим началом, но не за счет принижения роли последнего, а наоборот, она поднимает его до художественного уровня - происходит преодоление логики содержания - это уже не просто баня, место физического очищения, но источник омоложения, обретения новых жизненных сил и внутренней готовности к переходу в жизнь вечную.

Совершенно иной характер носит архитектура Алматинского цирка. Это еще более упрощенная композиция - здание можно трактовать как сопряжение двух геометрических объемов - цилиндра и конуса. Скульптурная пластика покрытия цирка образована штампованными алюминиевыми элементами с четко

выделенными гранями, образующие ритмический ряд, развивающийся по спирали. Композиционная система фасада с открытыми галереями, сочетающая мудрую экономию художественных средств со столь же мудрой практической экономией, подчинена ритму темных пролетов и более светлой архитектурной пластике.

При всей изменчивости представления времени и пространства, их все более тесного слияния и неотделимости, выводы вытекают из нее с достаточной ясностью: прежде всего, что представление времени является неотъемлемым элементом, творческим стимулом в концепции архитектора, сообщающим подлинную поэтическую выразительность художественному миру архитектуры.

Существуют здания, прекрасные лишь с определенных точек зрения и в определенном окружении. Но есть архитектурные сооружения, которые прекрасны с очень многих точек зрения и с каждой по-новому раскрывают свою сложную и многогранную красоту. Инструментом поэтики точки зрения является принцип построения цепочки "автор - художественная реальность - реципиент". Смена "точки фиксации" по отношению ко всей действительности особенно характерна для поэтики киноискусства. В кино режиссер формирует художественную реальность фильма, активно используя ракурс съемки эпизодов. Живописец, воссоздавая на полотне предметы, также всегда выбирает определенный ракурс, "точку фиксации" по отношению к изображаемому.

Важный способ передачи авторского видения реальности, навязывающий зрителю свой порядок, свою длительность, свой ритм, Он был открыт и широко применяется в кинематографе, присутствует и в живописи, и в театре, и в литературе.

Архитектор подсказывает наилучшее в данных условиях поведение — движение в среде, отдых в ней, неторопливое разглядывание элементов окружения; создает еле уловимые изменения настроения в развивающемся архитектурном пространстве: побуждает или ослабляет интерес к окружению, привлекает внимание к тем элементам, которые служат ориентирами в среде /угловым и поворотным, центрально-осевым и поперечным плоскостям/; раскрывает далекие пространственные картины, программируя их изменения как интригу и пробуждая желание эстетического созерцания.

2.2 Пространственно-образные представления, связанные с особенностями национального характера

Национальное самосознание — это, по существу, осознание народом своей собственной социально-этнической сущности, осознание того, какую реальную роль он играл или в потенции может играть в истории человечества, каков его вклад в общечеловеческую цивилизацию. Это осознание своего естественноисторического права на свободное, независимое существование. Этнос строит свою культуру, сообразуясь с потребностью обрести духовную гармонию между собой и окружающими и принадлежащими ему предметами. Иначе говоря, национальная культура в ее художественном и эстетическом измерении — это образная модель мироздания, космос, принятый и освоенный человеком, мир очеловеченный и его историческая среда существования.

Культуротворческая самоидентификация казахского этноса, как и других древнейших народов, осуществлялась через искусство. Кочевое общество казахов на протяжении его многовековой истории эволюционировало от матриархата к патриархально-родовому строю, от периода военной демократии к ранним формам феодализма. Но главная особенность кочевничества — специфический способ организации жизнедеятельности — практически не претерпел существенных изменений. Традиционное искусство казахов (музыкально-поэтическое, в частности айтысы и эпос, художественно-прикладное, декоративное) находилось на достаточно высокой ступени развития.

В фольклорных произведениях утилитарная функция неотделима от эстетической. Но эстетическое — не только производное от практической полезности тех или иных предметов, явлений природы и общества. Оно является результатом синтеза, составляющего целостное мироощущение человеческой общности, в том числе этноса. Нельзя забывать о том, что казахи явились наследниками тех социокультурных общностей, в жизни которых ведущее место занимало кочевое хозяйство. Закономерен вопрос: стал ли новый мир кочевья консервацией уже существовавших до этого видов и родов художественной деятельности или номадизм [4] принес с собой неизвестные ранее формы и средства художественной культуры?

Эстетический мир номадов вобрал в себя в основном идеальные виды искусства, не привязанные к предметам, не закрепленные в вещах. У предков казахов, а впоследствии у казахского этноса ими стали поэзия и музыка. Характеризуя особое положение отдельных искусств (музыки и поэзии) в национальной культуре казахов, следует иметь в виду, что условия кочевья предполагали выработку ритуалов и обрядов, направленных на активную интеграцию этноса.

Казахское музыкальное искусство традиционно сольное. Характерным для традиционной музыкальной культуры оказалось и то, что она долгое время оставалась бесписьменной. Устное музыкальное искусство казахов наложило определенный отпечаток также на взаимосвязи художника-исполнителя и аудитории, снимая всякие противоречия между способом бытования искусства и его внутренней сутью. Здесь музыкант — это художник, творящий «публично».

Целостность восприятия мира, присущая мироощущению кочевника, явственно прослеживается в айтысе — песенном состязании акынов. Айтыс строится на процессах художественно-эстетического сопереживания акына и слушателей. Эстетическая способность сопереживания в айтысе порождается не только музыкальным сопровождением, но и поэтической импровизацией, силой поэтического слова, культура которого была очень высока в степи. В айтысе зафиксирован сам характер творчества как процесса. «Воображение, фантазия создают такое поэтическое бытие действительности, когда внутренняя свобода человека в неразрывной связи со свободой самого айтыса создают целостную картину мира со своеобразным экскурсом в прошлое, связи прошлого и будущего через момент настоящего. В условиях устной культуры

художественно-поэтический дар был одной из возможностей... становления человека».

На ранних этапах социализации (на стадии дорабовладельческой цивилизации) духовная жизнь людей неотделима от материальной деятельности, она внутренне присуща всем формам общения, присутствует ежеминутно в языке реалий жизни. Но древнее искусство племен, объединившихся впоследствии в казахский этнос, лишено грубого утилитаризма. Своим искусством древние художники пользовались в разной степени и как источником радости, удовольствия, наслаждения, и как механизмом аккумуляции жизненно важного опыта, нормативных установок. Эстетизация действительности была одним из средств самоутверждения, окружающая среда переставала быть чужой и непонятной. Мифотворчество развивало ассоциативные и интуитивные формы миропонимания. Рисунки древнекаменного века связаны с литером человеческих переживаний, потребностей, желаний, с выражением отношения человека, его общности к природе. Человек творил новую вещь по аналогам вещей, явлений, процессов, существовавших в природе.

Взгляды древних казахов на мир, своеобразие их мироощущения отражает мифология. Мифологическое мышление является ранней стадией эстетического отношения к миру. В казахском фольклоре воплощены мифологемы о миростроении (прекрасном, гармоничном или безобразном, возвышенном или обыденном), тесно связанные с условиями жизни обитателей степей. В небесный мир они переносили свою земную ориентацию в пространстве и времени, населяли его животными из своего реального окружения. Природный мир, чувственно воспринимаемый, — одно из оснований, на которых выросло национальное мироощущение кочевника. У каждого народа есть свой ландшафт, в восприятии которого преломляются его культурные традиции (степь и горы).

В древнем казахском искусстве степь — образ земного бытия, горы — символ величия. Вода — царство мертвых. Кочевая стихия дарила ощущение разнообразия, способствовала открытости, закреплению деятельного начала как элемента мировосприятия. Поэтому «человек — центр необъятного мира, не крохотная точка, затерявшаяся в нем, а его часть, такая же необъятная и могущественная, как вечное небо, безбрежные степи, просторы, которые не охватишь разом».

Своеобразным синтезом мифологических эстетических представлений древнейших времен стала казахская волшебная сказка. В мифах, в сказках отразились мечты древних людей о покорении природных сил. В сказках запечатлены анимистические и космогонические представления праотцов казахского этноса. В них тотемизм, фетишизм, табу, шаманизм, культ предков присутствуют как способы мировосприятия и миропонимания, как образ жизни. В сказках природа населена демонами. Появление демонов отмечает новое качество человеческого отношения к природе: осторожность, страх, ощущение своего бессилия перед таинственными и грозными стихиями.

Поэтому в сказках повествуется о космических погонях, преследованиях; космогонические мотивы воплотились в представлении об общем потоке жизни, в котором возникла земля и небесные светила, появились животные и люди. Очень популярна в сказках идея всеобщего превращения одного в другое, культивирование древних верований о переселении душ. Магия в казахских древних сказках — это магия прежде всего вещей: волос, шерсти, камней и магия стихий, прежде всего огня. Огонь всемогущ: стоит сжечь волосок пера птицы Самрук — и герой выйдет из беды. Шаманство — поклонение небу, луне, солнцу, почитание тотемов — покровителей предков, призывание духов присутствуют в сказках как средство достижения желаемого.

В отличие от многозначной художественности мифа, его персоналистичности, универсальности художественно-образного выражения, романтичности, поэтичности сказка демифологизирована. Это повествовательная форма, где действует безликий, обыкновенный человек — член родовой общины, его жизнь традиционна, строго регламентирована. В сказках отношение с природой кардинально меняется: человек обретает все большую власть над природой, он становится вольным, непокорным, дерзким по отношению к ней. Сама природа приобретает новое измерение — общественное, связанное с осознанием значения природной среды для жизни рода, общины. Зооморфизм мироощущения древних казахов постепенно сходит в искусстве на нет, культивируется только в шаманстве. Укореняется антропоморфизм, человек представлен в искусстве как духовное существо.

Однако главной темой искусства, источником наслаждения, переживания прекрасного (или ужасного) остается природа. Своеобразие мироощущения того времени этносом выразилось в эволюции фольклорного сознания. Возникает древнейший литературный жанр — эпос, идеализирующий человека как носителя исключительной энергии и силы, как героя. Многовековой процесс возникновения и эволюции эпических форм казахов охватывает период патриархально-родового строя (включая феодальный). Эпическое искусство космологично, изображение общего, целого в нем преобладает, личность не индивидуализирована, не противостоит природе, родовой общности, этносу, традиции. Мифология, питавшая эпос, ориентировала на целостность бытия, гармонию человека и природы, человека и мира.

В эпосе все фантастическое изображается как реально существующее. Чувственно воспринимаема первооснова бытия — стихии воды, земли, воздуха, огня, они порождают космическую и природную целостность, а каждое природное явление отражает гармонию или дисгармонию космоса. В казахском эпосе отсутствует разделение пространства и времени. Особенности эпического мироощущения раскрываются в самой грандиозности образов. Космические сравнения монументальны. В эпосе зреет идея равномогущества человека и мира. Для эпического мировосприятия казахов характерно чувство движения, пути.

Казахский эпос стал своеобразной энциклопедией жизни кочевничества, изображением реальных событий жизни этноса, нравов, обычаев. В эпическом жанре непосредственные черты жизни, мировосприятие приобрели характер универсально-типический. Используются многомерные структуры

художественно-образного освоения мира, метафорические, аллегорические, мифологические приемы. Жизнь и природа поэтизированы:

И помчал его конь вперед.

Конь пространство, как воду, пьет.

Вихрем мчит его по степи.

Или:

Байчубар быстрее летел:

Он вытягивался струной,

Воздух он разрывал стрелой,

Ветер громко в ушах свистел

У батыра и у коня.

В эпических сказаниях природа многое может прояснить, подчеркнуть в самом человеке. Состояние героя, особенности его характера передаются через явления природы. Эмоции прямолинейны, непритязательны, общи, абстрактны. Отсутствует психологизм, нет гаммы переживаний. Внутреннее состояние героя раскрывается в предметном проявлении. Природные же явления настолько ярки, впечатляющи и зримы, что становятся тождественны миру эмоций и настроений героя.

Единение человека и природы передается посредством образа близости эпического героя к плодотворной и мощной Матери-природе, слияния с нею в едином потоке жизни. Само солнце становится выражением животворящего начала. Алпамыс рождается вместе с встающей на востоке зарей, с восходом солнца голова убитого Козы-Корпеша приросла, жизнь вернулась к нему на три дня. Смерть не приурочивается к закату. Горе сравнивается с черной тучей, зло — с ночной тьмой. Эстетическое чувство природы у древних казахов было развито сильно, о чем и свидетельствуют «Алпамыс», «Кобланды-батыр», «Камбар-батыр». Удивительно поэтичны зооморфические сравнения, в которых прослеживается мифологическая основа взгляда на красоту, отзвуки первобытного отождествления человека с животным миром.

Природа в эпосе еще описана в традициях мифа, но присутствует перелом в ее восприятии. Уже не грандиозность явлений природы, а новые ракурсы восприятия мира, радости бытия, полнокровности жизни начинают все явственнее проступать в эпических сказаниях. Это знаменует смену мироощущения, интерес к природе, жизненно простой и обыденной. Пейзажные описания становятся подробнее. Окружающий мир рассматривается в пространстве: кочевник воспринимал мир, степь, как круг. Казахский эпос историчен. Мифологическая картина мира сочетается с поэтическим его восприятием в красочном и пластичном многообразии. Эволюция эстетического видения мира привела к новому его восприятию. Так, в характерном для казахского эпоса мотиве — защите животных — выражено новое отношение к природе. Обретает силу мотив животворного общения человека с миром природы.

Однако в воссоздании целостного облика природы сохраняется гибкость, пластичность. Уже в древности пейзаж был важнейшей формой постижения всеобщности бытия. В этом жанре нередко подчеркивалась неумолимость

вечной природы по отношению к беспомощности человека. Наслаждение, бескорыстное любование, ощущение полноты и радости бытия, восторг, ликование, удовольствие и, напротив, грусть, печаль, тоска, негодование — вся эта гамма чувств, настроений, склонностей и симпатий человека стала в казахском эпосе средством освоения природы во всем своеобразии и неповторимости ее проявлений. Вначале это подразумевало умение ориентироваться в пространстве, что требовало, помимо знаний земных природных явлений, изучения движения небесных светил.

Какими были представления казахского эпоса о бесконечном? В созерцании природы человек не имел дела с действительно бесконечным. Он ухватывал лишь психологически равнозначное бесконечному: даль небес, простор степей, т. е. пространство, которому есть предел. Но созерцание этой теряющейся в дали перспективы вызывало чувство бесконечности. Не бесконечное время, не вечность Вселенной, а только относительно далекая перспектива. Психологический эффект бесконечного возникает из перенесения видимой безграничности на действительность. Он возникает при созерцании просторов степей, небес, звездного неба.

Для того чтобы произведения искусства можно было признать художественными и эстетически верными, Гегель выдвигал идею о необходимости вживания художника «в дух прошлых времен и чужих народов», понимания главного, что «занимало мысли и душу народа, ибо это субстанциональное в эпохе и народе, если оно только подлинно, останется ясным для всех времен». Этим субстанциональным в героическом эпосе казахского этноса стала историко-культурная и социокультурная самоидентификация, формирование национального характера. Система взглядов на мир, которая лежит в основе эпоса казахского кочевого общества, стала системообразующим элементом традиционного сознания казахского этноса.

Из мифа и эпоса вошли в плоть и кровь национального самосознания казахов описательная манера рассказа, созерцательное отношение к природе, космосу, человеку, поэтизация миропорядка, представление о прекрасном как соразмерности, метафоричность и гиперболичность художественного сознания, культуры в целом, контрастное изображение бытия, уважение к слову, нравственные доминанты культуры. Эпические герои, фольклорные сюжеты стали поэтической символикой национального самосознания казахского этноса. Органическая связь фольклора, национальной традиции с литературным художественным творчеством создала своеобразную ауру трансляции и аккумуляции мифологических и эпических мотивов казахским национальным менталитетом. Современность мифа воспекает мир этноса — человеческий мир, величие дела человека, принадлежащего этому этносу; природа предстает полем деятельности человека, это сама жизнь в слитности с индивидом, связь прошлого и настоящего: «ландшафтные» мифы позволяют ощутить связь с историей.

Исторический пейзаж предстает осмысленным бытием, свидетельством величия мира, движения времени, преемственности поколений. Идея течения

времени, эстафеты поколений, гордости и восхищения потомков, исторических перспектив в движении человеческого бытия питают современное национальное самосознание. «Человеку XX в. необходимо целостное воззрение на природу, ее красоту и гармонию, переданное предшествующими поколениями в виде непрерывной цепи устных сказаний, песен, легенд, этических творений. В них есть место богам и героям, обычаям и верованиям, размышлениям о судьбах мира и человека, а также всему лучшему из духовного опыта веков, своеобразия мировоззрения древних, их устремлений и надежд».

Нельзя забывать о том, что национальные образы мира казахов, передаваемые через устную кочевую культуру, оставившую наиболее заметный след в национальном менталитете и психологии, речевые, образные, поведенческие стереотипы не соответствуют во многом прагматизму нынешней жизни. Чувствуется характер кочевника, тяга к свободному времяпрепровождению, размеренному образу жизни, не отягощенному потребностью и необходимостью ежечасного труда. Отсутствует чувство личной выгоды, корысти, неприкрытого индивидуализма. И в то же время неистребима внутренняя духовная культура, жизненная необходимость простора, невосприимчивость к тесноте, потребность видеть в своем жилище микрокосм Вселенной. Все это не соответствует современным темпам индустриальной цивилизации в ее западном варианте. Отсюда дискомфорт, «напряженность» сознания этноса, его эмоционального состояния.

В свое время Ж.-П. Сартр в «Очерке теории эмоций» ввел концепцию «взволнованного сознания», которое многое объясняет в ситуации эмоционального восприятия и видения мира. Он исходит из представления об эмоции как целостном выражении человеческой реальности, которая самодостаточна и самоценна в своей оценке мира, в своем отношении к нему. По Сартру, «взволнованное сознание» есть эмоция, понятая как значащее явление и обозначающая такой тип бытия (им является человек), который придает смысл своему существованию, поступку, модификации, оценивает их. Эмоция в этой ситуации становится образом «магически» ориентированного поведения человека в сложном и неоднозначном мире. Применительно к этносу в национальном самосознании менталитет выполняет функцию конструирования гармоничного национального образа мира не рациональными, не логическими средствами, а посредством символизации духовной, художественной культуры этноса. Такого рода модификация предполагает трансформацию темпоральности национальной культуры. Мир национальной культуры предстает как единство природной и социальной действительности в поле деятельности человека и как единство этих сфер во времени культуры этноса, связанном с типом деятельности человека и возрастанием ценности времени.

Время национальной культуры раскрывает диахронный срез культурно-исторической эволюции, фиксирует специфику соотносительности «время—природа—общество—человек», специфику соединения объективных и субъективных временных ритмов жизнедеятельности, как они по-разному

проявлялись в различных цивилизациях, в рамках конкретного исторического времени. В рамках локальных обществ всегда существует аритмия, несоответствие временных форм и существования ее составляющих: индивидов, их жизнедеятельности, условий этой жизнедеятельности. Время национальной культуры многовекторно: человек осваивает ритмы собственного, природного и социального бытия и ретроспективно и перспективно. Обратимость времени может стать способом объединения разновременных культурных феноменов, обогащая ее.

Кочевым народам присущи своеобразные представления о времени. Время для кочевника не векторное, ацикличное. Интересно не течение времени, а то, что в нем происходит, время — не пустая деятельность, а промежуток жизни, наполненный событиями. С понятием цикличности времени связывается и представление о неразрывной связи прошлого, настоящего, будущего. Традиции и обычаи — это прошлое, живущее в настоящем: поколение — это возможность ощутить себя как связь между настоящим и будущим. Для казахского фольклора характерна открытость художественного времени, совмещения в айтысе, эпосе сразу нескольких временных рядов.

В казахском фольклоре выступает как неделимое целое синтез прошлого и настоящего. Предки, давно умершие, постоянно существуют в сознании живых, помогая или противодействуя им. Время воспринимается в статике, нелинейно, герои всегда остаются молодыми, два действия не могут быть обрисованы одновременно, если они совершаются в двух местах двумя различными персонажами. Статическое восприятие времени определяет этические и эстетические оценки и характеристики. Положительный герой останется им до конца, также и отрицательный до конца будет отрицательным.

«Единство восприятия времени определило цельность идеала степного воина — главного героя средневековой казахской поэзии. Жизнь — ради земных радостей, гибель — ради схватки». Отклонений от этой нормы не может быть. Достойный тот, кто окажется в битве первым, — таким рисовали предков предания и легенды. Постоянная апелляция к предкам, к прошлому, богатому славными событиями, как к эталону, обусловила необычайный оптимизм средневековой казахской поэзии. Во время кризиса кочевого общества — распад Золотой Орды, распри между ханствами, возникшими на ее обломках, междоусобицы — исчезло понимание времени в единстве прошлого и настоящего. Нет уже прежнего оптимизма, перспективы будущего не сулят ничего хорошего. Возникают новые ценности: не удадь и отвага, не наслаждение земными радостями, а труд, знание, ум, доброта. Возникают элементы критики современной действительности.

«Новое восприятие времени, выдвинувшее новый идеал человека... проходит красной нитью через творчество поэтов XVIII—XIX вв. и знаменует рождение новой литературы, ее первые, еще неуверенные шаги». Для казахской устной литературы характерно художественное время. В нем может совмещаться несколько временных рядов. Время не ограничено определенными пределами, оно охватывает в краткий миг исторические события, ушедшие по времени в глубокую древность, и не столь давние события, и одновременно

протекающие с ним. Устная форма делала время переменчивым, происходил свободный переход от одного события к другому. Направленность времени и его тип определяются развертыванием образной мысли субъекта, не стесненной никакими хронологическими рамками. Часто пространственная широта компенсирует сжатость, краткость времени или, наоборот, пространственная ограниченность компенсируется временным расширением.

Образная модель мира, возникшая в фольклоре и устной литературе казахов, в своей художественно-временной структуре имеет эмоциональный и рациональный смысл. Художественное пространство несет определенную информацию — функция, необходимая для искусства такого рода. Образ дороги имеет огромное значение не только потому, что в нем единство пространственно-временных определений выступает наиболее отчетливо, но и потому, что пространство становится конкретным, насыщается временем, реальным жизненным смыслом. Дорога — мера жизни. Не только дорога-предназначение, но и дорога как альтернатива добра или зла. Художественное пространство, вмещающая образы гор, степи, неба, «коррелирует с качественно насыщенным, длащимся временем, передавая космос кочевья в единстве его объективных пространственно-временных координат.

Это один из примеров сближения понятия и образа, когда концептуальные представления о времени и пространстве и перцептуальные представления о времени и пространстве составляют полнокровное целостное единство». Этот хронотоп стал основой создания образа художественного пространства и времени в казахской литературе. Для нее типичны (в частности, это касается прозы) постоянные переключения литературного повествования из прошлого в настоящее, позволяющие соединять зарисовки с натуры с описаниями философско-исторического и нравственно-этического характера. Смело конструируются художественное время и пространство. Соотнесение и совмещение различных исторических эпох, переселение и столкновение временных пластов, пространственные скачки — вот важнейшие черты пространственно-временных преобразований в национальной литературе казахского этноса.

Различные пространственно-временные преобразования, как и многообразные формы художественной условности, служат цели художественного освоения действительности. Для казахской литературы характерно художественно-философское содержание, где достоверное переплетается с мифом, где героическое сказание граничит с пристальным нравственно-психологическим исследованием. Многие современные произведения лишены пространственной и временной ограниченности. Пространственно-временная масштабность и универсализм сродни космогоническим конструкциям, свойственным древнейшему мифопоэтическому мышлению. Всеобъемлющая духовность, связь космоса с человеческим микромиром, вечности с сиюминутной бренностью сближают эти произведения с мифопоэтическими представлениями, зафиксированными в древних памятниках словесного искусства.

Историческое время соседствует с мифологическим и часто противопоставляется мифологическому как реальность — древней и нестареющей мечте человечества. Язык этноса, его краски, художественно-изобразительные нормы очень трудно поддаются трансформации. Остаются постоянными и образные средства, рожденные в недрах традиционного миропонимания. Весь строй образного мышления, эстетических представлений народа зависит от системы обычаев, от традиций, выработанных сообразно особенностям своей жизнедеятельности. Психический склад и национальный характер проявляются в национальном искусстве и литературе в виде своеобразных черт национальной культуры, которые часто облекаются в формы обычаев и традиций. Эпосы «Кыз-Жибек», «Козы-Корпеш и Баян-Слу», например, — это история, быт, нравы казахского кочевья. Поэтому для казахской литературы, имеющей богатую устно-поэтическую традицию, было вполне естественно развитие поэзии, основывающейся на устном сложении, на импровизации. Художественная традиция фольклора, устного поэтического творчества богата и разнообразна. Но поскольку в ней воспроизводится миропонимание древнего казахского этноса, она в силу своей эпичности, мифологичности продуцирует весьма условные описания.

Своеобразие образа жизни этноса во многом определяет и своеобразие его художественного мышления. Зависимость казахского языка, точнее, зависимость образно-речевых средств от мировосприятия и мироощущения народа обнаруживается практически во всех сферах употребления образной речи. Это сказалось на звуковой природе речи, на пространственных обозначениях. Следы национального образа мышления, сугубо казахских понятий и представлений заметны в оборотах речи, метафорах, казахской поэзии о земле и водах, о степи и горах, о природе и кочевье. «Традиция выражена испытанными, привычными народному мышлению, соответствующими народным эстетическим вкусам изобразительными приемами и всем богатством национального языка».

Так, духовный мир казахов передается в устойчивых, привычных для традиционного сознания и фольклорной традиции эпитетах, оборотах: белый луч, светлое пожелание, сердечное благословение, лунолика, белый купол и т. д. Вместе с тем бий с черными намерениями, черная земля, черная ночь, черный камень — слова, создающие эмоциональную окраску и восприятие. В языке используются сравнения, связанные с явлениями, наиболее близкими к быту казахов, — природой, домашним скотом, вообще животным миром. Гипербола — один из традиционных приемов казахского эпоса. Свойства, присущие древнему ораторскому искусству казахов, — дальний подход, намек, иносказательность, а иногда и прямая речь — присутствуют практически во всех литературных произведениях.

История казахской поэзии — наглядное свидетельство того, как традиционные понятия этноса отражают жизнь, поступки, чувства индивидов традиционными формами. В ней преобладают размышление, назидательные сентенции, вопросы нравственности (добро и зло), семья, быт, отношение к женщине и т. д. К социальной проблематике казахская поэзия обращалась

значительно реже, лишь в особые исторические периоды, например в период крестьянского восстания под руководством Исатая Тайманова и Махамбета Утемисова и, конечно, в эпоху Абая. В такие периоды обостряются социальные интересы поэтов (Бухар, Шортанбай, Мурат, Шернияз, Махамбет, Суюнбай и др.). Тематическое богатство она приобретает лишь со времени Абая и Алтынсарина. Житейская философичность, дидактизм казахской поэзии предопределили ее функцию транслятора традиционных взглядов на человечность, благородство, зло, насилие и т. п.

Роды и жанры казахской литературы имеют свою фольклорную и мифологическую память. Фольклорные произведения стоят и у истоков казахского романа, берущего начало от национального эпоса, ориентированного на целостный охват жизни, исторического события. Своеобразие его состоит в том, что формирование романа шло через фольклор, устную и письменную литературу, ведущую роль в которой играла поэзия. От эстетики фольклора, эстетики коллективного творчества, выражающей оценку традиционным сознанием прекрасного, трагического, вымышленного и т. п., казахская литература пришла к становлению и развитию индивидуального творчества.

Существуют эпохи, когда речь идет об искусстве, которое в силу своеобразия культурных условий развития народа может принять на себя функции социальной философии. Это вполне применимо к творчеству Абая, с именем которого связана самоидентификация казахской литературы в плане осознания ее роли в решении общенациональной задачи просвещения. Абай, основатель реалистической лирики, первым в казахской литературе применил метод критического реализма. На первый план литературного процесса он выдвинул задачу художественного осмысления общегражданских, социально-нравственных проблем. В творчестве Абая культурное самоопределение казахского этноса приобрело новое качество. Просветительский и критический реализм, лироэпическая поэзия, художественно-психологический анализ души человека, зарождение гражданственной темы в лирике, освоение традиций русской и восточной культур обусловили переориентацию казахской литературы от дидактики к реалиям жизни.

Народная культура всегда, «на всех этапах своего развития противостояла официальной культуре и вырабатывала свою особую точку зрения на мир и особые формы его образного отражения». Но казахский фольклор (легенды, сказки, эпические поэмы), народное творчество в виде повседневной разговорной речи, был переработан всеми видами литературы и искусства, присутствуя в них как код национальной самобытности и самоидентификации. Герой фольклора олицетворяет аллегорический образ справедливости. Он непобедим, всемогущ, добр. Он герой. Писатели переносят на современные события и на современников готовую эпическую форму, т. е. переносят на них ценностно-временную форму прошлого, приобщают их к миру отцов, начал и вершин, как бы канонизируют их при жизни. «Эпическое приобщение к миру предков и зачинателей героя-современника есть специфическое явление, выросшее на почве давно готовой эпической традиции». И вновь возникший

казахский роман не отверг пафоса эпического мировосприятия. Он сохранял чувство реальности в масштабах художественно-эпической идеализации, и лишь отдельные фольклорные мотивы (богатырский конь, прекрасные деяния и т. п.) как стиль выражения мироощущения этноса сохраняются в виде характерных признаков идеализации.

Интеллектуализм, мифологизм, философско-исторические мотивы казахского романа обусловлены в значительной мере тем, что авторы «работают» с «готовым» культурным пространством, заданным не только традиционным сознанием, но и гуманитарной культурой в целом, в том числе философским, психологическим, историческим, филологическим знанием. Историко-философская, историко-культурная, психологическая проза часто эссеистична. Активная эссеистская форма письма выражает стремление писателя, вооружившись средствами условности, проникнуть в глубинные пласты сознания героя. Но как бы афористически отточено, пластично, наглядно или эффективно, броско ни была воплощена вся эта информация в их произведениях, она накладывается на единую смысловую задачу — самообретение человека путем приобщения к природе, народу, духовности. Казахский роман тяготеет к целостно-духовной реконструкции действительности в художественных образах, являя в лучших своих образцах «художественную философию» мира и человека.

Взаимодействие фольклорных, эпических, мифологических моментов художественного освоения мира и романа можно рассматривать и в диахроническом ряду: как проблему трансплантации художественных образов и произведений прошлого в новую культурную среду, где они рационально и эстетически перерабатываются. Вписанное в совершенно иную социокультурную среду художественное явление приобретает новое качество. В этом случае образ становится менее многоплановым, превращается в своего рода художественную абстракцию, символ. Он свободно передвигается в культурно-историческом пространстве. Так, казахские писатели охотно использовали предания и легенды в своем литературном творчестве. С. Муканову они служили средством ознакомления с историей и этнографией. М. Ауэзов расширил при помощи легенд исторические горизонты романа-эпопеи. А. Нурпеисов превращает мифического Синего волка в символ зла. А. Кекильбаев впервые использовал предание о манкуртах, описывая жестокость захватнических войн. Ч. Айтматов реконструировал это предание как философскую притчу, предостерегающую от забвения прошлого, от стагнации исторической памяти.

К легенде и мифу они подчас обращаются в дидактических целях. Метафоричность, аллегоричность, условность неизменно присутствуют при их художественной обработке. «Мифологизирующее» направление стремится постичь законы мироздания. Оно окунается во мглу веков, перебирая тысячелетия, обожествляет природу. Духи, аруахи, демоны, боги и богини живут в разных объектах — камнях, деревьях, горах, птицах, рыбах, неся в себе идею перевоплощения, переходя из одного состояния в другое. В констатации незыблемости законов мироздания непреходящий, но и трагический смысл.

Переход от жизни к смерти, от физики к метафизике неуловим, иррационален, неподвластен логике с точки зрения человеческого бытия. Изменчивый и многоликий мир вместе с тем остается вечным.

Символика мира в казахской архитектуре ориентирует на ценности традиционного мировосприятия, прежде всего на созерцание как способ отношения к миру и с миром. Созерцание как исконная культурная традиция казахского этноса предполагает многоуровневое содержание. Это и способ освоения природы, и восприятие красоты Вселенной, ее бесконечности, и осознание движения. Идеалом представляется неотъединенность культуры от жизненного мира человека. Всеобъемлющей идеей национального самосознания традиционного толка является идея общения, воспринимаемого как творческое начало. И самое главное: деяния человека должны вдохновлять его, в стремлении к этому заложено неодолимое влечение человека уйти от хаоса к гармонии, от тени к свету. Своеобразие эстетической сферы кочевнического казахского этноса стало архетипом его современного архитектурно-художественного композиционного мышления.

2.3 Национальные особенности архитектуры – качественная ступень ее регионального своеобразия

Разобраться в процессах взаимодействия, сближения и интеграции культур можно, лишь ясно представляя себе, что собственно взаимодействует и что изменяется в структуре культуры при интеграции нескольких этнических культур в одну региональную. В основе не только этнической, но и региональной общности культуры лежат вырабатываемые веками своеобразные представления об окружающем человека мире, влияющие в частности на художественные и иные особенности предметно-пространственной среды.

Например, люди, воспитанные в условиях различных этнических или региональных культур, по-разному обращаются с пространством в соответствии с принятыми в их культуре «моделями». В зависимости от специфики культуры люди неодинаково относятся к пространственной изоляции, организации пространства, к его размерам и форме, к размещению предметов. Пространственный опыт представителей той или иной культуры влияет на отношение человека к размерам и форме окружающих его предметов, к оборудованию интерьера, к объемно-пространственной композиции отдельных сооружений и к организации городского пространства в целом.

Исследователи культуры все больше внимания обращают на выявление различий в представлениях разных народов об одних и тех же явлениях, видя в этих различиях реальные черты национального мировосприятия, своеобразие представлений человека об окружающей среде.

Если бы все художественные внешне воспринимаемые формы предметно-пространственной среды были лишь своеобразными (сформировавшимися в данной культуре) проявлениями общих для всех людей представлений (о пространстве, тектонике, масштабности, цвете и т. д.), то можно было бы

ожидать, что отказ от этих внешних традиционных форм (при распространении регионального стиля) по существу снимает проблемы национальных особенностей в культуре. Однако многое в национальных особенностях культуры связано не столько со своеобразными формами проявления тех или иных общих представлений, сколько со своеобразием самих этих представлений. Если **своеобразие традиционных художественных форм образует как бы внешний слой национальных особенностей культуры**, то **своеобразие представлений создает второй, более глубокий слой национальных особенностей**. Наличие именно этого слоя позволяет культуре того или иного народа сохранять национальное своеобразие даже при переходе на общие для определенного историко-культурного региона формы регионального стиля. При этом в процессе формирования региональной культурной общности **образуется как бы еще один слой (условно — третий), определяющий своеобразие культуры (а, следовательно, и представлений) уже в пределах историко-культурного региона**.

Итак, на самобытность национальной культуры оказывают влияние как **внешне выраженное в форме своеобразие проявления представлений человека об окружающей среде, так и своеобразие самих этих представлений**.

Общность формы в пределах регионального стиля никогда не бывает абсолютной. Внимательный анализ с учетом специфики мировосприятия данного народа позволяет выявить те нюансы в общих формах (или в приемах их использования), которые отражают своеобразие представлений, особенности культуры народа. При распространении регионального стиля в культуре отдельных народов исчезают лишь легко воспринимаемые чисто внешние различия форм, отражающих общие представления, но одновременно с этим более четко выявляются различия в самих представлениях. Именно на этой основе формировались в прошлом и формируются сейчас местные художественные школы в пределах стилевой общности.

Иначе говоря, усреднение форм (естественное в периоды распространения региональных стилей) отнюдь не предполагает обязательное усреднение представлений.

Все это необходимо учитывать при оценке изменений соотношения общего и особенного в современной предметно-пространственной среде. Например, сохранение различий в представлениях (второй слой национальных особенностей) при распространении общего стиля ведет к тому, что представители данного народа, адаптируясь к новым формам, через эти общие в пределах распространения стиля формы выражают свои отличные от других народов представления. Здесь необходимо вкратце рассмотреть стиль как средство кодирования культуроспецифичных «посланий» и тем самым — передачи «духа времени» или определенного мирозерцания. Например, в истории Европы художественный стиль, никогда не признававший ни государственных, ни этнических границ, был и остается мощным фактором всеевропейского единения. Эпохальные стили (романский, готический и т.д.)

объединяли всю Европу – от Атлантики на западе до самой России на востоке и от южной Скандинавии на севере до Средиземного моря на юге. При всем многообразии европейских культур в каждую из эпох в архитектуре, музыке и живописи проявлялось глубокое стилистическое единство, которое, несомненно, способствовало общению. Стиль в искусстве продолжает играть важную роль в укреплении внутри и межкультурных связей. Культурные ценности и нормы нередко передаются потомкам через посредство эстетических носителей.

На других уровнях стиль используют иначе. С его помощью народы, живущие по соседству, подчеркивают различия между собой. То же и в пределах отдельных стран: стилем оттеняют этнические и областные особенности. По этим причинам на искусство нередко смотрели как на орудие политики. Современные стилистические поветрия в фасонах одежды и в молодежной культуре затрагивают весь мир: основа такой глобализации – бизнес. Художественный уровень поп-арта, рок-музыки и тому подобного обыкновенно снижен, а сам язык упрощен, чтобы нравиться многим, а не только искушенной элите или носителям какой-то одной определенной культуры. Любопытно отметить, что стиль обслуживает и идеологические нужды – он, например, способствует сплочению тюркских народов или же славян.

Включение культуры того или иного народа в региональный стиль неизбежно ведет к некоторой унификации средств художественной выразительности, что связано не только с распространением общих функциональных и конструктивных приемов и форм, но и с определенными особенностями психологии восприятия современной человеку культуры.

Трудно отрицать, что в XX в. существует тенденция усиления внешнестилистического единообразия и даже унификации современной предметно-пространственной среды.

В современной архитектурной практике мы всё чаще сталкиваемся с тенденциями глобализации и потери национальной и региональной идентичности. Это происходит из-за появления и широкого распространения анонимной архитектуры «стекла и бетона», которая формируется во многом без учета природно-климатических особенностей, местных традиций и социальных факторов. Такой подход к формированию искусственного окружения вызывает обоснованные нарекания и со стороны потребителей. Всё большее количество наших соотечественников получает возможность совершать поездки за рубеж и сделать сравнение в пользу «здесь и там». Кроме того, изменение политических, социальных и экономических реалий – распад Советского Союза, укрепление Евросоюза, открытие границ и появление массовой трудовой миграции, распространение транснациональных корпораций – неминуемо привели к изменению взгляда на проблемы, которые существуют всегда. Распад Союза позволил отойти от радикальной унификации в проектировании и дал возможность каждому региону строить «свое лицо». Но сейчас этого почти не происходит, хотя перед нами есть достаточно успешный пример: активно развивающаяся «Европа регионов». Увеличение потоков

трудовых мигрантов поставило вопрос о стремлении разных групп сохранить самобытность и добрососедские отношения с другими культурами, а распространение корпораций привело к насаждению по всему миру так называемого «корпоративного стиля» в архитектуре и средовом дизайне.

Таким образом, проблемы регионализма в проектном творчестве и в архитектурно-строительной практике заставляют обращаться к ним вновь и вновь. С одной стороны региональной проблематике всегда уделялось значительное место в развитии градостроительного регулирования региональной среды обитания в Казахстане, например, в Атырауской области. Как мы знаем из истории становления нашей архитектурной школы, в 1970-80 гг. проводились обширные исследования предгорий и в урочище Медео, но тогда главный упор делался на историческую и климатическую составляющие. С другой стороны, хотя эти исследования и нашли определенное, но недостаточно широкое и комплексное применение в практике, они, в силу ряда обстоятельств, так и не смогли сделать современную архитектуру Казахстана уникальной и самобытной.

Региональная тематика отнюдь не ограничивается сферой архитектуры, поэтому необходимо дать более полный взгляд на эту проблему, чтобы понять, как же должен развиваться регионализм в современном зодчестве. Для этого необходимо рассмотреть максимально широко понятие «регионализм» и родственные ему термины не только в архитектуре, но и во всех смежных областях знания.

Начнем с рассмотрения трактовки регионализма в архитектуре. Традиционно регионализм в современной архитектуре трактуется как дочерняя ветвь «органической архитектуры» середины второй половины XX в., давшая ряд самобытных сооружений. Стремление построить метод архитектурного творчества на объективных началах, определяемых оптимальной пространственной организацией функций и наиболее эффективной техникой строительства, было присуще всему рационалистическому крылу архитектурного авангарда первой половины XX века и имело логическим следствием распространение на архитектуру её вненациональности.

Появление регионализма же приходится на 30-е гг. и связано с эстетическим отторжением обезличенного геометризма авангарда, а его дальнейшее развитие происходит в 50-е гг. в ответ на агрессивное распространение "интернационального стиля", нахлынувшего на мировое зодчество из США. В более широком контексте термин «регионализм» часто используют для определения различных течений в архитектуре XX в., которые характеризуются обращением к традициям местной (древней или народной) архитектуры и стремлением полнее учесть местные природно-климатические условия.

Изучив литературу, посвященную проблемам региональной архитектуры, можно заметить, что термином «регионализм» часто называют различные понятия, такие как:

- проектирование в исторической среде;
- использование национального декора в современном строительстве;

- стилизация под старинную архитектуру;
- проектирование в исторических стилях и пр.

Для создания универсального и точного определения необходимо выявить более полно трактовки этого термина в различных областях знания и проанализировать соответствие архитектурной трактовки термина общенаучному контексту. Для этого были найдены определения регионализма и сходных понятий в различных аспектах (экономическом, политическом, психологическом, культурологическом, философском).

Регионализм – понятие, имеющее важное социо-культурное значение. Под «регионализмом» понимаются **различные формы** социально-культурной и политической **самоидентификации** территориальных сообществ, проявляющие себя в идеях, настроениях, действиях, намерениях, направленных на сохранение самобытности региона или повышение его статуса в системе государств-наций.

Являясь производным от понятия "регион", регионализм может быть связан, во-первых, с различными по своему происхождению и характеру сложившимися этническими общностями в составе многонационального государства либо различными субэтническими группами, сохранившими свою специфику в результате незавершенной этнической консолидации; во-вторых, наличием внутригосударственных территориальных сообществ, специфические черты которых сформировались в результате освоения определенной природно-географической среды и соответствующего ей хозяйственного уклада, специализации региона в рамках национальной системы разделения труда, а также особенностями социальной структуры, местных проявлений единой национальной культуры и т.п.

Понятие «регионализм» возникает в середине XIX в., получает особое распространение во второй половине XX в. Именно тогда появляется так называемый конституционный регионализм — модель политической и административной децентрализации, для которой характерно дополнение традиционной административно-территориальной структуры унитарного государства выделением автономного регионального уровня управления (самоуправления).

От регионализма отличают понятие **регионализации** как внешнего процесса регионального строительства, осуществляемого центральными органами власти и управления. В XXI веке наряду с процессом глобализации происходит процесс регионализации. То есть, глобализация представляет собой, с одной стороны, сочетание процессов концентрации и централизации, а с другой — деконцентрации и децентрализации. Наглядным примером процесса регионализации является Европейский союз, где естественное развитие процесса привело к выработке концепции «Европы регионов», отражающей возросшее значение регионов и имеющей целью определить их место в ЕС.

В различных науках существуют свои подходы к региональным исследованиям, и синтез подходов разных наук называется **регионалистикой**. По мнению известного географа А.Г.Исаченко, регионалистика задумывалась

как учение, объединяющее такие направления как **районистика**, нацеленного на разработку общих принципов и методов систематизации путём районирования, **регионоведение**, а также ряд других направлений в науках, имеющих дело с районированием и изучением районов. Также под регионалистикой понимают региональные разделы негеографических наук (социологии, экономики, медицины, наук о технике и т. п.).

Одним из разделов регионалистики является **регионоведение** — синтез различных научных дисциплин, нацеленных на изучение отдельно взятого региона или страны во всех аспектах (историческом, экономическом, социально-политическом, культурологическом, правоведческом и т.д.). Регионоведение чаще всего рассматривается как часть международных отношений. Научно-популярной разновидностью регионоведения является **краеведение** — деятельность по изучению какой-либо определенной территории и накопление знаний о ней.

Обратимся далее к идентификации термина «**регион**» как базового понятия, исходного для определения «регионализма». «Регион» традиционно трактуется либо как **область, район; часть страны**, отличающаяся от других областей совокупностью естественных и (или) исторически сложившихся особенностей; либо как **группа близлежащих стран**, представляющая собой отдельный экономико-географический, или близкий по национальному составу и культуре, или однотипный по общественно-политическому строю район мира.

Общим для всех проанализированных определений региона из разных источников является то, что основными свойствами называются устойчивые экономико-географические особенности, соседство; при этом в ранних словарях упоминаются особенности национального состава населения, а в более поздних нет — видимо, это связано со стремлением к политкорректности. Таким образом, регион может быть закреплен как законодательно (Конституцией, международными актами), так и быть тесно культурно связанным, но разделенным между несколькими государствами. И здесь кроется политическая подоплека регионализма. Универсальный подход к архитектуре, возможно, снизил бы противоречия и напряженность за счет игнорирования всяких национальных особенностей — путем ассимиляции и потери самобытности. Здесь видна опасность в том, что региональный подход к архитектуре может стать политическим инструментом, орудием пропаганды, пытающимся «на веки» закрепить то, с чем согласны далеко не все. Понятие региона тесно связано с понятиями исторической и историко-культурной областей.

Историческая область — принятое в этнографии, истории, культурологии понятие для территории, исторически, как правило, составлявшей **политическое единство** и в силу этого ныне характеризующейся определенными общими чертами в культуре, этнографии, языке, самосознании местного и окружающего населения.

Выделение исторических областей в разной степени характерно для различных стран и регионов. Например, в **Казахстане принято выделять**

исторические области по географическому принципу- Северный Казахстан, Южный и, соответственно, Западный и Восточный. Существует и более крупный территориальный охват **Средняя Азия и Казахстан**, Например, в России не принято выделять исторические области, в некоторых же странах (особенно в Европе) исторические области закреплены официально, а иногда кладутся в основу современного административно-территориального деления (Грузия, Латвия, Испания, Италия, Германия). Кроме того, на одной и той же территории могут наслаиваться исторические области разного происхождения – сложившиеся в античное время, раннее средневековье, позднее средневековье.

Историко-культурные области (историко-этнографические области, ИКО) — территории, у населения которых в силу **общности исторических судеб**, социально-экономического развития и взаимного влияния складываются **сходные культурно-бытовые особенности**. Историко-культурные области проявляются в материальной культуре — типах традиционного жилища, средств передвижения, пищи и утвари, одежды, обуви, украшений и т. п., а также в традиционной духовной культуре (календарные обряды и обычаи, верования, фольклор и т. п.).

Основным отличием деления на ИКО от деления на **исторические области** (в целом довольно близкого) является **бóльшая ориентация на современные культурно-этнографические общности**, в то время как для исторических областей более важна историческая составляющая.

Итак, проанализировав широкий научный контекст понятия «регионализм» и родственных ему терминов, можно сделать следующее обобщение. Причин возникновения регионализма в архитектуре довольно много и всех их можно разбить на группы: экономические, политические, социальные, культурные, природно-климатические, исторические, технологические. Развитие регионализма в зодчестве определялось не только недостатками модернизма, но и особенностями социальных процессов в послевоенные годы. Для этого периода было характерно резкое увеличение мобильности населения за счёт развития индустрии массового туризма. Путешественники и туристы – первые искатели своеобразия увиденных мест и их архитектуры. С этим периодом совпадал и другой процесс – углублённой и обширной деятельности по реставрации и реконструкции исторических городов, превратившийся во второй половине XX в. в самостоятельную отрасль исследований и проектирования в Италии, Австрии, Германии, Франции, Великобритании и других странах. Не последнюю роль в становлении регионализма играет поиск художественной самоидентификации наций и стран, особенно тех, что, поздно обрели государственную независимость.

Эти группы причин провоцируют возникновение разных уклонов в рассматриваемом нами течении: исторический, климатический, технологический и т.д. Таким образом, регионализмом можно назвать наличие совокупности устойчивых, обусловленных местными причинами черт в архитектуре. Следовательно, единичная, обособленная, ни на что не похожая и ничем не обусловленная постройка не может быть примером воплощения

регионализма, который предполагает ориентацию на комплексное решение проблем средоформирования, с **учетом историко-культурного наследия, ландшафтно-климатических особенностей местности, национальной и местной системы самоидентификации, приоритетов и принципов, сформированных в локальных социальных образованиях и пр.**

На основании проведенного нами исследования можно выделить различные уровни проявления регионализма в архитектуре:

1. Низший – когда архитектура отвечает лишь на один из «вызовов»: климат, политическую доктрину, социальные требования определённого периода и т.д. Пример: панельная советская архитектура – стремилась решить только проблему компактного расселения большого количества людей, однако обладает набором характерных черт и не встречается в других странах – тем самым тоже может быть отнесена к регионализму.

2. Промежуточные уровни отражают поэтапный отход от утилитарной трактовки регионализма, а именно: переход от использования местных материалов или учета местного климата к поиску самобытных решений, связывающих исторические традиции с современными архитектурными тенденциями и строительными технологиями. Но осознание сложной совокупности региональных проблем архитектуры на промежуточных этапах не получает полноценного практического решения.

3. Высший уровень – в постройках воплощается большое количество групп местных особенностей в сочетании с изобретательным применением современных технологий и органичным преломлением традиций.

Выводы по 2 разделу

Современное искусство развивается всегда во взаимодействии с художественным наследием. Художественное наследие - все исторические непреходящие в культуре, созданной в предшествующие эпохи, художественные ценности прошлого, имеющие общенациональную или общечеловеческую значимость. Из художественного наследия формируется традиция.

Традиция - это память художественной культуры, это актуальное и современное в ее арсенале, это то наследие, которое живо сегодня, то прошлое, которое важно для наших современников. Традиция - это присутствие прошлого в настоящем.

Традиция и новаторство - между этими полюсами, в поле их взаимодействия расположено все искусство каждой эпохи: его художественные качества, средства, форма, идейно - тематическое содержание, характер его гуманистической обращенности к личности.

Традиция - память. Но память не абсолютна, она избирательна. Однако регионализм в архитектуре при всей привлекательности нельзя трактовать однозначно, при некорректном использовании появляются серьезные

отрицательные черты. Проанализировав разнообразные трактовки понятия «регионализм», его положительные и отрицательные моменты, можно сформулировать следующее.

Регионализм в архитектурном выражении нельзя назвать стилем, это, скорее, некий комплексный подход, возможно, определяющий дальнейшее направление развития современного зодчества. Автор попытался подойти к этому понятию шире, чем это было принято ранее в архитектурных исследованиях. Понятие «регионализм» включает в себя комплекс особенностей различного рода: помимо традиционных природно-климатических, исторических, еще и этнографические, национальные, социальные, политические, экономические, а также обязательную ориентацию на развитие и адаптацию глобальных течений – как технологических, так и социальных и экономических. Такое понимание сути проблемы дает возможность сформировать концепцию комплексного регионального подхода в архитектуре.

3 НОВАТОРСТВО КАК ВРЕМЕННОЙ АСПЕКТ РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ АРХИТЕКТУРЫ

3.1 Проблемы традиции и новаторства в архитектуре

Современное искусство развивается всегда во взаимодействии с художественным наследием. Художественное наследие - все исторические непреходящие в культуре, созданной в предшествующие эпохи, художественные ценности прошлого, имеющие общенациональную или общечеловеческую значимость. Из художественного наследия формируется традиция.

Традиция - это память художественной культуры, это актуальное и современное в ее арсенале, это то наследие, которое живо сегодня, то прошлое, которое важно для наших современников. Традиция - это присутствие прошлого в настоящем.

Традиция и новаторство - между этими полюсами, в поле их взаимодействия расположено все искусство каждой эпохи: его художественные качества, средства, форма, идейно - тематическое содержание, характер его гуманистической обращенности к личности.

Традиция - память. Но память не абсолютна, она избирательна. Культура всегда помнит и хранит лишь то, что нужно современности, и в том виде, в котором оно актуально. Культура современного человечества позабыла, например, ритуальные жертвоприношения, бои гладиаторов, шутов при правителях и т. д. Вместе с тем из глубин памяти иной раз извлекается забытое, если в нем появится необходимость. Так, классицизм воскресил средства художественной выразительности далекой античности и создал на ее основе не одно бессмертное произведение.

Культура каждой новой эпохи “ помнит ” прошлое не в неизменном, а в преобразованном, приспособленном к современности виде. По существу, традиция - это актуализированная культура прошлого. Это путь мобилизации опыта прошлого в интересах настоящего. Традиции впитывают в себя основные достижения культуры, которые непреходящи и не зависят от того, большой или маленький народ создал эту традицию. Искусство Древней Греции создал маленький народ, но насколько велик его вклад в мировую культуру!

Традиции - это не только архетипы творческого мышления, восходящие к предыстории человечества. Традиции бывают и старые, и относительно новые, и новейшие.

В художественном процессе истинное и плодотворное продолжение традиция находит не в эпигонстве, а в преемственности, главным созидательным фактором которой является новаторство. Не все новое в искусстве - новаторство. Новаторство - существенное изменение искусства, способствующее приращению выразительных средств, углублению и развитию художественной концепции, расширению смысла жизни. Даже улучшающие изменения бытия не всегда желательны, т. к. разлучают с привычным. В этом исток консерватизма наших вкусов, одна из причин значения стиля ретро. Он есть овеществление тоски по старому, устойчивому, привычному,

укорененному в традиции. Нарочитое погружение в прошлое, в традицию в стиле ретро есть свидетельство нашего вкусового консерватизма, нашей тоски по корням, по истокам, по прошлому, быстро уходящему благодаря стремительности изменений вокруг нас и в нас. Ничего нет в искусстве более слитного с формами нашего социального бытия, чем стиль архитектурных сооружений и бытовых вещей, наполняющих наш дом. И вот в этих вещах и в архитектурных формах стиль ретро пытается сочетать остановившуюся и даже повернувшуюся в спящую традицию с новыми техническими возможностями, с современными условиями комфорта, технического совершенства. Так углублению идейно - эмоционального воздействия на личность, а в прикладных искусствах и архитектуре также совершенствованию функциональности. Новаторство - изменение, ведущее искусство по пути прогресса, способствующее повышению художественно- концептуальной возможностей произведения. Самое яркое новаторство опирается на традицию, и самая новаторская художественная культура требует бережного отношения к художественному наследию.

Рассмотрим проблемы преемственности, взаимодействия традиции и новаторства на примере некоторых стилистических тенденций, характерных для современной художественной культуры.

Традиция и новаторство по - разному осуществляют себя в разных стилях. Стиль есть внутренняя программа построения предмета, "генная программа" организации его целостности, предающая каждому элементу свойство быть частью некоего целого и содержать в себе основные особенности этого целого. Два разных по сути своей типа взаимоотношения традиции и новаторства проявляют себя в двух современных стилях: ретро и модерн.

В прошлом обычно несколько поколений жили в неизменной бытовой среде, современный же человек в среднем 4-5 раз в жизни меняет среду и пит обитания. Психологически человек привыкает к тем формам бытия, которые сопровождали его в предшествующей электросветильники стилизуют под форму керосиновой лампы, между тем в стекле - трубе горит не керосиновый фитиль, а накаляется под действием электротока вольфрамовая спираль. Стиль ретро - способ консервации и реализации традиции в сочетании с новаторским содержанием, вливаемым в старые формы.

Стиль модерн принципиально противоположен стилю ретро. Модерн предполагает новаторскую форму, приближенную к утилитарно - функциональному облику предмета или сооружения, при этом данная новаторская форма наполняется старым функциональным и духовным содержанием. Традиции здесь живут в функции вещи, новаторство же охватывает ее функциональное содержание.

Преемственность, диалектика традиции и новаторства - необходимые составляющие художественного процесса, осуществляющие себя через разные типы и уровни художественных взаимодействий.

Понимание проблемы преемственности и новаторства неоднозначно прежде всего с точки зрения оценки этого явления в различные периоды истории. Так, например, в начале 20-х годов в Советском Союзе, когда

отвергалось наследие прошлого, отрицалось все традиционное, новаторство было главным направлением зодчества. Оно поддерживалось идейным революционным содержанием молодой Советской республики и было естественным и единственно возможным для того времени. Другое было в эпоху итальянского Возрождения в период также отрицания предшествующего стиля готической архитектуры. Но тогда стояла задача создания новой архитектуры на основе возрождения римской античной традиции. Понимание традиций и новаторства неоднозначно также и в смысле рассмотрения объекта в целом, когда речь идет о включении современного здания в сложившуюся застройку в отличие от решения внутреннего пространства, подсказанного только идеями и требованиями времени. Эти две стороны архитектуры — существующая среда и проектируемый объект — взаимосвязаны, но всегда одно из них подчинено другому, и эта зависимость также становится причиной различного отношения к традиции и новаторству.

Одной из проблем творчества становится принцип, устанавливающий соотношение (отработанных ранее) традиционных и новаторских композиционных приемов и элементов интерьера. Неверная трактовка вопроса может привести к существенным ошибкам. Так, например, использование только известного, пусть даже лучшего, исключаящее преобразование и новаторство, приводит к механическому копированию, трафарету, штампу и, наоборот, новаторство, отрицающее преемственность, делает архитектуру непонятной, трудно воспринимаемой.

В работе над интерьером, где все составляющие его возникают в процессе творчества, где большей частью исключено активное участие естественной природы, всегда неповторимой и одновременно всегда близкой человеку, задача сочетания знакомого и вновь созданного, т. е. сочетание традиционного и новаторского, весьма актуальна.

Для вхождения в поставленную проблему мы обратились еще раз к выдающимся произведениям мировой архитектуры. Два крупнейших по своему значению памятника античности Парфенон в Афинах и Пантеон в Риме были созданы в результате отбора всего лучшего, что сложилось ко времени их строительства.

Понятия традиции и новаторства выражают реальную диалектику всякого полноценного художественного творчества.

Традиция нужна для того, чтобы было от чего отталкиваться, с чем вступать в плодотворный диалог. Новаторство, в конечном счете, оправдывает традицию, ибо доказывает ее жизненность и плодотворность. **Усвоение традиции настоящим художником само по себе является новаторским**, поскольку оно всегда избирательно. Художник заставляет традицию повернуться к современности новой стороной, открывает в ней неиспользованные возможности. Суть мастерства — традиция, отличие мастера — новаторство. В XX в. в связи с обретением творчеством невозможной ранее свободы, появились образцы самоцельного новаторства ради самого новаторства, характерные для многих форм авангардизма.

Из всех видов искусств архитектура наиболее разнопланово связана с обществом, его историей, культурой, политикой, социально-экономическим устройством, природой и климатом. В культуре, архитектуре как искусстве высокого социального предназначения наиболее полно отражаются национальная самобытность и ментальность народа. Проблема национальной неповторимости, своеобразия, наследственности и развития национальных традиций в архитектуре в течение многих лет привлекает пристальное внимание ученых, мастеров архитектуры и искусства. Это одна из наиболее сложных теоретических проблем, имеющая большое практическое значение для современного развития архитектуры Казахстана в качестве великого искусства формирования гармонической жизненной среды. Эта проблема тесно связана с освоением и заботливым отношением к отечественному историко-культурному наследию — творческим достижениям народного гения и мастеров архитектуры разных эпох, без чего невозможно устойчивое развитие современного архитектурного потенциала нашей страны.

Диалектика развития архитектуры тесно связана с соотношением традиций и новаторства: старого и нового, устоявшегося и преходящего, отмирающего и новосозданного. В то же время новаторство — не только обновление и обогащение, преодоление инерции, тормозящего влияния устаревшего, отживающего, но и рождение новых современных традиций в диалектике их поступательного развития. Новаторство, таким образом, предполагает традицию и обусловленное предыдущим развитие. В архитектуре национальные традиции могут выполнять роль своеобразного стимулятора творческого процесса, вдохновляя к созданию новых современных произведений архитектуры, или служить исходным принципом творчества, выступая эталоном, на который равняется мастер в поисках формы и содержания при воплощении новых творческих идей.

Язык современной архитектуры все чаще становится интернациональным, плюралистическим по творческим направлениям, и в то же время важную роль играют творческие поиски новых прогрессивных направлений, концепций, принципов и приемов решения формы и содержания в архитектуре. Получают новое решение масштабные градостроительные комплексы в Астане. Современные высокие технологии предоставляют неограниченные возможности для поисков «ноу-хау» в развитии новейшей казахской архитектуры. В творчестве алматинских архитекторов все чаще встречаем проявления постмодерна, хай-тека и других стилевых поисков, как следствие глобализации современного мирового архитектурного процесса. При этом в сооружениях подобного стилевого направления удачно используются новые конструктивные и художественно-пластические возможности, как традиционных строительных материалов, так и новых современных — легкие металлопластиковые конструкции, изысканные отделочные материалы.

Функции (внехудожественные, утилитарные и эстетические, общечеловеческие) — средства выявления, донесения и потребления эстетических ценностей и смысла художественной концепции, заложенных в архитектурном произведении. Принцип, необходимый для нахождения

критерия, позволяющего определить ценностный статус архитектурного произведения с учетом его утилитарных ценностей – единство функционального (утилитарно-практического) и художественного начал – их равнозначность для нашего сознания.

Функциональная организация архитектурного объекта в системах среды и общества предполагает предвидение действительной структуры будущих ценностей и потребительских предпочтений. Функционирование архитектурного объекта создает эстетическую ситуацию, в которой проявляется и **смысл** (художественная концепция) и **предметное значение** (ценность для человечества) сооружения. Моделирование архитектурного пространства обусловлено социальной действительностью и культурно-историческим контекстом.

Примером успешной вписанности в социокультурный контекст служит ледовый стадион «Медео» вблизи Алматы (В.Кацев, С.Матвеев, А.Кайнарбаев). Архитектура стадиона отличается строгостью, пластичностью, на редкость гармоничной связью с природой. Территория вокруг стадиона превращена в парковую в зону и хорошо благоустроена. Стадион стал символом города, культурным международным центром молодежи, получил мировую известность.

Пространственная многоплановая композиция лечебно-оздоровительного комплекса "Арасан" в Алматы (арх. В.Хван, 1981-1983) органично отражает сложное функциональное содержание, характеризующее разнообразные внутренние пространства объекта. Безупречное функциональное зонирование однородных групп помещений, исходя из общности их функционального назначения и внутренних взаимосвязей, основано на качественных характеристиках и свойствах формы, образованной гармоничным сочетанием объемов, построенных на круге и квадрате. Геометрия круга и квадрата прочитывается как в композиции плана, так и на фасаде. Размеры объемов - масштаб, характер и пластика фасадов, силуэт "перемещающихся" в пространстве куполов вводят это сооружение, как в конкретную градостроительную среду, так и в историко-культурный контекст за счет ассоциативного соотнесения с многокупольными композициями в традиционной монументальной архитектуре.

Поучительный интерес вызывает новаторский подход к проблеме национальной архитектуры и созданию образа древней кочевой культуры в музее Ч.Валиханова в Талды-Кургане архитекторов Р.Сейдалина и Б.Ибраева. Здание помещено вне какого-либо архитектурно-исторического контекста, который мог бы что-то подсказать зрителю, настроить на соответствующий лад. Конкретные прототипы (прототипом музею послужил тип безкупольного мавзолея "сагана-там" - каменная ограда с выделенными четырьмя угловыми элементами) расположены на другом конце республики, а сама форма музея получилась предельно замкнутой, и своими заостренными углами обращена лишь к небу. Ни с близлежащими зданиями, ни даже со стоящим на одной оси с ним скульптурным памятником Чокану Валиханову, музей никак не связан. Вместе с тем, здание насыщено семантическими значениями в соответствии с

традиционной космогонией и, можно предполагать, когда-нибудь будет ценимо за это.

Крупнейшим среди появляющихся зданий клубов, Дворцов и Домов Культуры Казахстана по своему архитектурно-художественному замыслу является Дворец Республики в Алматы. Здание расположено на площади Абая. Пространство площади организовано с южной стороны объемом кинотеатра "Арман", а с северной - высотным зданием гостиницы "Казахстан" (ориентация главного фасада на запад продиктована инсоляцией и обращенностью его к проспекту Ленина на котором стоит гостиница, хотя для более органичной организации пространства целесообразней было бы повернуть здание главным фасадом к площади Абая). Участок Дворца подразделен на три зоны: площадь перед главным фасадом, южный участок с площадью перед станцией канатной дороги и малой автостоянкой, северный участок с бассейнами и автостоянкой на 250 машин. С площади Абая ведет лестница шириной 72 м, которая разделяет транспортные и пешеходные потоки. В то же время она может служить открытой трибуной во время массовых мероприятий, проводимых на площади.

Планировочный центр всего здания - большой зрительный зал на 3 000 мест. Универсальный зал имеет план трапециевидной формы и единый амфитеатр. Система трансформации задней стены зала позволяет в случае необходимости значительно его увеличить. Сцена хорошо обзревается со всех точек зрительного зала, несмотря на его большую ширину (60 м). Помимо большого зала предусмотрены репетиционный зал, помещения для приема делегаций, просторные холлы, галереи. Кассовый зал и гардеробные на 2000 и 1000 мест, расположенные на первом этаже, имеют обособленный вход, используемый в основном в зимний период. Непосредственно у входа предусмотрена стоянка автомашин, крышей которого служит 72-метровая лестница. Фойе решено в трех уровнях: на уровне зрительного зала - прогулочная зона, промежуточная - зона отдыха, наконец, верхняя - где расположены буфеты. Интересно решена конструктивная схема здания: покрытие, площадью 10 тыс. кв. м опирается на восемь железобетонных пространственных пилонов, а каркас здания отделен от них, чем достигается высокая сейсмостойкость комплекса в целом. Оригинален способ кондиционирования воздуха во Дворце. Для этого умело использована речка Малая Алматинка, часть которой пропускается самотеком через специальные устройства, таким образом, охлажденный воздух подается во Дворец. В основу архитектурно-пространственного построения здания положен принцип организации покрытий с консольными навесами, создающими затемнение плоскости фасада, широко применяемый в народной архитектуре в южных районах. Потолок зрительного зала выполнен из окрашенного в белый цвет алюминия, своеобразный рисунок которого получен в целях улучшения акустики.

Особое место среди культурно-зрелищных учреждений занимает здание цирка в Алма-Ате /арх. В.Кацев, И.Слонов, инженеры С. Матвеев, М.Плохотников, 1972 г. /. Выразительный круглый объем, характеризующий типологическую особенность здания, решен здесь оригинально. С юга к нему примыкает блок обслуживающих помещений, а в цокольном этаже основного

здания размещены вспомогательные помещения. Фойе двухъярусное циркульного очертания, опоясывающее зрительный зал. Конструктивная структура состоит из монолитного железобетонного каркаса, перекрытого металлическими фермами. Чешуйчатое покрытие основного объема выполнено из листовой стали, отделанной синтетической эмалью. В отделке применены мозаика, брекчия, мрамор, гранит и т.д.

Функциональному требованию соответствует центричность структуры здания. Ряд ограничений главной функции повлияли на логически художественную целесообразность решения образа цирка:

- круглая арена;
 - воздушное пространство для воздушных гимнастов;
- Компактная композиционная схема способствует решению практически-утилитарных задач:
- удобство размещения зрителей;
 - обеспечение оптимальных условий слышимости и видимости;
 - комфортное обеспечение движения людских потоков.

Логически-художественная целесообразность решения соответствует исключительной простоте, экономичности и логичности всей его архитектурно-художественной композиции. Центром и исходным пунктом служит арена, диаметром 13 м. Пространство под местами использовано под галереи фойе, лестницы, гардеробы и буфеты.

Схема конструкции чрезвычайно проста: простота и целесообразность внутренней планировки - одно из главных архитектурных достоинств цирка. Рациональные лестницы, кольцевые галереи - создают удобную связь между этажами и внешним пространством.

Устройство сплошного остекления между несущими колоннами обеспечивает сквозной приток свежего воздуха, что необходимо в условиях алма-атинского климата.

Композиция наружного фасада цирка продиктована в первую очередь соображениями практического порядка и отражает рациональную, внутреннюю планировку цирка. Термин "отражает" здесь берется в двойном смысле, означая, что строение фасада обусловлено внутренней планировкой здания при его проектировании, во-вторых, что фасад "говорит" о том, что за ним находится, или, иначе, что по фасаду здания "читается" его интерьер. Все подчинено единому художественному замыслу: автор метафорически сопоставляет цирк с традиционным народным жилищем - юртой, тем самым подчеркивая кочевой образ жизни, присущий артистам цирка. "Форма круга в здании - одно из обозначений цирка. Эти два смысловых взаимоотношения лежат в основе художественной концепции, выражаемой архитектурным произведением - кочевой образ жизни, присущий артистам цирка. Здание цирка удачно посажено на рельеф и органично дополняет открытый характер площади, образованной главной магистралью с одной стороны, и спортивным комплексом, Домом бракосочетания и театром драмы им. М.Ауэзова - с другой. Площадь соединяется широкой аллеей со зданием художественной галереи и приобретает новое

направление своего развития, служит связующим звеном между разрастающимися частями города. Зритель, стоящий посередине площади, охватывает взглядом четыре архитектурно оформленные городские перспективы, замыкаемые важными архитектурными сооружениями, которые служат узловыми, исходными или художественно доминирующими точками для примыкающих к ним районов Алма-Аты. Впечатлению открытости аллеи способствует и легкий ее подъем, благодаря которому цирк издалека рисуется на фоне белоснежных гор и открытого неба.

Здание цирка не только пространственно-пластическая метафора, но и реально работающая целесообразная конструкция, не только формально-композиционная связь внутреннего и внешнего, но и содержательная связь с историко-культурным контекстом за счет ассоциации с народным жилищем - юртой.

Таким образом, функции архитектурных объектов неразрывно связаны с художественной ценностью архитектурного произведения. Архитектурные формы, композиция, пространственная организация здания, оставаясь неизменными зависят от жизнедеятельности общества, от его материальных и духовных потребностей, от его эстетических воззрений и исторически меняются вместе с ними.

В последние годы в практике проектирования и строительства Алматы появились примеры творческого решения элементов архитектурно-художественной среды, имеющих большое значение для современной архитектуры. Мы хорошо знаем ставшие хрестоматийными, но, к сожалению очень немногие примеры комплексного формирования общественного центра и жилой застройки, созданной индустриальными методами и отмеченной Государственными премиями СССР.

Однако этот положительный опыт 80-х годов не стал достоянием всех архитекторов Казахстана по многим объективным и субъективным причинам. Несомненно, архитекторы рассматриваемого периода достигли высоких эстетических результатов. Необходима объективная оценка архитектуры Алматы эпохи крупномасштабного строительства.

К числу уникальных сооружений рассматриваемого периода относится здание Окружного Дома офицеров (арх. Ю.Ратушный, Т.Ералиев, О.Балыкбаев). Осуществленный проект выполнен в соответствии с первоначальным эскизом архитектора В.Кима.

Комплекс состоит из театральной группы с залом на 500 мест, кружковой группы с кинолекционным залом, кинотеатрального зала на 400 мест, кафе, танцевального и репетиционного залов, административно-хозяйственной группы. В состав комплекса включено здание старого Дома офицеров (бывший Дом офицерского собрания, построенный в 1907 г. А.Зенковым, памятник архитектуры).

Архитектурно-художественное единство старого и нового достигается здесь средствами контраста. Ритмический ряд вертикальных пилонов поддерживает светлый, мощный аттиковый этаж, вытянутый по всему объему и обращенный к

мемориалу Славы в парке им. 28 гвардейцев-панфиловцев. Ритмический строй пилонов - средство выражения сущности здания, воплощение военной организованности соподчиненности, стройности, героического начала. Строгий ритм пилонов накладывается на плавный изгиб здания. Нетрудно увидеть за прагматическим символическое.

Попытка преодолеть привычные схемы решений, создать необычайный облик общественного здания, была предпринята в проекте Республиканского Дворца творчества молодежи. Сооружение единовременно могут посетить 2 200 школьников. В его составе имеются: зрительный зал на 800 мест, клубно-кружковые помещения, спортзалы, плавательный бассейн, обсерватория. Динамическая форма плана здания способствует его органичной связи с пространством. Функциональным и композиционным центром Дворца является круглый в плане зал торжеств, купольное покрытие которого подчеркивает его значимость в общей структуре комплекса. Спирально изогнутое очертание плана сооружения позволило организовать перед ним изолированную площадь. Главное достоинство композиции Дворца - в ее открытости, которая не только не нарушается, а наоборот, подчеркивается легкой преградой ажурных ворот. Масштаб предупреждает нас о том, что мы вступаем в мир детства и отрочества. Воздушная, поэтически выразительная форма купола придает легкость и привлекательность всему зданию, читается издалека как венчающий пространство силуэт, а вблизи - как выразительная пластическая форма. Идея созидания, полной реализации личности пронизывает все здание Дворца творчества молодежи (арх. В.Ким, 1982) - от общей композиции до деталей его отделки.

Дворец бракосочетания в Алматы решен трехэтажным, что определено четкой дифференциацией функциональных процессов. В цокольном этаже размещены служебные, технические и складские помещения, на первом этаже - центральный двухсветный вестибюль с декоративным бассейном, комната жениха и невесты,, залы ожидания, главная парадная лестница; на втором этаже - залы предварительной торжественной регистрации и другие помещения, которые объединены широкой обходной галереей. Высота этажей различная: цокольный - 3,3 м, первый - 3,6 м и второй - 4,5 м. В такой же последовательности меняются и площади цилиндрических объемов, диаметр главного второго этажа - 34 м. Здание решено в монолитном железобетонном каркасе, представляющем собой рамную конструкцию в радиальном направлении и кольцевую систему ригелей. Для кровли применены металлические радиальные фермы. В отделке фасадов использованы полированный белый мрамор, дюралюминиевые орнаментальные решетки - солнцезащитные устройства на фоне сплошного зеркального остекления и др.

Первое в стране высотное здание (более 25 этажей) в сейсмически активном районе появляется в Алматы на проспекте Достык (арх. Ратушный Ю.Г., Ухоботов Л.Л., Каштанов В.Е., Анчугов А.Е., конструкторы Деев А.К., Матвиец И. Л.). Принятое планировочное решение обеспечивает оптимальную ориентацию всех номеров. Оригинальна конструктивная структура: монолитное железобетонное ядро жесткости с поперечными железобетонными диафрагмами. Вертикальный ритм эркеров, придающий высотному объему легкость и

ажурность, завершается изящной золотистой "коронай". Эта вертикаль удачно сочетается с горизонталью помещений культурно-бытового обслуживания.

В целом образ гостиницы, напоминающий гигантский хлебный колос, как бы олицетворяет роль республики - огромной житницы страны.

Обтекаемый объем здания ориентирован на юг и север "глухими" фасадами, сквозной характер которых оголяет механические свойства материала /мангышлакский ракушечник/, его пластику, например, жесткость, эластичность, легкость, и доводит до предельной художественной остроты его функциональную роль в конструктивном решении здания.

Бескаркасная конструктивная система из монолитного железобетона позволила автору отойти от характерной для каркасно-панельной системы прямоугольности, в результате получилась компактная форма, присущая многоэтажным гостиницам башенного типа, что не отразилось на экономичности планировочного решения жилой части гостиницы.

Своеобразный облик здания выделяет его из окружающей застройки, обозреваемая с больших расстояний, гостиница хорошо воспринимается и вблизи - крупная пластика жилых номеров делает узнаваемой ее функциональное назначение.

Функционально-выразительная система гостиницы отражает ее художественную сущность в художественной форме, присущей 70-80 годам, романтического рационализма: художественное осмысление конструкции, опозитизированные технические решения как основа архитектурной образности. Приемы композиции и средства функциональной выразительности становятся носителями художественной концепции мира и личности, связывая архитектурный объект с общекультурным контекстом

Узел вертикальных коммуникаций расположен в центральной части поэтажного коридора, в торцах которого находятся пожарные лестницы; расстояние от лифтов до входов во все номера относительно небольшие. Форма плана близка к эллипсу и, согласно исследованиям зарубежных специалистов, на 15% уменьшает перегрев (с 25%, при прямоугольной форме плана, до 10% - при круглой) фасада, что весьма существенно в районе с жарким климатом. Треугольная форма эркеров в плане и горизонтальные кессоны не препятствуют движению теплого воздуха вверх. Кроме всего, ориентация (Ю-С) гостиницы снижает ветровую нагрузку, что особенно важно для многоэтажных зданий в сложных грунтовых и сейсмических условиях.

Ступени ценностного анализа функциональных возможностей (актуальные функции - утилитарная ценность, ценность компоновочно-конструктивного решения; порождающие функции - ценность композиционных приемов, ценность социального функционирования, ценность художественная) находятся в прямом соответствии с пятью ступенями функционирования (функциональный смысл как цель: архитектурное сооружение - объект материальной культуры, архитектурная форма - вместилище производственных и бытовых процессов, архитектурное сооружение - элемент природной или искусственной среды;

архитектурное сооружение - часть культурного наследия, архитектурное сооружение как художественное произведение).

К числу уникальных по своему архитектурно-конструктивному решению относится здание Центральной АТС (арх. А.Петров, А.Петрова, В.Мустафина; конструкторы Н.Матвиец, Г.Стулов, 1977 г.). Тщательная проработка воздействий сейсмике на девятиэтажное здание подсказала авторам ряд конструктивных решений. Основу конструктивной схемы составляют металлические фермы-стенки, расположенные по периметру здания, и внутренние металлические колонны. При воздействии на здание сейсмических нагрузок в работу включаются замкнутая металлическая решетка стен и диски междуэтажных перекрытий. Внутренние металлические колонны работают только на вертикальные воздействия. Ограждающие конструкции основного павильона выполнены из легких металлических и остекленных панелей, наружная облицовка - штампованный стальной эмалированный лист с высокоэффективным утеплителем. В отделке здания использованы анодированный профильный алюминий, заменитель кожи, декоративные древесно-стружечные плиты, для подвесных потолков "акмигран" - художественная чеканка по цветному металлу, цветное литое стекло, естественный камень. Металлоконструкции несущей решетчатой стены предварительно оцинкованы, а затем покрыты высокоэффективными нитроэмалевыми красками.

На первый взгляд здание АТС никакого архитектурного интереса не представляет. Внутри оно не более приятно, чем снаружи, где массивные круглые угловые колонны и пологая крыша с узким карнизом, не связаны друг с другом. Все внимание было обращено, по-видимому, на конструкцию, которая действительно примечательна. Нельзя не отметить у сооружения его инженерные достоинства, тем не менее, степень эстетического удовлетворения, которое оно доставляет, очень высока. Сегодня можно смело говорить о том, что здание Центральной АТС - первая постройка хай-тека в Алматы. Как полагают сегодня многие современные исследователи, архитектура хай-тек как самостоятельное направление новейшей западной архитектуры началось со здания Национального центра искусств и культуры им. Ж.Помпиду в Париже (архитекторы Р.Роджерс, Р. Пиано, 1977): здание Центральной АТС в Алматы построено в том же году и не зависимо от них. Но в те далекие годы этого никто не заметил.

Во второй половине 1970-х - начале 1980-х годов строительство общественно-административных зданий продолжается усиленными темпами. Наиболее значительным сооружением рассматриваемого периода является Дом Правительства на Новой площади (арх. Р.Сейдалин, А.Капанов, В.Ким, М.Павлов, Ж.Валиханов, К.Монтахаев, Ю. Туманян и др.). Анализируя функциональную, конструктивную и пространственную организацию административного здания такого масштаба, трудно не заметить его идеологическое содержание, которое в значительной степени формировало его образ (здание Дом Правительства - бывшее здание ЦК Компартии Казахстана).

Подобные здания встречаются во всех частях страны (бывшего Советского Союза), так или иначе, напоминая о своем Кремлевском прототипе.

Функциональные принципы организации пространства как внутреннего, так и внешнего, четко отражают не столько его художественную сущность, запечатленную в пластике архитектурной формы, сколько идеологическое, социальное содержание, характерное для бюрократической, командно-административной системы, сто и триумфально-парадный подъезд и гигантский масштаб площади, бесконечные лестницы, ведущие к трибуне и зданию. Во всем величие и державность государственного здания. Архитектурные функциональные знаки через монументальность здания своей пластикой, силуэтом, размеренным ритмом пилонов, деталями, эмблемой и символикой сообщают нам, что перед нами государственное здание.

Главный фасад развивается по внешнему периметру буквы, "П", раскрываясь на все стороны, играя центральную роль в обширном ансамбле площади. Это центральное положение здания на площади играет связующую роль в едином градостроительном ансамбле, в композиционном построении ансамбля, имеющее непосредственное продолжение и развитие образа старой площади в новой.

Для того, чтобы эта центральная, и притом связующая, функция здания в ансамбле была архитектурно и пространственно сильна, недостаточно было только занять это центральное место даже на возвышении: нужно было придать самому зданию масштабы и форму, отвечающей этой цели. Именно таким масштабом и такой конфигурацией обладает симметричное в плане здание, эмоциональное воздействие которого поддерживается высотными жилыми зданиями, с прилегающими к ним корпусами проектных институтов: в точности повторяя друг друга по своей конфигурации, симметричные в плане, подчеркнута протяженные боковые "павильоны" "держат" собой всю знаковую систему площади-ансамбля, смягчая подавляющее воздействие его масштаба.

Монументальный размах площади отрицательно сказался на эмоциональном звучании сооружения, рассчитанного на восприятие в общей композиции ансамбля. Это здание Телецентра (арх. Р.Сейдалин, М.Павлов, 1980). Здание ориентировано на улицу Мира и эффектно смотрится на фоне снежных гор. Объем здания представляет собой несколько сокращенный в размерах и измененный в пропорциях куб, массивность которого не ощущается за счет сплошного остекления всех четырех фасадов, на фоне которых входные порталы и выразительный карниз как бы "повисают" в воздухе.

Основной мотив главного портика и карниза - стилизованный сталактит, выполненный в гипсе. Эта деталь подчеркивает связь здания с восточной национальной традицией - украшение окон и дверей, завершение стен орнаментальным поясом, и выражает социально-коммуникативную функцию Алматинского радио и телевидения как "окна из Казахстана в Европу". Остекленные плоскости, обрамленные тонкими элегантными профилями, образуют собой стены.

Архитектурное построение здания основано на строго последовательном переходе от массивного нижнего подиума, на котором стоит само здание, прорезанного входной лестницей, к более легкому, образованному из главного портала и боковых обходных галерей, обнесенных сплошной стеклянной стеной, и,

далее к усеченным снизу сталактитам карниза, венчающего как бы растворяющиеся в окружающем воздухе граненные стеклянные стены.

Вертикали граней стен выполнены из анодированного алюминия, обрамленные усеченной гранью, они создают причудливый ритм и составляют часть воздушного силуэта "колоннады". Венчающий карниз не заключен ни в какое обрамление - он вырисовывается мягким, но четким рельефом непосредственно на плоскости стены, и это сочетание живой пластики парящих сталактитов с гладью фасада приобретает здесь особую выразительность.

Пластическая трактовка элементов фасада композиционно согласована с окружающей средой путем введения малых форм, системы газонов, цветников, водоемов и каскадов.

Здание предохраняется от перегрева системой кондиционеров, сами грани стеклянных стен меньше подвержены прямому воздействию солнечных лучей. Монументальным зданием Дворца Правительства и мрачными соседними жилыми постройками 50-х годов, производит впечатление большой конструктивной легкости. Целью проектировщиков было добиться максимума света в соответствии с назначением здания.

Дом политпросвещения в Алматы (арх. Ю.Ратушный, Т.Ералиев, О.Балыкбаев, 1981) - новый тип общественных зданий - выделяется своим полифункциональным назначением. Он запроектирован как центр политико-воспитательной и культурно-массовой работы. Дом расположен у пересечения двух главных магистралей города - проспектов Абая и Достык. Территория, выделенная под Дом, потребовала постановки здания вплотную одним корпусом к пр. Абая, а от пр. Достык - отступить на 60 м. Архитектурно-планировочное решение характеризует последовательное расположение основных составных частей комплекса: конференц-зала на 1000 мест, двумя примыкающими к нему учебного и административного корпусов и автостоянкой, расположенной в подземной части основного корпуса. Открытый характер площади определяется не только тем, что с площадью непосредственно связаны магистрали, но и тем, что с площадью связаны композиционно ансамбль гостиницы и Дворца Дружбы.

Прямоугольное в плане свободное пространство перед зданием, как бы "вытекает" из корпуса конференц-зала, этому ощущению способствует рельеф местности. Прямоугольный портал входа, образованный уклоном зрительного зала сверху и уступами пилонов с боковых сторон, уходящие вглубь, завершает светлый аттиковый этаж, переходящий и на боковые корпуса. Мощная горизонталь фронтона производит спокойное впечатление между остродинамичными ритмами вертикалей боковых корпусов. Прямоугольные объемы связаны в единый организм общей компактностью форм и сквозными вертикальными линиями, пронизывающие все здания снизу доверху.

Вся ритмическая система ансамбля обнаруживает общую устремленность внутрь портала: зону ритмического покоя. Важным элементом входа является лестница, форма которой является художественным мотивом, обратным мотиву ступенчатой ниши.

3.2 Восточные традиции выразительности и ее европейское композиционное решение

История строительства — это история открытий. На каждом этапе строительного развития присутствуют свои открытия. Например, обойтись в строительстве без лестницы, как это было в Древнем Египте — это выдающееся открытие, хитрость ума. Методы строительства проходят долгий эволюционный путь. То, что для нас привычно, было в свое время открытием. До сих пор живут измененные до неузнаваемости многие древние способы строительства, хотя мы этого не замечаем.

История строительного дела в нашей стране также изобилует примерами решения сложных экономических задач при возведении различных сооружений. Рассматривая историю строительного дела с точки зрения экономики, мы открываем новые, подчас неожиданные стороны этого древнего вида человеческой деятельности. И новые уроки старых мастеров.

Принято считать, что красота в архитектуре стоит больших затрат, а выдающиеся достижения архитектуры связаны с прогрессом в строительной технике. И это подтверждается многочисленными примерами. Но, как мы видели, история знает и другие поучительные примеры, когда красота в архитектуре достигалась чрезвычайно простыми средствами, без каких-либо дополнительных затрат и зависела исключительно от таланта зодчего. Например, в Древней Греции. Известны также удивительные по своему замыслу и воплощению сооружения, которые возводились с помощью простой строительной техники. Например, в Древнем Риме.

Развитие экономики строительства шло в таких направлениях, как уменьшение расхода дорогостоящих и трудоемких материалов, массы построек, затрат труда на возведение зданий и сооружений, сокращение продолжительности строительства и т. п. Известно, что экономические показатели, какими бы они ни были, прежде всего отражают уровень архитектурно-строительных замыслов и их воплощения в постройках. Но в то же время экономические проблемы оказывали влияние на формирование тех или иных архитектурно-строительных направлений. В эпоху готики из-за трудностей транспортировки материалов и дефицита квалифицированной рабочей силы строили соборы с минимальным расходом камней, а уже в наше время, в 60-х годах, повышение стоимости рабочей силы в западноевропейских странах и Северной Америке стало фактором, сдерживающим распространение криволинейных бетонных конструкций, применение которых требует относительно больших затрат времени и труда. На протяжении истории в неразрывном единстве «строительство—экономика» можно выделить два пути развития идей: путь медленный, когда происходило постепенное накапливание знаний, способов, приемов, и путь сверхзадач, которые стимулировали поиск, заставляли решать технические задачи в короткие сроки. Сверхзадачи исходили из идей, которые коренились в особенностях современной культуры, идеологии, целей. Функциональные, конструктивные, художественные и экономические особенности архитектуры

являются историческими категориями. В ходе исторического процесса они меняются и остаются лишь зафиксированными в памятниках архитектуры и строительства того или иного периода развития человечества. История показывает, что многие виды архитектурных сооружений, вобравших в себя колоссальные трудовые, материальные, денежные ресурсы своего времени, в дальнейшем оказывались ненужными ни как объекты определенного функционального назначения, ни как данный тип сооружения вообще. Это естественно и закономерно. Но архитектурные и строительные идеи и тенденции продолжали существовать, воплощенные в новых видах сооружений.

Легче всего теперь, владея современными знаниями, увидеть экономические просчеты строителей прошлых эпох, например ненужный перерасход материалов, а, значит, напрасные физические усилия и потраченное зря время. Но было бы полезнее, очевидно, воспринимать те уроки прошлого, в которых присутствует стремление зодчих к реализации своих проектов экономичными средствами.

Рассмотрение истории строительного дела с точки зрения его экономики, позволяет установить неразрывные связи строительства как сложной и благородной области человеческой деятельности с материально-техническими условиями различных исторических эпох, с особенностями профессиональных методов зодчих, которые с самого возникновения строительства решали вопросы экономики. По мере развития архитектуры, инженерного и проектного дела развивались и усложнялись проблемы экономики строительства. Методы решения экономических вопросов вначале были интуитивными, потом основывались на опыте, и, наконец, приобрели научное обоснование.

Многообразны решения проблемы синтеза строительного дела и его экономики в разных исторических эпохах, в различных странах и регионах. В то время как в мелких государствах средневековой Европы строительство готических соборов затягивалось на десятилетия, вызывая огромные затраты, в странах мусульманского Востока темпы строительства были довольно быстрыми.

Как порождается и чем мотивируется современная архитектурная форма? Как правило, в ее основе лежат технические возможности строительной индустрии, финансовые возможности заказчика, современная архитектурная мода и, наконец, личная изобретательность того или иного архитектора. Чаще всего на уровне заимствования: основной источник вдохновения сегодня – это, к сожалению, архитектурный журнал (чаще всего зарубежный, в том числе и московский). Но! Однако техника быстро движется вперед, вкусы изменяются еще быстрее, финансовые возможности не постоянны, изобретательство новых форм, становясь привычным, вскоре перестает интересовать, кого бы то ни было.

Форму, способную пережить время, изобрести невозможно. Она может быть порождена лишь естественным следствием действия изначальных факторов, факторов места и времени. В творческом процессе эти факторы выступают не в готовой для перефразирования форме, но в качестве

фундаментального обоснования, на базе которого возникает новая форма, они являются «питающим механизмом», организующим принципом построения гармоничной среды жизнедеятельности, залогом сохранения природы.

Архитектурное творчество, основанное на признании ценности пространственно-временных факторов места, должно неизбежно разрешить противоречия между старым и новым, превратить традицию в основу новаторства и привести к созданию и современной национальной формы. В этом процессе традиционные формы национальной архитектуры правильнее рассматривать не как источник «освоения», «заимствования» или «стилизации», но как индикатор точности найденной новой формы, тем же пространством, тем же народом, но в ином времени.

В этом смысле поучителен пример западных лидеров деконструктивизма – Фрэнка О. Генри, Рэма Коолхаса, Питера Эйзенмана, Захи М.Хадид и др. Деконструктивистская архитектура вскрывает незнакомое, сокрытое в традиционном. Это шок старого. Она использует слабости традиции с тем, чтобы нарушить, а не уничтожить ее. В этом ее сила и прелесть.

Возведенные в Алматы в 80-ые годы крупные общественные здания Дворец Республики, Цирк, гостиница «Казахстан», Дворец школьников, Дом офицеров, оздоровительный комплекс «Арасан», спортивно-развлекательный комплекс «Медео» и много других - свидетельствуют о высоком профессиональном уровне архитекторов Казахстана. Многообразие и яркость образов, а также общая направленность развития архитектуры общественных зданий тех лет и решение их интерьеров свидетельствует о том, что проекты создавались на основе развитой системы пространственного мышления и эстетических представлений.

Ярким примером культурной глобализации являются формы стилевого развития. Единые стили – готика, ренессанс, барокко, классицизм – пронизывали культуры разных европейских стран, обретая в них черты национального своеобразия. И вплоть до XIX в. никто в Европе не печалился по поводу такой экспансии. Наоборот, со времен Ренессанса господствовало убеждение, что есть только одна подлинная, высокая культура – античная, а все остальное – это варварство и дикость, которые надо преодолевать, ориентируясь на классические античные образцы. Но даже в век романтизма, утверждавшего ценность исторического и национального своеобразия, в Европе шел процесс активного обмена культурными ценностями. В это время в архитектуре, например, повсеместно распространилась эклектика, соединявшая элементы и черты стилей разных эпох и народов. А в XX в. безграничная стилизация стала преобладающим языком интерсубъективного культурного пространства.

Таким образом, возникновение объединенных культурных образований совсем не обязательно приводит к поглощению или подавлению существовавших ранее самобытных форм культуры. Усреднение, унификация – скорее одно из возможных производных и побочных последствий процесса глобализации, а не его атрибутивное свойство.

Отметим также, что в историческом опыте самосознания культуры идея всецелостности, универсальности на протяжении многих столетий не воспринималась как угроза, а скорей, наоборот, выступала как некий культурный идеал. Прообраз единого мира заложен в основных мировых религиях, в идее суперэкуменизма, в различных гуманистических концепциях, к поиску универсалий стремилась философская мысль, этические учения искали основания для солидарности человечества через установление смысла и форм взаимной ответственности, искусство воссоздавало образ единого целостного мира, а с XIX в. целеустремленно велись поиски универсального художественного языка. Иначе говоря, внутри самой культуры существуют потребности и предпосылки к широкому распространению общих устремлений, которые оказываются имманентными для самой культуры движущими силами развития глобализационных тенденций, причем они не только не навязаны культуре извне – со стороны социально- и материально-практической сфер, но и сами влияют на формирование ценностных векторов цивилизационных процессов.

Перекрестное взаимовлияние различных региональных культурных миров, возвращение к забытому и вновь актуализируемому культурному наследию, становящемуся импульсом для нового цикла культурного творчества, выражает имманентную тенденцию глобализации в мировой культуре. Проследим хотя бы одну из них: поклонение природным силам в древнем мире, выразившееся в Египте в обожествлении телесной природы человека, продолжилось в Греции утверждением ценности созидательной творческой активности человека в сфере пластических форм бытия, а в культуре Древнего Рима эта активность была обращена к миру души человека. Необъяснимость с позиций политеизма этого открывшегося духовного космоса стала почвой для формирования монотеистической христианской культуры, опирающейся на значимость личностного начала. Нравственное содержание христианства способствовало расширению ценностного отношения к личности за пределы религии, что придало духовную глубину гуманизму. Ренессансный интерес к творческой индивидуальности, реализованный тогда в наибольшей мере в искусстве, вышел затем за его границы, обосновывая права личностного проявления представителей всех сословий в различных видах деятельности. Реформация в целом усилила демократические настроения, поставив на повестку дня необходимость обоснования прав каждого гражданина на частный интерес в предпринимательстве, на участие в выборе государственного управления, на собственную точку зрения в науке, морали, искусстве. Завершением этой культурной эпохи стало формирование гражданского общества.

Таким образом, система ценностей, формировавшаяся в течение двух тысячелетий и объединяющая сегодня множество культур, при всех их национальных, конфессиональных, этнических различиях, вызвавшая к жизни мощный технический потенциал современной цивилизации, в значительной мере явилась следствием исторического развития монотеизма. Он имел первоначально узколокальный характер, но впоследствии на его основе

синергетически разрастались «однокоренные» идейные движения, что по сути дела явилось одним из вариантов осуществления глобализации.

Архитектура в конце концов отойдет от универсального международного стиля и перейдет к стилю межкультурному, который ставит своей целью симбиоз универсального и регионального. (Кисё Курокава).

Упоминание восточных философий стало в современной культуре и архитектуре настолько общим местом, что выглядит банальностью. Рискнем обратиться к истокам вновь на том основании, что многие сегодня довольствуются адаптированным либо поверхностным прочтением основных идей, между тем как в китайской и японской цивилизациях каждый формообразующий прием, каждая проектная технология вписаны в систему мировоззрения, имеющего глубокие исторические корни. При этом задача современного архитектора заключается, естественно, не в буквальном следовании традиционным формам, но развитии основных **принципов** взаимоотношения человека и природы посредством архитектуры. Эти принципы, хотя и уходят корнями в глубину тысячелетий, как нельзя более соответствуют задачам современной культуры в целом и архитектуры, в частности, - прежде всего, задачам экологическим, от сохранения природной среды до защиты духовного мира человека. Между тем, авторы, говорящие о «принципах», чаще всего довольствуются описанием композиции и форм того или иного архитектурного сооружения.

Как ни одна другая область практики, архитектура способна к предметному воплощению наиболее сложных и масштабных представлений о мире: храм как космос - у греков, храм как Универсум - в европейском средневековье. Не только культовые сооружения несут подобную информацию, ей пронизано любое произведение архитектуры. В мире, где целью является гармония человека с природой, архитекторы находят принципы внутренней и внешней организации, актуальность которых возрастает по мере роста экологических и футурологических проблем.

Чтобы рассуждение не выглядело дробным, целесообразно обозначить какую-то отправную точку, из которой вырастают остальные характеристики. Ей можно считать принцип **гармонии**, трактуемой уже в даосизме (7-6 вв. до н.э.) как самостоятельная сила, без которой невозможно движение мира и человека. Тема гармонии найдена еще в мифологические времена, когда мир мыслился антропоморфным, а человек - космичным. Благодаря трепетному отношению к прошлому, она не уходит из последующих рассуждений, реализуясь во все новых формах.

Для архитектуры особенно важно, что европейское проектирование в основном шло по пути противопоставления урбанизма природе (антропоцентризм), тогда как Восточные культурные традиции выбрали путь единства с нею, в любых условиях, в том числе в постиндустриальной цивилизации (антропокосмологизм). Мифологическое мышление, включающееся позже в философско-религиозные учения Древних тюрков, было и остается основанием этого подхода, не теряя актуальности для любого

человека в этом регионе. Речь идет о законе двуединства, непротиворечивости сущего, позволяющем воспринимать прошлое и настоящее не в последовательном порядке, когда одно поглощает другое, а в таком, когда одно существует в другом, параллельно и последовательно одновременно. Найденная еще в период перехода «от камня к железу» возможность существования в гармонии с природой и с миром в целом не кажется архаичной в этих условиях.

Мировоззренческая обусловленность архитектурного творчества позволяет выделить далее три группы характеристик: 1) Видение проектировщиком мира, в котором существует человек; 2) Видение человека - творца и пользователя (модель человека); 3) Определение характера их взаимоотношений. При этом универсальная тема гармонии конкретизируется двумя идеями, имеющими более отчетливое конкретно-историческое и социокультурное происхождение:

- мир не мыслится здесь как созданный, имеющий начало, поскольку он - бесконечен. Значит, не может возникнуть и хрестоматийная трактовка архитектуры как продолжения акта творения (и архитектора как демиурга), распространенная на Западе. То, что не возникло, - **природа**. Она и есть вечное высшее творческое начало и критерий всего существующего. Ей и нужно следовать;

- уже в Древнем Китае, позже в Японии, создаваемое природой целое всегда постигается именно как **целое, не поддающееся расщеплению** и одновременно имеющее четкую внутреннюю иерархизированную структуру. «Лечили не орган, а организм, по пульсу, ритму определяя больной орган, воздействовали на целое». С этой позиции архитектура может рассматриваться как целостная оболочка либо средство создания атмосферы вокруг целого (человека), способные воздействовать на его состояние. Подобный подход практикуется по сей день. Все, кто побывал, например, в Шанхае отмечают, что город строится не как совокупность отдельных домов: зелень, вода, общественное пространство, игровые зоны формируются одновременно с этими домами.

Отсюда, несмотря на видимую разницу с картиной мира и самоопределением современного архитектора - и при условии выхода за пределы сугубо прагматического подхода - можно попытаться найти актуальные для темы здоровой архитектуры смысловые точки, развитие которых вполне может происходить уже в русле современной стилистики или конструкций. Подобная попытка синтеза традиционного знания и современных технологий предпринималась японскими архитекторами-метаболистами в 1960-х гг. В этом же ракурсе можно рассматривать творчество fashion-дизайнеров из Японии - Иссея Мияке, Рэй Кавакубо и др., успешно работающих в западной индустрии моды, но не утрачивающих связи с наследием и на уровне идеологии, и в формообразовании.

Рассмотрим мировоззренческие основания, влияющие на архитектурное мышление и формообразование, подробнее.

1. В западных и отечественных источниках практически никогда не упоминается об изначально вещественном видении мира китайцами и

японцами. Так, **дао** чаще всего трактуют как некое бесплотное начало, тогда как в действительности оно характеризуется как **вещь**, притом живая и органическая вещь, по сути, тело. Архитектура или предметы интерьера представляют собой части общемировой вещи-**дао**, существующие по ее законам и стремящиеся к единству с ней. В этих условиях логично говорить не столько о «функциях», сколько о «структуре», т.е. не о проявлении назначения отдельных элементов предмета, а о динамике связей этих элементов. Как правило, одной функции соответствует один предмет - здание, дорога и т.п. Динамическая структура дифференцирована и разветвлена: разноуровневые транспортные пути для средств, движущихся с разной скоростью; площадки с небольшими тренажерами прямо на набережной или на крыше дома, а не только на стадионе.

2. Будучи живым и противоречивым в себе, начало мира бесконечно **текуче**. Статика лишается и архитектура. Например, один из первых и программных проектов японского архитектора-метаболиста Киёнори Кикутаке стал «Sky house», или «Дом одной комнаты», созданный в 1958 г. Площадь дома, созданного с явной отсылкой к **минка** - традиционному жилью Японии с его ячеистой планировкой, - около 100 кв. м, высота 6 м. Внутреннее пространство окружено круговой галереей. Архитектор сделал основной упор на возможность регулировки, **настройки** дома человеком. Здесь нет системы отопления и кондиционирования. Блоки детской, спальни, кухни, а также мебель спроектированы как передвижные и заменяемые по мере появления новых инженерных конструкций. Архитектор подчеркивает, что такой дом живет, как организм. Тот же прием используется метаболистами в больших градостроительных проектах, не разделяющих новое и старое, существующее с разной скоростью. Если классическое западное мышление стремится к статике, в том числе и в видении архитектуры, то здесь на первое место выходит **процесс**. Отсюда, например, японская эстетическая категория «красота непостоянства» (**мудзё-но би**). Отсюда - принцип асимметрии в архитектуре чайных павильонов или буддистских храмов, ведь в движущейся текучей природе симметрии нет. «Большинство таких храмов построено с учетом складок местности, и их основные конструкции не тяготеют к какой-то одной линии». Если говорить о кочевой традиционной архитектуре казахов, то ощущение динамики достигается за счет комбинаторики ограждающей конструкции (**кереге, уук**) и повышенной эмоциональности (цвет).

3. При этом наряду с сиюминутностью (не тождественной мельтешенью, суетности) в здании, архитектурном сооружении всегда присутствует **вечность, неизменное**. Предметная среда, вырастающая как продолжение природной, символична, в ней все коррелирует со всем. Пронизанную смысловыми и формальными резонансами, ее невозможно обесмыслить, что важно для человека, особенно в эпоху стремительного превращения архитектурных объектов в симулякры, внешняя форма которых ни к чему не отсылает. Кроме того, содержание символа для «воспитанного» культурным контекстом сознания практически бесконечно, иногда парадоксально, - в отличие от

перечневых расшифровок значений в современных американизированных пособиях по фэн-шуй.

4. **Отсутствие границы** и противопоставления внешней среде - еще одна черта архитектурного мировоззрения, вырастающего из этих идей. Здесь нет оппозиций, точнее, одна из противоположностей всегда продолжает другую, подобно началам **инь** и **ян** из тайцзы. Укрываясь в доме, человек не рвет своей связи с миром, равно как и природа не «теряет» из виду человека. Еще раз подчеркнем, что не имеем в виду непереносимое воспроизведение конструкции традиционного дома, она может базироваться на современных технологиях. Но и для Китая, и для Японии очень важно размещение жилища в саду, хотя бы небольшом. В начале 2000-х К. Кикутаке комментирует возможности дальнейшего развития своего дома-концепта: «Сейчас в различных научных центрах мира разрабатывается и новая «одежда» для домов. Это «дышащие стены», которые могут менять свои характеристики в зависимости от изменений температуры, химического состава воздуха, интенсивности инфракрасного и ультрафиолетового излучения. Это и стены-кондиционеры, способные к тому же пропускать свет». Такой путь выглядит не только вполне универсальным, но и закономерным для современной архитектуры.

5. В свою очередь, сверхсовременность, особенно в отношении технических новинок, объясняется тем, что техника может мыслиться как одно из порождений природного начала, а не как продукт исключительно человеческого разума. Правда, в архитектуре такой взгляд утвердился не сразу, опять-таки в силу традиционализма мышления. Первое здание с применением металлических конструкций - книжный магазин Maguzen - был построено в Токио в 1909 г. Прежде лишь крепости и замки средневековых феодалов создавались из камня, остальная архитектура веками была деревянной. Она позволяла наглядно показать течение времени, которому восточные культуры придают большое значение. Даже храмы строили из дерева. Раз в 70-90 лет храм разбирался, сгнившие части заменялись точно такими же новыми, после чего постройка собиралась вновь - как бы рождалась заново (так же сшивают кимоно после каждой стирки полотнищ в распущенном состоянии). Это актуализировало ощущение времени реальной вещи или даже храма, обостряло текучесть сущего. Постепенно взгляды менялись: в 1960-х гг. Кисё Курокава формулирует идею симбиоза, Кензо Танге настаивает на преодолении пропасти между человеком и техникой, призывая к «наведению мостов», а на ЭКСПО-2005 К. Кикутаке создает променад «Глобальная петля» (Global Loop), металлическая конструкция которого не скрывает его техногенного происхождения, но воспринимается динамически, как лес или трава, как продолжение природы. Иногда здание выглядит именно как «существо», имеющее, правда, необходимую степень архитектурной условности.

6. В мире, где каждая часть отсылает к **дао**, малое равно по своей значимости большому. Конечно, констатируя это, необходимо вспомнить о стандартах жизни и культурных стереотипах других наций, но все-таки: есть люди, которых теснота не пугает.

То же находим в повести середины XX в.: «Этот дом было трудно назвать гостиницей. На втором этаже - комната в восемь татами..., в рядом две спальни, не больше; внизу же, кажется, еще теснее и, похоже, нет даже гостиной». Или реплика Арата Исодзаки в одном из интервью: «Настоящий дом архитектора? Как у Аалто, у Райта, у Танге? Нигде не построил, мне этого не нужно. Я снимаю в Токио квартиру, а выходные провожу в горах в своей маленькой мастерской».

Подобное отношение к тесноте возможно, на наш взгляд, лишь при соблюдении двух условий: уже указанного видении архитектуры как **продолжения** природного мира, а также **отказа от индивидуализма** (эгоцентризма), присущего западной системе ценностей. Последнюю фразу не стоит рассматривать как критику культуры, но, скорее, как возможную стратегию изменения сознания потребителей. Если жесткой границы нет (эквивалент: размывание стены в современной архитектуре), то состояние тесноты в принципе невозможно.

Кроме того, теснота не синонимична отсутствию социального статуса: ведь в императорском дворце, каким бы обширным он ни был, человек пытается, прежде всего, выделить собственное пространство. Например, с помощью ширм, широко используемых в интерьерах. Теснота - достойна, нормальна в мире, где человек не стремится господствовать.

Аскетичная эстетика воплощается в категории **ваби** (простота, естественность, скудость, гордое одиночество), которой часто пользуются в Японии: «Чувство ваби дает японцу способность ощущения своих внутренних сил, высшей социальной ценности, глубокой морали. В обычных условиях ваби побуждает многих японцев довольствоваться скромным жилищем, тарелкой овощей к обеду и ужину, простой одеждой». Ценно то, что без каких-либо искусственных, внешних ограничений, от правовых до экономических, человек приходит к этому сам. Только на подобных, имманентных основаниях можно выстраивать современное экологическое мышление.

7. Вещественный мир, включающий в себя и большое, и малое, - **живой**, как в смысле одушевленности, пронизанности духом, так и с точки зрения его организованности. Ни в том, что мы называем «неживой» природой, ни в предметном мире неживого просто не существует. **Тенгри**- понятие тюркской культуры, позволяющее все и всех уравнивать в правах на одушевленность. Ия, по мнению тюрков, заводился не только в бытовых вещах, но и в предметах, лежавших долго без движения в природе, например, в каменных глыбах и т.п. **Ия** - дух камня или дух вещи, позволяющий разговаривать, взаимодействовать с нею.

Тюркские народы использовали жилища разных конструкций, как постоянные, так и переносные, со множеством вариантов и переходных типов: жердевой конический шалаш корьевым покрытием, срубный бревенчатый многоугольный дом, войлочная юрта и т.д. Все зависело от хозяйственно-культурных типов местного населения. Но несмотря на большое разнообразие строений, был у них обобщенный образ жилища.

Дом, будучи средоточием культуры, занимал особое место в жизнедеятельности человека. Дом наделялся теми же свойствами, что Вселенная в целом. Противопоставление верхнего и нижнего миров во многом определяло организацию вертикальной структуры жилища. Крыша юрты соотносилась с небесной сферой. Дымовое отверстие служило своеобразной дверью в запредельное пространство-время. В срединной сфере пространство жилища делилось на левую (мужскую) и правую (женскую) стороны. Пространственное членение жилища прямо переносилось на окружающий мир. У входа в нижний мир, у основания дома, жили собаки, охраняющие земные пути.

Наряду с отчетливым вертикальным членением жилое помещение обладало хорошо разработанной горизонтальной структурой. Жилища тюрков и монголов ориентировались входом на восток. Обыкновенно южная правая от входа сторона считалась мужской, противоположная — женской. Согласно мировоззренческим установкам, мужская сторона считалась верхней, женская — нижней. У всех тюркских народов жилище заполнялось мужскими и женскими вещами, в соответствии с его разделением. Таким образом, жилое пространство делилось по признаку “правый — левый”, который дополнялся значениями противопоставлений “мужской — женский”, “верхний — нижний”, “южный — северный”, “положительный — отрицательный” и т.д.

В середине жилища находился очаг. Еще двумя важнейшими элементами жилища были дверь — на востоке, окна и почетный угол — **төр**, расположенный за очагом. Эта часть жилища предназначалась лишь для хозяина дома и особо почетных гостей. Тюркская формулировка была такова: “Дверь на восток — тур на запад”. Люди, располагаясь в жилище на обед или беседу, садились по линии восток—запад, полагая, что линия восток — запад и в жилище понимается как линия прихода и ухода поколений. Самым почетным было место у стены, противоположной входу, где находилась основа жилища — **төр**. Там сидел глава семьи. Со смертью отца его место на **төре** занимал старший сын.

Стены жилища являлись границей, защищали обитателей дома, обеспечивали его пространственное разделение от внешнего мира. Первым рубежом человеческого пространства являлся вход и окна. Функция двери и окна, как границы, были очерчены множеством запретов и предписаний. Человек, входя в дом, обмахивался сзади правой рукой, чтобы не впустить за собой в жилище злых духов. Некоторые тюркские народы, стремясь отвести беду от дома, не пускали дальше порога завистливых людей и интриганов. Более того, их иногда вообще не впускали в дом. Гость, пересекший границу дома, попадал в новый для него мир и после обмена приветствиями временно включался в этот мир.

Подобно человеку, обретающему зрелость в браке, жилище у тюркских народов считалось “состоявшимся” лишь после ритуальной “свадьбы”. Ий туе (свадьба дома) — так называлось окончание строительства, если дом возводился из новых бревен. К назначенному часу в новое жилище собирались соседи и родственники. Предварительно кам в сопровождении хозяина обходил

дом кругом, кропил углы аракой, угощая всех добрых духов. Гости приносили новоселам подарки. Затем начиналось веселье. Таким образом дом включался в систему связей человеческого коллектива. Его создание было актом “свадьбы-рождения”. Существовало представление о том, что, если в течение трех лет в доме никто не умрет, он будет счастлив. Три года — время раннего младенчества — и наибольшей незащищенности ребенка, когда он, по представлениям древних тюрков, целиком находится во власти божества Умай.

Единственная религия, с которой тэнгрианство имело много общего, — это японская национальная религия — синтоизм.

Диалектика простоты и сложности присутствует и в уже упомянутой симбиотической концепции архитекторов-метаболистов, осознанно стремившихся актуализировать традиционные мировоззренческие установки. К. Курокава говорит: «Конкурирующие виды-антагонисты могут эволюционировать путём создания симбиотической связи. Мы вполне можем обнаружить проявления такой связи в науке, экономике, искусстве и культуре. Я полагаю, что подобные изменения происходят раз в 200-300 лет, и поэтому мы, архитекторы, должны выискивать и встраивать такие связи во все сопутствующие области. К. Курокава (...) - акцентирование не целого и единого, а автономии частей, подсистем и подкультур; - активное вовлечение гетерогенных и противоположных элементов; - упор на неопределённое промежуточное пространство, которое ранее отрицалось рациональным дуализмом; - культурный плюрализм, не считающий, что существует только один идеал; - упор не только на рациональное, а на симбиоз рационального и чувственного; - человек более не считается вершиной природы; рассматривается симбиоз человека и других видов, человека и природы; - опора не только на универсализм, но и на культурную самобытность, контекст пространства, языковое разнообразие. Стремление к глобальному симбиозу различных культур». Показательно, что и 40 лет спустя, в наши дни никто не опровергает возможности такого подхода.

8. Мир как пустота. Этот, один из наиболее интересных для архитектурного мышления и формообразования тезисов впервые формулирует Лао-цзы: пустота дает предметам осуществиться. То, что есть, еще не исчерпывает всего разнообразия бытия. Поэтому мир представляет собой **пустоту**, в которой в потенции находится все. «Пустота бесформенна, но она есть основа всего сущего», - говорит популяризатор дзэн на Западе Д. Судзуки. Привнесение пустоты в предмет дает осуществиться ему, а также всему, что в нем находится. Наиболее последовательно тема пустоты развивается в каменных садах Японии, о которых написано достаточно много.

Отметим три важные достоинства пустоты. Она чревата событием, привносит в предмет возможности раскрытия, трансформации, перемен, делая его более созвучным человеческой жизни. Она позволяет вовремя остановиться, не перегружая вещь этими возможностями. Чувствовать пустоту - означает знать, когда сказанного достаточно. Наконец, пустота создает основу организованности предметного мира. Эта тема опять-таки противоположна тезису о «функции, рождающей форму», согласно которому каждый шаг

человека, который создает эту форму, рационален и целесообразен. В XX в. японские архитекторы или создатели садов используют термин «функция», аккуратно оговаривая его объем, включающий **эстетические** качества объекта.

Привнесение пустоты в архитектуру может иметь вполне прагматические основания, «работая» на ресурсо- и энергосбережение. На этом, например, построена программа биоклиматической архитектуры малайзийского архитектора Кена Йенга (бюро T.R. Hamzah&Yeang), который создает небоскребы, где все, от организации пространства до набора технических средств, подчинено цели экономии энергии за счет максимального использования ее естественных источников. Каждый небоскреб устроен как огромная флейта с полый сердцевиной: это конструктивное решение, впервые предложенное Н. Фостером, позволяет создать естественную вентиляционную шахту с лоджиями и террасами, на которых размещаются сады.

9. Довести искусственное до той степени полноты, что исчезает его грань с естественным, - задача любого, занятого созданием формы. Это приводит к отрицанию реализма как удвоения бытия, т.е. отсутствию образности в западном понимании: искусство (и архитектура) не слепки реальности, но сама реальность. Архитектор, как и всякий мастер, транслирует язык природы в соответствии с универсальными закономерностями. «Поскольку все мы принадлежим одной Вселенной, - говорит Д. Судзуки, - созданное нами может соответствовать тому, что мы называем объектами природы. Но не это главное в искусстве... Если кисть художника движется сама собой, рисунок сумиё становится завершенной в самой себе реальностью, а не копией чего-то. И горы на рисунке реальны в том же смысле, как реальна Фудзияма, и облака, ручьи, деревья, волны, фигуры - все реально, так как дух художника побывал в этих линиях, точках, мазках». В японском языке долгое время не было ни термина «искусство», ни представления об искусстве как создании чего-то нового. Само слово «искусство» воспринимается как нечто сотворенное, а сотворенность, как уже было сказано, противоречит дао.

Естественность нахождения в мире, движения, поведения ценится чрезвычайно высоко. При этом разум иногда трактуется как начало, целеустремленность которого мешает естественным проявлениям человека. **«Нет никакой пользы в искусственной дисциплине, Ведь, куда бы я ни шел, Я проявляю извечное Дао», - пишет поэт Сьянг-Йен.** В даосском трактате «Ле-цзы» читаем: «Тот, кого называют естественным человеком, свою природу приводит в соответствие с дао. Поэтому его бытие подобно небытию, его сущность подобна пустоте. Полагает себя в одно и не знает, что есть два... Воплотив корень, обняв разум, странствует в пространстве меж небом и землей. Свободный, бродит за пределами пыльного мира». Целевая установка, осознанность каждого действия в сценарии поведения не просто немислимы: они существенно ограничивают реализацию человека.

10. Наконец, еще одним важным моментом видения мира, в особенности в дзэн, является **отсутствие вертикали** «высокое - повседневное», ибо за каждой деталью, за каждой мелочью стоит мировое начало-Дао. Нам легче представить храм, сравнивая его с хижинкой. Человеку, воспитанному в восточной традиции,

не нужно проделывать это сопоставление: каждое здание самоценно и является таким, какое оно есть. Это делает излишней любую дополнительную знаковость или декоративность. На первый план выходит **уникальность**, выступающая и как категория существования, и как критерий эстетической оценки.

Архитектор улавливает ритмы природы, фиксируя их в объекте, от здания до города в целом. Это задает необходимость системного изучения более частных композиционно-выразительных средств, используемых в восточном зодчестве.

3.3 Проблема восприятия национальной архитектуры

Специфика национального своеобразия в архитектуре связана с проблемой восприятия архитектуры. В самом деле, национальная архитектура по-разному воспринимается «внутри» той или иной страны и «вне» нее. Акцент сместился в сторону неких отличий культурной специфичности, а не внутреннего развития культур. «Национальное» стало прочитываться как синоним экзотического. От того, как сбалансированы эти две ветви культуры, так или иначе отражающиеся в архитектуре, и зависит в конкретном итоге ее ориентированность в каждый конкретный период времени.

Несмотря на несхожесть и даже кажущуюся противоположность этих путей создания национальной архитектуры, они обладают общностью; ведь национальная архитектура – не плод единовременного усилия. Она не формируется единичным творческим актом – она складывается в пространстве и осознается во времени. Думается, что этот закон остается верным и в наши дни. Архитектура – это, прежде всего визуальная культура. Как мы видим произведения архитектуры, как мы их воспринимаем? Как оно осуществляется?

Итак, восприятие архитектурной формы строится на скрытом движении. Элемент повторяемости, сходства облегчает восприятие правильной формы. Неправильная, случайная форма обманывает инерцию пространственного мышления и заставляет тратить на восприятие больше усилий. Не случайно при всем разнообразии архитектурных сооружений они почти всегда имеют в своей основе объем правильной геометрической формы. Призма, пирамида, конус, часть шара, параллелепипед. К этому можно добавить, пожалуй, лишь правильные многогранники как переходную форму между прямоугольниками и кругами.

Любой памятник архитектуры представляет собой то или иное сочетание этих простых геометрических тел. Торжественно-легкая и богатая композиция лечебно-оздоровительного комплекса «Арасан» в Алматы, которую мы уже упоминали как пример замечательного искусства В. Хвана, имеет в своей основе комбинацию полуцилиндров, нескольких куполов и, конечно, нескольких параллелепипедов. «Конечно» потому, что параллелепипед — самая простая, удобная и оттого излюбленная архитектурная форма.

Психологи утверждают, что при единовременном мгновенном восприятии объекта человек различает, как правило, около семи отдельных элементов множества, находящегося в поле его зрения. Точнее, 7 ± 2 элемента. Вообще,

«магическая» семерка, по-видимому, неспроста так часто фигурирует в мифах и народных преданиях — она отмечает ту грань множественности, при которой еще не стираются, не теряют своего значения для целого уникальные свойства и индивидуальные особенности элемента. Число 7 и сегодня специалисты считают предельным для численности творческого коллектива, где индивидуальный вклад каждого не растворяется во множественности целого.

Древние греки никогда не делали нечетного числа колонн на главном фасаде храма — иначе по оси центрального входного проема стояла бы колонна. Если иметь в виду это обстоятельство, то 6 и 8 — максимально приближенные к «магической» семерке значения и к тому же единственно возможные в формуле 7 ± 2 . Античный зодчий интуитивно стремится ограничить ритмический повтор колоннады пределами дифференцированного, раздельного восприятия элементов множества. Это делает главную ритмическую тему храма особо значимой и запоминающейся.

Закономерности человеческого восприятия сложились в результате длительной эволюции, в процессе которой органы чувств приспособлялись к восприятию повторяющихся закономерных отношений в явлениях. Многие закономерные отношения известные нам воспринимаются органами чувств как физиологическое удовольствие, например, эмоциональная реакция на пропорции "золотого сечения" связана с тем, что она представляет статическую закономерность совершенно развитого человека. Такую же реакцию вызывают ритмические закономерности, эстетическое воздействие которых связано с закономерностями физиологии зрения. Ряд экспериментов, проведенных эстонским архитектором Георгом Руубером, показали, что приятное или, наоборот, неприятное ощущение при зрительном восприятии зависит от состояния нервных клеток, которые в зависимости движения глаза отдыхают или же утомляются. Принцип организации своего тела и органов восприятия люди стали переносить и на создаваемые им структуры. Все вышесказанное позволяет выявить два значения эстетической ценности. Первое из них - как бы предэстетическое значение, значение для физиологического функционирования органов чувств, второе - собственно эстетическое. Последнее существует только для человека, оно возникает в процессе трудовой деятельности и выражает отношение к их творческим возможностям.

Следовательно, эстетически-ценностный знак характеризуется целым комплексом значений. Если знак обретает эстетическую ценность, он утрачивает свою однозначность. В художественных текстах, в отличие от естественных языков, знак выражает не одно, а целый пучок различных значений. Эстетические ценности в отличие от "вторичной моделирующей системы" /искусство, мифология, обряд/ возникают в самой действительности и обозначают ее по типу признака, симптома, естественного сигнала или стихийно образующегося символа.

Если множество различных знаков имеет одно значение, то между знаком и значением не существует органической связи и вещественная природа знака особого интереса не представляет. Например, такая единица архитектурной формы как лестница имеет утилитарный смысл, общий для всех видов лестниц -

быть элементом архитектурной формы, обеспечивающим перемещение людей в различных уровнях здания. В этом смысле, при соблюдении нормативных размеров ступеней, сам материал и форма изготовления не представляются существенными, так как внутренне не связаны с одним и тем же значением этих лестниц. Напротив, если один знак выражает одновременно множество значений, как это имеет место в эстетической ценности, то важность материальной фактуры и формы знака становятся очевидными. Неповторимые особенности этой фактуры и формы дают возможность объединить, материализовать неповторимые комплексы различных значений. Поэтому для эстетической ценности отнюдь не безразлична воспринимаемая органами чувств форма, обладающая этой ценностью. "Знаменитая солонка Бенвеннито Челлини – подчеркивает М.Я. Поляков, - не только орудие обихода, но и художественное создание, несущее определенную мысль и придающее эстетический облик обиходу.

Купол Дворца творчества молодежи /В.Ким, 1982/ обладает неповторимым комплексом значений: функциональное значение - знак цельного пространственного объема внутри здания; знак-символ небесной сферы; поэтически выразительная форма купола - волнообразно "соткана" из сегментных металлических элементов, выкрашенных в теплый цвет, близкий к оранжевому - активный и дополнительный по отношению к синему небу; в различное время суток причудливая игра света и тени облегчает глазу усвоение формы, создает определенное настроение – радостное днем, романтическое – вечером, в лучах заходящего солнца, вызывая в воображении живописные, скульптурные образы. В фактуре и волнообразном изгибе поверхности, эластичной форме купола, свободно свисающим нижним поясом, чувствуется женская пластика, весьма отличная от строгих форм современных сооружений. Ностальгическое сочетание хрупкого и теплого ракушечника с холодным мрамором и грубо рустованным гранитом - ясный художественный язык. Слитность, нерасторжимость знака и значений в эстетической ценности порождает иллюзию того, что и ракушечник, и мрамор, и гранит – вовсе и не являются знаками, а имеют эстетическую ценность, как бы "замкнутую в них самих", "автономную" отношению к каким бы то ни было другим явлениям. Но носителем комплекса значений выступает форма /художественная форма/ неповторимо целостная, доступная чувственному восприятию /оформление фасада Дворца Республики/.

Зрительная система. Основные понятия.

Орган зрения имеет огромное значение в процессе восприятия окружающего мира. Зрительная система дает мозгу более 90 % сенсорной информации. В эволюционном плане орган зрения прошел путь от простейших световоспринимающих клеток до сложнейшего органа,

способного двигаться, проводить и изменять световой поток, направлять его на специальные светочувствительные клетки, воспринимать черно-белое и цветное изображение, видеть предмет в объеме на различном расстоянии. Достигнув совершенства, орган зрения у человека улавливает картины внешнего мира, трансформирует световое раздражение в нервный импульс.

Зрение – многозвеньевой процесс, начинающийся с проекции изображения на сетчатку уникального периферического оптического прибора – глаза. Затем происходят возбуждение фоторецепторов, передача и преобразование зрительной информации в нейронных слоях зрительной системы, а заканчивается зрительное восприятие принятием высшими корковыми отделами этой системы решения о зрительном образе. Орган зрения располагается в глазнице, стенки которой выполняют защитную роль, и состоит из глаза и вспомогательных органов.

Глаз.

Глаз состоит из глазного яблока и зрительного нерва. Глазное яблоко располагается в специальном углублении черепа – глазнице. Оно имеет шарообразную форму, что облегчает его повороты для наведения на рассматриваемый объект. Глазное яблоко состоит из оболочек: белочной (фиброзной), сосудистой, сетчатой (сетчатки), и ядра глаза (водянистая влага, передней и задней камеры, хрусталик, стекловидное тело).

Вспомогательные органы глаза.

К вспомогательным органам глаза относятся мышцы глазного яблока, фасции глазницы, веки, брови, слезный аппарат. К главному яблоку прикрепляются шесть поперечнополосатых мышц: четыре прямые - верхняя, нижняя, латеральная и медиальная, и две косые - верхняя и нижняя.

Проводящие пути зрительного анализатора.

На пути к светочувствительной оболочке глаза (сетчатке) лучи света проходят через несколько светопроводящих и светопреломляющих прозрачных сред – роговицу, водянистую влагу передней и задней камер, хрусталик, стекловидное тело. Затем пройдя через все слои сетчатой оболочки, лучи света отражаются от пигментного слоя и воспринимаются ее светочувствительными нервными клетками. На пути пучка света находится зрачок. Под влиянием мышц радужки зрачок то суживается, то расширяется. Светопреломляющие среды направляют пучок света на более чувствительное место сетчатки, место наилучшего видения - пятно с его центральной ямкой. Важная роль в этом принадлежит хрусталику, который с помощью ресничной мышцы может увеличивать или уменьшать свою кривизну при видении на близкое и дальнее расстояние (аккомодация). Эта способность хрусталика изменять свою кривизну обеспечивает направление пучка света всегда на центральную ямку сетчатки, которая находится на одной линии с наблюдательным предметом. Направление глазных яблок в сторону рассматриваемого объекта обеспечивается глазодвигательными мышцами, которые устанавливают зрительные оси правого и левого глаза параллельно при видении вдаль или сближают их (конвергенция) при рассматривании предмета на близком расстоянии. Попавший на сетчатку свет проникает в ее

глубокие слои и вызывает там сложные фотохимические превращения зрительных пигментов. В результате в светочувствительных клетках (палочках и колбочках) возникает нервный импульс. Возбуждение фоторецепторов активирует первую нервную клетку сетчатки (биополярный нейрон). Возбуждение биополярных нейронов активирует ганглиозные клетки сетчатки, передающие свои импульсные сигналы в подкорковые зрительные центры. В процессах передачи и переработки информации в сетчатке участвуют также горизонтальные и амакриновые клетки. Все перечисленные нейроны сетчатки образуют нервный аппарат глаза. Зрительный нерв выходит из полости глазницы через канал зрительного нерва в полость черепа и на нижней поверхности мозга образует зрительный перекрест. Перекрещиваются не все волокна зрительного нерва, а только те, которые следуют от медиальной, обращенной в сторону носа части сетчатки. Остальные зрительные волокна вместе с перекрещенными аксонами образуют зрительный тракт. Нервные волокна зрительного тракта проходят к четырем структурам мозга: ядрам верхних бугров четверохолмия (средний мозг), ядрам латерального коленчатого тела (таламус), супрахизмальным ядрам гипоталамуса и к глазодвигательным нервам. Высший анализ зрительных восприятий осуществляется на участке затылочной доли коры возле шпорной борозды. Из серого слоя верхнего холмика импульсы поступают в ядро глазодвигательного нерва и в добавочное ядро, откуда осуществляется иннервация глазодвигательных мышц, а также мышц, суживающих зрачок, и ресничные мышцы.

Роль движения глаз в процессе зрительного восприятия. Зрение и движение глаз.

При рассматривании любых предметов глаза двигаются. Движение глаз очень важно для успешной работы системы распознавания зрительных образов. Известно, что глаз - самый активный из органов чувств. Он никогда не стоит на месте, двигаясь относительно координат головы горизонтально, вертикально и вокруг своей оси. Глазные движения осуществляют 6 мышц, прикрепленных к главному яблоку. Это две косые и четыре прямые мышцы – наружная, внутренняя, верхняя и нижняя. Движение осуществляется одновременно и содружественно. Активности глаза способствуют его шарообразная форма и минимальное трение: глаз практически «плавает» в орбите, из-за чего он свободно перемещается и осуществляет быстрый анализ окружающего пространства.

Основной вид движений глаза связан с «помещением» объекта в область ясного видения. Необходимость в этом объясняется, прежде всего, тем, что глаз человека ясно видит окружающие предметы очень малым участком сетчатки, который получил название центральной ямки. При довольно большом размере поля зрения (около 180°) размеры центральной ямки составляют $1,5 - 2,0^\circ$, т.е. почти в 100 раз меньше. В области центральной ямки острота зрения максимальна. Она резко падает к периферическим участкам сетчатки. При неподвижных глазах мы видели бы ясно только половину лица встречного человека с расстояния 3 м, а всего человека можно было бы видеть только с расстояния 48 м. Совершенно очевидно, что при неподвижных глазах человеку

трудно было бы ориентироваться на улице. Существуют и другие виды движений: компенсаторные - при повороте головы, конвергентно-дивергентные движения, фузионные, торзионные.

Визуальную среду человека формируют предметы разной величины, разной четкости, разного цвета, часть из которых он видит хорошо, а часть плохо. Чрезвычайно важно определить, как же влияют объекты на зрительное восприятие и в частности на автоматию саккад как основной механизм зрительного восприятия окружающего пространства? С этой целью специалистами МЦ «Видеоэкологии» были проведены специальные исследования. Исследования показали, что на автоматию саккад оказывает большое влияние наличие контуров в поле зрения. Переход от темного безориентированного поля к светлому существенного значения для глаз не имеет. При формировании видимой среды в окружающем человека пространстве должно быть достаточное количество хорошо различимых глазом предметов.

Зрительная система в первый момент оценивает ситуацию, и саккадический центр переходит на новый режим работы. Такая оценка ситуации окружающего пространства достигается на основании повседневного опыта – зрительная система ранее уже встречалась с подобной ситуацией и, естественно, «знает», каковы должны быть в этом случае характеристики саккад. После нескольких саккад может быть уточнен режим работы саккадического центра и возможна его корректировка, но чаще основной выбор делается за первые 0,5 - 1,5 сек. Если бы осуществлялся выбор каждой саккады в отдельности, то это был бы крайне сложный механизм регуляции глазодвигательной системы. Более того, как показали расчеты, за короткий интервал между саккадами (0,1 - 0,5 сек) физически не может осуществиться рефлекторная дуга: сигнал рассогласования на сетчатке - зрительный нерв - зрительные центры - саккадический центр – мышцы глаз. Для этой цели требуется время порядка 1,2 секунды. При фиксации объектов разной конфигурации параметры саккад находятся в сопоставимых значениях (круг-3°, точка-2°, линия с точкой в центре-3°, треугольник-3°). Некоторое увеличение интервалов при фиксации круга объясняется мобилизацией испытуемого на выполнение более сложной задачи. Из этого следует, что не столь важно, какой конфигурации будут элементы в окружающей среде, важно только, чтобы эти элементы были выразительными на общем фоне и обеспечивали бы надежную фиксацию взора. При бинокулярной фиксации точки резко уменьшается амплитуда колебаний, и есть тенденция к увеличению числа саккад. На автоматию саккад практически не оказывает влияния прерывистое предъявление фиксационной точки. Таким образом, на автоматию саккад может оказывать влияние ряд факторов: яркость объекта, его размер, конфигурация, а также рассматривание одним глазом или двумя. Вместе с тем одним из существенных факторов является четкость видимого объекта. Это основное требование при формировании визуальной среды обитания человека.

Влияние гомогенных и агрессивных полей на бинокулярное зрение.

Пути, идущие от каждого глаза рано или поздно должны сойтись вместе, т.к. мы, глядя на что-либо, видим одну целостную картинку. Тем не менее, повседневный опыт говорит нам, что если закрыть один глаз, то большого изменения не произойдет - предметы будут казаться такими же четкими, реальными, яркими. Разумеется, общее поле зрения обоих глаз видит на своей стороне большую область пространства, чем один глаз, хотя эта разница составляет всего лишь $20^\circ - 30^\circ$. Существенное отличие бинокулярного зрения от монокулярного состоит в ощущении глубины.

Изображение на сетчатках двумерно, а мы видим мир трехмерным. Для человека и для животных важна способность определять расстояние до объектов. Точно так же восприятие трехмерной формы предметов означает оценку относительной глубины. Например, если мы будем рассматривать шар наклонно по отношению к линии взора, то его изображение на сетчатке будет эллиптическим, однако мы без труда воспринимаем такой предмет как круглый. Для этого необходима способность к восприятию глубины. Ощущение глубины означает возможность «непосредственно» видеть дальше или ближе точки фиксации расположен тот или иной объект, возникающее в тех случаях, когда два сетчаточных изображения несколько смещены относительно друг друга в горизонтальном направлении - раздвинуты или, наоборот, сближены (что обычно не превышает 2°), а вертикальное смещение близко к нулю.

В гомогенной видимой среде не может полноценно функционировать бинокулярный аппарат, так как импульсом к слиянию двух изображений правого и левого глаза в единый образ является несовпадение их контуров, а оно как раз и отсутствует в гомогенной среде. Это приводит к нарушению согласованных действий двух глаз, они как бы разобщаются и каждый из них на некоторое время принадлежит сам себе. При переводе взгляда с голой стены на четкий объект в этом случае может возникнуть двоение.

Бинокулярное зрение не может также полноценно работать в агрессивной среде. Это связано с тем, что при большом количестве одинаковых видимых элементов невозможно конвергировать два глаза на одну и ту же точку. При рассматривании стены многоэтажного дома с огромным числом одинаковых окон, может возникнуть необычная ситуация: правый глаз будет смотреть на одно окно, а левый – на другое, тогда как в зрительных центрах мозга происходит слияние в единый зрительный образ – в одно единственное окно. Такой эффект приводит к серьезным неприятностям для человека. В этом случае мозг знает, что глаза конвергируют не на один объект, т.к. зрительные оси стоят параллельно. Следовательно, единый образ не должен был бы возникнуть, а он вопреки всему есть. Это приводит к рассогласованию двух систем – зрительной и проприоцептивной. Зрительная система подает сигнал мозгу что «все в порядке», а проприоцептивная – «этого не должно быть». Для выяснения истинной ситуации мозг вынужден перебирать массу возможностей, то есть решать сложную необычную задачу.

Видимая среда как экологический фактор.

Под видимой средой следует понимать окружающую среду, которую человек воспринимает через орган зрения во всем ее многообразии – это лес, горы, здания, сооружения, интерьер помещений, автомашины, корабли и т.д. всю видимую среду можно условно разделить на две части: естественную и искусственную. Естественная видимая среда находится в полном соответствии с физиологическими нормами зрения, так как природа «лепила» глаз «под себя». Совсем другое дело - искусственная среда. Она все больше отличается от природной и во многих случаях находится в противоречии с законами зрительного восприятия человека. Такая среда породила еще одну проблему экологии человека - проблему видеоэкологии. Говоря о видимой среде как об экологическом факторе, следует обратить внимание на то, что человек как биологический вид сформировался в определенных естественных природных условиях, в которых преобладала и определенная цветовая гамма. Для средней географической зоны в постоянно видимом поле человека преобладал зеленый цвет. Однако в процессе урбанизации произошло резкое изменение видимой среды; в большинстве городов господствует темно-серый цвет. При этом изменилась и структура самих цветовых элементов, в ней преобладают прямые линии, прямые углы, огромное количество больших плоскостей, имеющих однородную окраску.

Наступила такая пора, когда мы должны осознанно вмешаться в содержание окружающей нас визуальной среды, которая превращается в экологически опасный фактор. Все возрастающая нагрузка на зрение вступает в противоречие с физиологическими возможностями движений глаз, в частности с явлением автоматии саккад. Как показали исследования, число этих саккад при весьма азличной зрительной деятельности остается практически на одном уровне - примерно одна саккада в секунду.

По данным Всемирной организации здравоохранения процессы урбанизации ведут к неуклонному росту числа психических заболеваний. Все это говорит о том, что постоянная видимая среда действует так же, как и другой экологический фактор. При этом особо сильное эмоциональное воздействие на человека оказывает колористическая насыщенность городской среды. Урбанизация внесла существенные изменения в жизнь человека, и это касается не только плохого воздуха, загрязненной воды и повышенной радиации, о которых часто и много говорится в связи с экологическими проблемами. Резко изменена постоянная видимая среда, ее цветовая гамма и структура цветовых элементов.

Гомогенная видимая среда

Гомогенной видимой средой - называется такая среда, в которой совсем отсутствуют видимые элементы, или число их резко снижено. Причины возникновения ее различны. Например, у людей с ослабленным зрением число

видимых деталей в окружающей среде уменьшается в результате снижения различительной способности глаз. Гомогенная видимая среда может возникнуть в шахте в силу специфического места работы - вокруг черный уголь. В природе гомогенная видимая среда представлена огромными снежными просторами Арктики или Антарктики. В современных условиях человек часто сталкивается с гомогенной средой в городе, дома, на производстве и в транспорте.

Крупнопанельное домостроение в Казахстане составляет около 60 % объема строительства, оно стало массовым и в настоящее время является определяющим фактором в создании облика наших городов. Повсеместное применение этого способа возведения зданий существенно меняет облик наших городов, и проблема визуальной среды становится все более острой. В городской среде возникает много гомогенных видимых полей, которые, в частности, создают торцы зданий. При взгляде на такую голую стену глазу совершенно не за что «зацепиться» после очередной саккады. Если человек окажется у такой стены на расстоянии 40 метров, то она застилает его взор со всех сторон (по горизонтальной линии - $20 - 30^\circ$, а по вертикальной линии - $40 - 45^\circ$), тогда как основная масса саккад (86%) имеет амплитуду до 15° , а в секунду глаз делает 2 - 3 саккады. Это значит, что, если человек смотрит на такую поверхность всего лишь 3 секунды, то за это время возникает 6 - 9 саккад и все они приходится на голую стенку, где нет элементов для фиксации взгляда. Подобную ситуацию можно сравнить с ощущением, когда человек делает очередной шаг и не чувствует под ногой твердую почву. Так и глаз за 3 секунды около десяти раз «проваливается в бездну». Легко себе представить, насколько неприятна эта ситуация, которая неизбежно ведет к ощущению дискомфорта.

В градостроительной практике есть примеры настенной живописи, с помощью которой удастся избавиться от гомогенных полей, но она еще не получила широкого распространения. Итак, торцы зданий создают гомогенные поля в городских условиях при применении в строительстве панелей большого размера. Не меньшим бедствием, однако, является применение стекол больших размеров. Фасад здания из стекла и асфальтовое покрытие - это безориентирное пространство, созданное руками человека. В такой среде, как мы знаем, амплитуда саккад увеличивается в 3 - 5 раз, то есть автоматия саккад переходит на поисковый режим. Режим поиска, между тем, тоже не приводит к желаемому результату, так как здание с расстояния 30 метров перекрывает поле зрения на 80° . Необходимость в фиксации взгляда крайне острая, так как велико число саккад. При сопоставлении двух зданий из разных эпох легко увидеть как сильно они отличаются. Эта разница заключается в следующем:

- 1) в насыщенности элементами - малое их число в современном здании и большое в старинном;
- 2) в структуре элементов - множество прямых линий и прямых углов в современном здании, и много острых углов и кривых линий в старинном здании;
- 3) в размерах плоскостей - одна большая плоскость в современном и много

малых плоскостей в старинном здании;

4) в силуэте зданий - упрощенный силуэт в современном здании, вместо которого просто прямая линия. без единого элемента, и сложный и разнообразный силуэт в старинном.

Создается впечатление, что архитекторы старой формации знали хорошо и про автоматию саккад, и про бинокулярное зрение и делали все для того, чтобы их архитектура по меньшей мере соответствовала физиологическим требованиям зрения. Как видим, декорирование архитектурных сооружений имеет функциональное свойство, и тот, кто первый сказал об «архитектурных излишествах», нанес всем нам большой вред. Пострадала не только эстетическая сторона - нависла угроза над физиологическими механизмами зрения.

Агрессивная видимая среда

Видимая среда, в которой рассредоточено большое количество одинаковых элементов называется **агрессивной средой**. Многоэтажные здания, где на огромной стене рассредоточено большое число окон. Смотреть на такую поверхность крайне неприятно. Это происходит по той причине, что изображения, полученные правым и левым глазами, трудно слить в единый зрительный образ. Задача усугубляется еще и тем, что на область ясного видения сетчатки (размер - 2°) приходится одновременно больше одного окна (размер окна - менее 1°). В таких условиях не может полноценно работать бинокулярный аппарат глаз. С другой стороны, и автоматия саккад не может полноценно работать при встрече человека с таким агрессивным полем. Глаза не могут «зацепиться» за одно окно и минимизировать амплитуду своих саккад. В то же время человек не может определить, какое окно он фиксировал до саккады и какое окно фиксирует после ее завершения. Окон так много и они настолько одинаковы, что, по существу, нарушается основная функция зрения - определение, куда смотрят глаза и что они видят. Благодаря автоматии саккад взор наших глаз переносится с одного окна на другое через 0,5 - 1,0 секунд. При этом после каждой саккады в мозг идет одна и та же информация: «окно», «окно», «окно». Такая повторяемость ведет к перегрузке мозга одной и той же информацией. При рассматривании же старинного здания с богатой архитектурой, нет такого назойливого повтора, так как после каждой саккады в мозг идет новая «картинка».

Негативную реакцию вызывают и здания с накладными вертикальными рустами, большое число которых создает агрессивное поле по типу «тельняшки». Примером такого здания является здание Совета Федерации в Москве на Пушкинской улице. Здесь человек не может определить, на какой вертикальный руст он смотрит. Также возникает рябь в глазах и затрудняется фиксация одного элемента. В целом не могут полноценно работать и другие механизмы зрения. Агрессивные поля отрицательно воздействуют на человека независимо от того, в каком месте они расположены. Однако наиболее резко

можно ощутить их присутствие, при виде на Коломенскую набережную с речного трамвайчика.

Гигантские многоэтажные корпуса на берегу реки стоят, кажется, прямо в воде, нависая своей массой над головой. При движении создается иллюзия того, что они наезжают на зрителя, хочется отстраниться от них. Красоту речных берегов необходимо сохранять и защищать. Возможно, для этого необходимы специальные регламентирующие меры.

Таким образом, горожанину довольно часто приходится встречаться с агрессивной видимой средой. Такую среду создают многоэтажные здания с большим числом окон на стене, навесные вертикальные русты, панели домов, стены, облицованные кафельной плиткой, кирпичная кладка с потайным швом или из силикатного кирпича с широким темным швом, а также всевозможные решетки, сетки, перегородки, гофрированный алюминий, шифер и т.п.

Орган зрения в агрессивной среде практически перестает работать. Это происходит из-за того, что человек, окруженный множеством одинаковых видимых объектов (например, окон на стене многоэтажного здания), не может четко выделить тот объект, на который он смотрит, тогда как идентификация объекта, фиксируемого глазом в настоящий момент, и является основной функцией зрения. Образно говоря, зрение на время как бы "отключается".

Комфортная визуальная среда

Среду с большим разнообразием элементов в окружающем пространстве называют **комфортной визуальной средой**. Наличие кривых линий разной толщины и контрастности, острых углов в виде вершин и заострений, образующих силуэт, разнообразие цветовой гаммы, сгущение и разрежение видимых элементов и разная их удаленность – являются характерными ее чертами. Лес, горы, моря, реки, облака можно с полной уверенностью отнести к комфортной среде. В ней все механизмы зрения работают в оптимальном режиме. Рассмотрим на примере работы автоматии саккад. Когда человек находится в лесу, то при любой амплитуде саккад, при любой их ориентации и любом интервале всегда найдется достаточное число элементов для фиксации. Когда взгляд останавливается на каком-то элементе, амплитуда саккад уменьшается до минимума. Так, чередой идут фиксации глаз на новых и новых элементах: сучья, их прекрестия, листья, ветки, верхушки деревьев, кустарник, трава, упавшая ветка, пенек и т.п. И всюду глаз находит "свой покой". Человек в это время отдыхает, ничего не разглядывая пристально, а это значит, что и автоматия саккад работает в собственном режиме с предпочтительной ориентацией и присущим им интервалом.

В комфортной среде в таком же истинном режиме работают и фоторецепторы сетчатки глаза. Видимая среда в лесу является наиболее комфортной для работы бинокулярного аппарата, т.к. здесь имеется достаточное число выраженных контуров, и изображения, поступающие от правого и левого глаз, легко сливаются в единый образ в коре мозга.

Таким образом комфортная визуальная среда создает благоприятные условия для проявления физиологических механизмов зрения. Совершенно очевидно, что грамотно организованная искусственная среда должна приближаться к естественной.

Формирование комфортной визуальной среды в городе.

Красивый город, хорошо воспринимаемый жителями и положительно влияющий на них – это гармоничный город, находящийся в гармонии с природой и основанный на знании и учете законов природы.

Красота – это гармония достигнутая сочетанием разнообразных деталей. Интересно, что гармоничное сочетание искусственных сооружений и природы невозможно, если используются геометризованные формы строго функциональной архитектуры. Строго упорядоченное городское пространство не гармонирует с немодулируемым пространством природных ландшафтов. Финский архитектор-экологист Р.Пиетиля воспринимал архитектуру как продолжение естественного ландшафта и таким образом ему удавалось "вписать" здание в ландшафт.

Ю.И. Курбатов отмечает особенности "органической" архитектуры: она следует природным формам как образцам. Основное условие гармонии зданий с ландшафтом – сохранение и развитие пластических свойств участка – пластической целостности и своеобразия его рельефа и зеленых форм.

А.Н.Тетиор предложил 5 условий гармоничной связи архитектурных форм с ландшафтом:

- 1) Сохранение природных "емкостей" – можно ввести в ландшафт столько новых архитектурных объемов, сколько допустимо с точки зрения сохранения размеров и конфигурации пространства.
- 2) Сохранение масштаба визуальной пространственной единицы ландшафта: учет соотношения масштабной росту человека высоты зданий и высоты зрительных барьеров.
- 3) Сохранение замкнутости визуальной единицы ландшафта.
- 4) Сохранение естественной конфигурации зрительных объектов.
- 5) Сохранение зрительных фокусов (точек, обладающих особым интересом для обзора).

Эти условия соответствуют высказыванию известного архитектора П. Аберкрайби: "здание может быть и красивым, но если его не приемлет окружение – лучше его не строить". Он считал, что главное в архитектуре – гармоничное соответствие всего построенного пейзажу.

Природоподобие архитектурных форм – способ формирования комфортной среды города.

Типы архитектурных форм гармоничного, красивого города должны быть "очаровательно разнообразны" и гармонично сочетаться с ландшафтами. Возможно, природоподобие форм зданий является одним из наиболее простых способов достижения гармонии с ландшафтом. Подобие форм зданий и

окружающих холмов, деревьев и т.д. не только позволяет зданиям органично сливаться с ландшафтом, но и дает возможность получить неожиданные архитектурно выразительные фасады: например, здание оперы в Сиднее (см. приложение), или построенный недавно храм в Индии в форме цветка лотоса и т.д.

Колористика города.

Цвет является одним из мощных факторов, формирующих комфортную визуальную среду. За счет использования широкой цветовой гаммы можно обогатить визуальную среду и насытить её зрительными элементами. Общая идея колористики заключается в том, что информационная макросреда участвует в формировании регионального (национального) характера; структура характера человека диагностируется по предпочтению и служит основанием для цветотерапии; цветотерапевтическое воздействие оказывает микросреда, влияя на деятельность и производительность труда; в свою очередь, деятельность вырабатывает язык цветов и цветовые каноны искусства. Цветозкология, как составная часть информационной экологии, обеспечивает взаимосвязь и гармонию естественной и искусственной макросреды, а также макросреды с микросредой, чтобы цвет служил всем людям и каждому человеку, обеспечивая необходимое информационное питание, комфорт и красоту. Чтобы интересно, полезно и приятно было смотреть вокруг, чтобы ничего не кричало, не отвлекало, не навязывало себя, не пряталось, не вызывало отрицательных эмоций. Таким образом, ставится задача регулирования цветового равновесия между природой и обществом, чтобы не причинять вреда и первой и второму.

В последнее время в колористике усилился социально-психологический аспект цветовосприятия, выражаемый в языке цветов. В нашей многонациональной стране, обладающей широчайшим диапазоном географических условий, осознание региональной специфики и внедрение методов ее учета в архитектурное проектирование особенно необходимо. В таком подходе к обоснованию цветовой стратегии остро нуждается градостроительство в экстремальных климатических условиях – на крайнем Севере, в Сибири и Средней Азии. В ряду региональных факторов можно выделить две основные их группы – природные и социально-культурные. Для колористики наиболее существенными характеристиками природных условий являются: световой климат, состояние атмосферы, температурно-влажностный режим, многоцветие природного окружения, а также естественные строительные материалы. Под социально-культурными предпосылками подразумеваются: социально-экономические особенности местного населения, традиции и современные тенденции цветовой культуры региона. Например, скупые краски монгольского пейзажа заставляют жителей этой страны создавать свой искусственный цветовой мир: замысловатый, полный глубокого смысла орнамент и яркие цвета в архитектуре храмов. Северные народы, живущие в богатой гамме серо-голубых тонов хроматизируют ее. Каждая

культура имеет свою систему цветовых символов, свой язык цвета, по-своему выражающий содержание произведений архитектуры и других искусств.

Символический характер носила полихромия в архитектуре древних времен – Египта, Вавилона, Индии, Китая. В архитектуре азиатских стран символизм цвета доминировал и в дальнейшем. У мусульманских же народов контрастные цветовые палитры трактуются как неразрывные части единого целого. Главное, чем западная христианская цветовая символика отличалась от восточной – оппозиционность значений цвета.

Надо отдать должное церкви: она давно оценила значение управления средой, являясь неиссякаемым источником информации – формы, цвета, семантика интерьеров и экстерьеров. Яркие цветовые акценты размещались обычно в основных декоративно-пластических узлах: на ставнях окон, под фасадом крыши, на колоннах, куполах. Обилие внешней и внутренней позолоты православных храмов создает представление трансцендентальности, объединяющей пространство и время. Другой способ цветовой отделки, своего рода прототип первого, предполагал интенсивный цветовой фон. Как правило, красно-коричневый кирпич контрастировал с белокаменными резными деталями. Стремление русских к многоцветию выражалось в применении насыщенной окраски стен в голубой, зелено-голубой, оранжевые цвета в сочетании с белой колоннадой, лепными украшениями и обильной позолотой деталей. Виртуозная декоративность форм содействовала созданию большого разнообразия визуального поля и, безусловно, создавала комфортную среду.

Грамотно подобранный цвет способен снять зрительное напряжение, облегчить процесс различения цветов, оптимизировать условия для зрительной работы, в частности, обеспечить надежную фиксацию после саккады. Проблема восприятия цветопространства городской среды является сложной и неоднозначной. Воздействие цвета на человека проявляется -при уровнях: психофизиологическом, психологическом, социальном. Цвет может изменить физическое самочувствие, настроение, повлиять на субъективную эстетическую сферу личности.

Цвет в архитектуре города призван выполнять ряд важнейших функций: он ориентирует человека в пространстве и во времени, придает значение отдельным компонентам среды, создает психофизиологический комфорт, формирует содержательное и эмоционально насыщенное городское пространство. Процесс восприятия в значительной мере коррелирован с многоуровневыми функциями цвета в архитектуре. В зависимости от избирательной установки личности или от перцептивной задачи, восприятие может быть:

- ориентировочным. Цветоформа выделяется из окружения. Происходит распознавание с помощью цвета. В этот случае он рассматривается как естественная окраска предмета;
- регламентирующим. Цвет может накладывать определенные ограничения на поведение, диктовать предпочтения. Тогда он является носителем определенной социальной функции;

- художественным, дающим эмоционально-духовную оценку объекта, позволяющим осмыслить его как символ, метафору.

Выводы по 3 разделу

Иногда мы оказываемся неспособными вполне оценить красоту и ясность архитектурного образа, не только потому, что "шедевры" встречаются реже, но и потому, что слишком прямолинейно воспринимаем архитектурный объект, не учитываем его иносказательных, "ассоциативных, смысловых возможностей, забывая, что в их основе лежат законы условностей, законы метафорического видения мира. По мысли Рок Жавье Лоренса "Отнюдь не доказано, что все классические формы искусства находят понимание с первого взгляда: любое произведение искусства «звучит» только для тех, кто прислушивается к нему с сочувствием".

Одной из естественных и закономерных форм развития национальной традиции является не только ее непосредственная связь с окружающей действительностью, с новыми социальными условиями и ростом народного самосознания, но и ее способность вбирать в себя, обогащаться за счет всего подлинно прогрессивного в идейном смысле, что создают другие традиции, порой даже очень далекие.

Конечно, процесс этот должен носить характер взаимного обмена и ни в коем случае не превращаться в навязывание извне.

Архитектура не допускает национальных ограничений, не нуждается в охранительных мероприятиях, направленных на изоляцию одной культуры от другой. Здесь можно говорить о знаково-символической функции цвета. Так, например, в казахской традиции белый цвет считался символом чистоты и веры, красный — красоты и радости, черный означал траур.

В современном урбанизированном обществе нарушены многие тонкие связи. Среда потеряла разноцветие – важнейший элемент полноценной работы глаз и эмоциональных переживаний человека. Тем не менее, система символов, предметов культуры, язык, природные условия мощно, хотя и не всегда осознанно, воздействует на человека.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В начале 80-х годов XX столетия была осознана необходимость уточнить стратегию развития Алматы, восполнить разрыв с традициями народного зодчества. Поэтому прогрессивные народные традиции архитектуры Казахстана конца XX – нач. XXI вв. имеют особое значение для современной архитектуры. Выявленные национальные особенности архитектуры Алматы способствуют познанию общих принципов приспособления традиционного зодчества Казахстана к условиям материальной и духовной жизни человека, созданию новой среды, отражающей присущее казахскому народу понимание архитектурного пространства, тектоники, цвета и т.д. Принимая во внимание отсутствие в республике углубленной теории освоения архитектурного наследия, а также слабую разработку вопросов градостроительства в горных местностях, объемно-пространственной организации жилого образования и дома, мы сочли возможным предложить для современной строительной практики Казахстана позитивные традиции народного зодчества, которые призваны стимулировать новаторские поиски в направлении их творческого освоения в современной архитектуре.

Выводы, полученные в процессе исследования, имеют теоретическое и практическое значение:

1. Проведен теоретический анализ профессионального мышления на двух основных уровнях: 1) подход к пониманию и принципам формообразования и 2) представления, связанные с особенностями национального характера, что во многом предопределяет первый уровень. Из этого следует, что образно - пространственные представления народа связаны с кочевым образом жизни, простором степей и кочевым жилищем – юртой, которая является пространственно- пластической моделью мира.

2. Выявлено, что знаковая природа языка архитектуры отражает народную символику и воплощается в предметно пространственную среду тесно связанную с традициями, бытом, климатом, природой и т.д. Регионально- национальное своеобразие архитектуры, имеет природно-социальную обусловленность.

3. Показано, что динамика трансформации видов и типов, функционально- планировочной структуры архитектурных сооружений рассматриваемого периода, происходит в связи с принципиальными изменениями технологии строительства и в целом определяется социально-экономическими преобразованиями в обществе, сменой парадигм художественного творчества.

4. Предлагаемая в диссертации концепция о своеобразии национальной архитектуры Казахстана раскрывает, что архитектурное творчество, основанное на признании ценности пространственно-временных факторов места, должно неизбежно разрешить противоречия между старым и новым, превратить традицию в основу новаторства и привести к созданию современной национальной формы. В этом процессе традиционные формы национальной архитектуры правильнее рассматривать не как источник «освоения»,

«заимствования» или «стилизации», но как индикатор точности найденной новой формы, тем же пространством, тем же народом, но в ином времени.

5. Включение культуры того или иного народа в региональный стиль неизбежно ведет к некоторой унификации средств художественной выразительности, что связано не только с распространением общих функциональных и конструктивных приемов и форм, но и с определенными особенностями психологии восприятия современной человеку культуры.

В конце XX- начале XXI вв. существует тенденция усиления внешнестилистического единообразия и даже унификации современной предметно-пространственной среды. Она не формируется единичным творческим актом – она складывается в пространстве и осознается во времени.

6. Проблема изучения системы композиционного мышления в целом сводится к трем крупным вопросам:

- к установлению композиционных принципов организации пространства в обусловленности их сложным комплексом требований;

- к определению структурных композиционных связей между организованным пространством и конструктивными элементами, выделяющими внутреннее пространство из внешнего;

- к выявлению композиционных связей между пространственной концепцией и элементами интерьера, оборудованием и монументальным искусством, т.е. между отвлеченными принципами и материальными составляющими интерьера.

Возведенные в Алматы в 80-ые годы крупные общественные здания Дворец Республики, Цирк, гостиница «Казахстан», Дворец школьников, Дом офицеров, оздоровительный комплекс «Арасан», спортивно-развлекательный комплекс «Медео» и много других - свидетельствуют о высоком профессиональном уровне архитекторов Казахстана. Многообразие и яркость образов, а также общая направленность развития архитектуры общественных зданий тех лет и решение их интерьеров свидетельствует о том, что проекты создавались на основе развитой системы пространственного мышления и эстетических представлений.

Поиск новых выразительных средств, раскрывающих смысл, значение и цель сооружения, не ограничиваются национальным декором, но основывался на выявлении функциональных особенностей и их связей со средой и полем ассоциаций с основами казахского народного быта и характера.

Таким образом, существенные закономерности сложения формы в архитектуре приводят к несколько неожиданному выводу, что поиск современной национальной архитектурной формы - в «искажении», в отклонении от норм и канонов современного стиля, что предполагает совершенное знание традиций современной культуры нашего региона.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- 1 Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм, -М., 1981.
- 2 Архитектура и эмоциональный мир человека. -М., 1985.
- 3 Архитектура общественных зданий. -М., 1980.
- 4 Архитектурное проектирование общественных зданий и сооружений. -М., 1985.
- 5 Архитектурная бионика. -М., 1990.
- 6 Архитектурная форма и научно-технический прогресс. -М., 1975.
- 7 Асмус В.Ф. Проблема интуиции в философии и математике. -М., 1963.
- 8 Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. -М., 1968.
- 9 Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. -М., 1989.
- 10 Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. -М., 1986.
- 11 Васин Е.Я. Психология художественного творчества. -М., 1985.
- 12 Большая советская энциклопедия. -М., 1978.- Т. 28.
- 13 Борев Ю. Эстетика. -М., 1988.
- 14 Буров А.К. Эстетическая сущность архитектуры. -М., 1956.
- 15 Васильев С. Теория отражения и художественное творчество. -М., 1970.
- 16 Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. -М., 1985.
- 17 Витрувий М.П. Десять книг об архитектуре. -М., 1936.
- 18 Вопросы социального функционирования художественной культуры. -М., 1984.
- 19 Вопросы формообразования в современной архитектуре. -Киев, 1983.
- 20 Выготский Л.С. Психология искусства. -М., 1965.
- 21 Габричевский А.Г. К вопросу о строении художественно образа в архитектуре. //Искусство. -1927.- № 2-3.
- 22 Газен В.А. Восприятие целостных объектов. -Л., 1974.
- 23 Гегель Г.В.Ф. Эстетика.. -М., 1968 - 1973. -Т.І-4
- 24 Гинзбург М.Я. Ритм в архитектуре. -М., 1923.
- 25 Глазычев В.Л. Образы пространства //Творческий процесс и художественное восприятие. -Л., 1978.
- 26 Глазычев В.Л. О дизайне. -М., 1970.
- 27 Глазычев В.Л. Эволюция творчества в архитектуре. -М., 1986.
- 28 Глаудинов Б., Сейдалин -М., Карпыков А. Архитектура Советского Казахстана. -М., 1987.
- 29 Глаудинов Б.А. История архитектуры Казахстана: диссертация... док.арх: 18.00.01. – Алматы: КазГАСА, 1999.- 295 с.
- 30 Самойлов К.И. Архитектура Казахстана XX века (Развитие архитектурно-художественных форм): дисс... докт архитектуры: 18.00.01.- М.: НИИТАГ РААСН, 2004.-940с.
- 31 Грегори Р.Л. Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия. -М., 1970.
- 32 Гропиус В. Границы архитектуры. -М., 1971.

- 33 Гуляницкий Н.Ф. Архитектурный образ и конструктивная структура //Проблемы теории советской архитектуры. -М., 1973.
- 34 Дайнеко А.И. Пластика архитектуры общественных зданий 1960-1985 гг.: автореф....канд. архит. -М., 1986.
- 35 Дворецкий ИД. Латинско-русский словарь. -М., 1987.
- 36 Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. -М., 1985
- 37 Земпер Г. Практическая эстетика. -М., 1970.
- 38 Зигель К. Структура и форма в современной архитектуре. -М., 1968.
- 39 Зись А.Я. Искусство и эстетика. -М., 1975.
- 40 Игнатов Г.И. Структура пространства как объект анализа основа построения архитектурной композиции: автореф. ...канд. архит. -М., 1985.
- 41 Иконников А.В. Функция, форма, образ в архитектуре. -М., 1986
- 42 Иконников А.В. Художественный язык архитектуры. -М., 1985.
- 43 Ингарден Р. Исследования по эстетике. -М., 1962.
- 44 История эстетики. Памятники мировой эстетической науки. 1967. -Т. 2.
- 45 Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. -М., 1971.
- 46 Каган М.С. Морфология искусства. -М., 1972.
- 47 Каплун А.П. Стиль и архитектура. -М., 1985.
- 48 Ким К.М. Некоторые проблемы анализа художественного языка: автореф. ...канд. архит. -М., 1977.
- 49 Кириченко Е.И. Архитектурные теории XIX века в России. -М., 1986.
- 50 Клаус Г. Сила слова. Гносеологический и прагматический анализ языка, -М., 1967.
- 51 Композиция в современной архитектуре. -М., 1973.
- 52 Кринский В.Ф., Ламцов И.В., Таркус М.А. Элементы архитектурно-пространственной композиции. -М., 1968.
- 53 Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. -М., 1920.
- 54 Курбатов Ю.И. Архитектурная форма и природный ландшафт:
- 55 Кучмар А. Основы архитектурного формообразования. -М., 1984.
- 56 Леви-Стросс К. Структурная антропология. -М., 1968.
- 57 Лежава И.Г. Функция и структура формы в архитектуре: автореф. ...д-ра архит. -М., 1987
- 58 Леонтьев А.Н. Психология образа. Вестник МГУ. Серия 14. Психология.- 1979. - №2.
- 59 Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. -1976.
- 60 Лотман Ю.М. Структура художественного текста. -М., 1972.
- 61 Лурия А.Р. Язык и сознание. -М., 1979.
- 62 Мазель Л. Строение музыкальных произведений. -М., 1986.
- 63 Маймин Е.А. Искусство мыслит образами. -М., 1977.
- 64 Мардер А.П. Эстетика архитектуры. -М., 1988.
- 65 Марков М.Е. Искусство как прогресс. -М., 1970.
- 66 Маркузон В.Ф. Метафора в искусстве //Архитектура СССР.-1939. -№ 11.
- 67 Маркузон В.Ф. Художественный образ в архитектуре и его особенности

//Архитектура СССР. -1972.- № 5.

68 Маркузон В.Ф. О специфике художественного языка предметно-пространственной среды // Труды ВНИИТЭ. -М., 1979.- Вып. 20.

69 Мастера архитектуры об архитектуре. -М., 1972.

70 Мастера советской архитектуры об архитектуре В 2 т. -М., 1975.

71 Милютин Н.А. Основные вопросы теории советской архитектуры //Советская архитектура. -1933.- № 2, 3, 5, 6.

72 Миль Д.С. Система логики силлогической и индуктивной. -М., 1906.

73 Мукаржевский Я. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты //Ученые записки Тартуского университета: Труды по знаковым системам. Тарту, -1975. -№ 7.

74 Нагель Э., Ньюмен Д.Р. Теорема Геделя. -М., 1970.

75 Нарский И.С. Проблема значения «значения» в теории познания // Проблема знака и значения. -М., 1969.

76 Дженкс Ч. Новая парадигма в архитектуре.- 2005. - Режим доступа: <http://city-2.narod.ru/ae/ad37.html>.

77 Добрицына И.А. Нелинейная парадигма в архитектуре 90-х годов XX века // Вопросы теории архитектуры. Архитектурное сознание XX-XXI веков: разломы и переходы // Сб. науч. трудов под ред. И.А.Азизян.– М.: Научная книга, 2001.– С. 146-206.

78 Иконников А.В. Архитектурная наука и проблема ее развития // Архитектура СССР.– 1973.– № 9.– С. 39-41.

79 Раппапорт А.Г. Стархитектор / 2005.– Режим доступа: <http://www.architektor.ru/ai/rappaport.htm>.

80 Хайт В.Л. Образные традиции городской среды и тенденции архитектурного стилеобразования рубежа XX века // Об архитектуре, ее истории и проблемах: сб. науч. статей.– М.: УРСС, 2003.– С. 400-408.

81 Хан-Магомедов С.О. Новаторские поиски и стилизация в «национальном духе» // Декоративное искусство СССР.– 1970.– № 8.– С. 8-13.

82 Габричевский А.Г., К вопросу о строении художественного образа в архитектуре //Искусство.-М.: ГАХН, 1927. Кн.П-Ш.

83 Габричевский А.Г. Пространство и масса в архитектуре //Искусство. - М.: ГАХН, 1923. i I 292-309.

84 История архитектуры в избранных отрывках. -М.: ИВАА, 1935- 590 с.

85 Каплун А.И. Стиль и архитектура. -М.: Стройиздат, 1985.-231 с.

86 Кириллов В.В. Архитектура русского модерна: опыт морфологического анализа. -М.: МГУ, 1979.-196 с.

87 Кириллова Л.И. Теория архитектурного масштаба: автореф.... , д-ра арх. -М., 1981. -33 с.

88 Кириченко Е.И. Архитектор Шервуд и его теоретические воззрения //Архитектурное наследство. -М.,1974,- I 22, 3-18.

89 Кириченко Е.И. Архитектурные теории XIX века в России. –М.: Искусство, 1986.- 344 с.

90 Кириченко Е.И. Поиски национального стиля в творчестве архитектора Покровского //Архитектурное наследство. -М., 1973. №21-с. 69-82.

- 91 Курбатов В.О. О русском стиле для современных построек //Зодчий.- 1910. -С.330-340.
- 92 Лисовский В.Г. Национальные традиции в русской архитектуре XIX начала X века. Л.; Знание, 1988.-Т.Х. 32 с. X
- 93 Копнин. Диалектика как логика и теория познания. -М., 1972-32 с.
- 94 Локтев В,И. Композиционное мышление архитектора (анализ пространственно-тектонических закономерностей в архитектуре ренессанса и барокко): автореф. ..., д-ра архитектура. -М., 1986. 48 с.
- 95 Локтев В.И. Когда архитектуре не грозит опасность раствориться в технике //Зодчество. -М.: Стройиздат, 1978.- Вып.2/21/, С.56-69.
- 96 Локтев В.И. Диалектический взгляд на проблему художественно- го мышления в рамках стиля //Основные тенденции современно! советской архитектуры. -М., 1981.- С. 15-17.
- 97 Локтев В.И. Современная композиция. От случайности к закономерности //Архитектура СССР. -М.,1983. -3-4.-С.107-111.
- 98 Локтев В.И. О полифоническом принципе в классической и современной композиции //Проблемы архитектурной композиции в условиях массового строительства, -М., 1983.-С. 39- 43.
- 99 Лотман Ю,А, Лекции по структуральной поэтике //Труды по знаковым системам.- Тарту: ТГУ, 1964, -Вып.7.
- 100 Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Условность в искусстве //Философская энциклопедия. -М., 1970.- Т.5.- С. 287 288.
- 101 Мартынов Ф.Т, Условность в искусстве: автореф.... д-ра философских наук. -Свердловск, 1975.-35 с.
- 102 Лосев А.Ф. Диалектика творческого акта /Донтекст. М.: Наука72. Мастера русского стиля //Московски! архитектурный мир. 1912, Вып.1.С 43-47.
- 103 Мастера советской архитектуры об архитектуре Под ред.М.П.Цапенко. -Киев: Издательство академии архитектуры Укр.ССР. Мир искусства. 1900. - Том 2.- 176 с. 78.
- 104 Михайлов Б.П. Русское архитектурное наследие в творчестве А.В.Щусева //Академия наук СССР, Институт истории искусств. Сообщения. - М., 1956. В.38.-С. 28-50.
- 105 Монахова Л.И, Становление эстетического стереотипа предавтных форм в модерне. -М., 1972. -270 с.
- 106 Монтаж: литература, искусство, театр, кино. -М.: Наука,1988.- 238 с.
- 107 Моргунов Н.С., Моргунова-Рудницкая Н.Д. Виктор Михайлович Васнецов. Жизнь и творчество. М.: Искусство,1962. -459 с.
- 108 Московский архитектурный мир. -М., 1912, Вып.1.
- 109 Московский архитектурный мир. -М., 1914. -Вып.3.
- 110 Художественные собрания СССР// Сб.статей /Сост.А.С. Логинова. -М.: Сов.художник, 1989.- 272 с.
- 111 Нитта К, Проблема использования традиций народного искусства в русской живописи к.ХІХ н.ХХ вв.: автореф..... канд. искусствоведения. -М., 1984. -26 с.

- 112 Норберг-Шульц Х. Замыслы и метод в архитектуре. 1 Т по ШЦИ гражданскому строительству и архитектуре. Пер.№ 15626. 24 с.
- 113 Образцова А.Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX-XX веков. –М.: Наука, 1984.- 332 с.
- 114 Овсянникова Е. Казимир Малевич о традициях и новаторство //Архитектура и строительство Москвы. -1989. -№6.-С. 16-18.
- 115 Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. -481 с.
- 116 Плотников В.И. Фольклор и рз/ское изобразительное искусство II половины XIX века. -Л.: Художник РСФСР, 1986.- 284 с.
- 117 Пожарская М.Н. Русское театральное-декорационное искусство к.XIX н.XX вв.- М.: Искусство, 1970.- 411 с.
- 118 Васижи Дмитрийевич Поленов и Елена Лмигриевна Поленова. Сахарова Б.В. -М.: Искусство, 1964. -834 с.
- 119 Поленова Н.В. Абрамцево. Воспоминания. -М.: Сабашниковы, 1922.- 105 с.
- 120 Прахов Н.А. Страницы прошлого (онерки-воспоминания о художниках). -Киев, 1958. -307 с.
- 121 Пропп В.Я. Морфология сказки. -М.: Наука, 1969. -168 с.
- 122 Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи.- М.: Наука, 1980. 288 с.
- 123 Раппапорт А,Г,, Сомов Г.Ю, Форма в архитектуре. Проблемы теории и методологии. -М.: Стройиздат, 1990. -342 с.
- 124 Ревзин Г.И. Проблема стиля в архитектуре неоклассицизма начала X века: автореф.... канд.искусствоведения. –М., -1992.- 24 с.
- 125 Ремизова Е.И. Развитие представлений о композиции в ЗападноЕвропейской архитектурной теории Нового времени: автореф. ... канд.арх. –М., 1987. -23 с.
- 126 Ремизова Е.И., Галкина Г.Д. Развитие представлений об объекте проектирования и архитектурная типология //Совершенствование архитектурной среды при проектировании жилых и производственных сельскохозяйственных комплексов. –М.: МИИСП, 1981.-С. 41-46.
- 127 Соколов П. Красота архитектурный форм //Зодчий.- 1912. -В 48.-С. 475-478.
- 128 Станйшев Г.Д. Архитектурная цитата в художественном образе здания: автореф.... канд.арх. -М., 1982.- 23 с, И 3 Стасов В.В. Царь Берендей и его палаты //Искусство и художественная промышленность. -1898. –№1-2, Глазычев В.Л. Постмодерн в аспекте социологии. Концепция нового эклектизма // Декоративное искусство СССР.– 1983.– № 1.– С. 30-39.
- 129 Интернациональный стиль //Архитектура и градостроительство: энциклопедия / гл. ред. А.В.Иконников. – М.: Стройиздат, 2001. – 688с.: ил.
- 130 Регионализм [Электронный ресурс] // Большая советская энциклопедия.– Режим доступа:
<http://slovari.yandex.ru/dict/bse/article/00065/50400.htm>
- 131 Регионалистика [Электронный ресурс] / Википедия: свободная энциклопедия.– Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org>

132 Маклакова Т.Г. "Архитектура двадцатого века" – М.: Изд-во АСВ, 2001. – 200 с.: ил.

133 Интернациональный стиль //Архитектура и градостроительство: энциклопедия / гл. ред. А.В.Иконников. – М.: Стройиздат, 2001. – 688с.: ил.

134 Тойшубеков Д.Е. Проблема регионального и национального своеобразия архитектуры Алматы // Журнал «Поиск» - Алматы, 2010.- №2(1).- С.291-293.

135 Тойшубеков Д.Е. Закономерности сложения современной национальной формы в архитектуре Алматы рубежа тысячелетий // Журнал «Высшая школа Казахстана».- Алматы, 2010.- №2(1). -С.166-168.

136 Балыкбаев Б.Т., Тойшубеков Д.Е. Типология знаков в семиотике архитектуры //Вестник КазГАСА.- Алматы, 2010.-№ 3(37).-С.14-17.

137 Балыкбаев Б.Т., Тойшубеков Д.Е. Авангард и национальное своеобразие архитектуры. Соотношение национального, регионального и интернационального (некоторые теоретические проблемы)// Вестник КазГАСА.- Алматы, 2010.-№ 3(37).-С.48-53.

ПРИЛОЖЕНИЕ А































