

Національний авіаційний університет  
Факультет архітектури, будівництва і дизайну

# ФІЛОСОФІЯ АРХІТЕКТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ

Навчальний посібник

За загальною редакцією  
кандидата архітектури, професора  
С. Г. Буравченка

ОЛДІПІУС

2021

УДК 72.01(075)

Ф56

**Рецензенти:**

**В. В. Товбич**, доктор архітектури, професор (Київський національний університет будівництва та архітектури);

**І. П. Гнесь**, доктор архітектури, професор (Національний університет «Львівська політехніка»);

**В. Г. Чернявський**, доктор архітектури, професор (Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури)

*Рекомендовано до друку Вченою радою  
Національного авіаційного університету  
(протокол № 6 від 16 червня 2021 року)*

**Філософія** архітектурної творчості : навчальний посібник /  
**Ф56** С. Г. Буравченко, В. В. Карпов, Л. Н. Бармашина, О. Г. Пивоваров,  
Н. В. Бжезовська ; за заг. ред. канд. архіт., проф. С. Г. Буравченка. –  
Херсон : ОЛДІ-ПЛЮС, 2021. – 228 с.

ISBN 978-966-289-514-8

У посібнику представлено основні лекції курсу «Філософія архітектурної творчості», який читається у Національному авіаційному університеті для першого освітнього рівня вищої освіти за освітньою програмою «Дизайн архітектурного середовища». Основна ідея цього курсу полягає у викладенні матеріалу в практичній формі — для усвідомлення потреби філософських, концептуальних підходів у повсякденній праці архітектора. Філософські знання і підходи стають необхідними в самовизначенні архітектора та знаходженні принципів діяльності будь якого архітектурного осередку — майстерні, бюро, ательє, студії, або архітектора як творчої персоналії. У другій частині посібника публікуються короткі тези, що виконані студентами як результат курсової дослідницької роботи.

Посібник призначений для здобувачів вищої освіти за спеціальностями «191 Архітектура та містобудування», «022 Дизайн», «023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація».

УДК 72.01(075)

ISBN 978-966-289-514-8

© Колектив авторів, 2021

# ЗМІСТ

<b>ВСТУП ДО КУРСУ</b> .....	7
-----------------------------	---

## ЧАСТИНА 1. ЛЕКЦІЇ

<b>Лекція № 1.</b> Основні поняття і проблеми. Філософія архітектурної творчості за часів Стародавнього Світу та Середньовіччя (С.Г. Буравченко) .....	10
<b>Лекція № 2.</b> Категорії філософії як методологія наукових досліджень в галузі архітектури. Категорія і концепції монументальності в творчості архітекторів різних епох (С.Г. Буравченко) .....	18
<b>Лекція № 3.</b> Концепції інтеграції архітектури і природи. Сталий розвиток середовища у творчості сучасних архітекторів (С.Г. Буравченко, О.Г. Пивоваров) .....	29
<b>Лекція № 4.</b> Антропологія мистецтва та архітектури (В.В. Карпов) .....	39
<b>Лекція № 5.</b> Діалектика вічної і тимчасової архітектури. Архітектура, заснована на часі (С.Г. Буравченко, Л.М. Бармашина) .....	67
<b>Лекція № 6.</b> Онтологія архітектурної форми. Віртуальна реальність архітектури. Новітні напрямки архітектури, що використовують методи віртуальної реальності (С.Г. Буравченко) .....	78
<b>Лекція № 7.</b> Взаємні трансформації та інтеграція архітектури, сценографії і музики (С.Г. Буравченко, Н.В. Бжезовська) .....	96

## ЧАСТИНА 2. ПРАКТИЧНІ ЗАНЯТТЯ

Методичні вказівки .....	117
Короткі тези на основі рефератів студентів .....	119
<b>1. Становлення національної української архітектури</b> .....	119
Могильна А.В. <i>Філософія архітектурної творчості Івана Григоровича Барського</i> .....	119
Савченко Р.В. <i>Філософія архітектури Готфріда Йогана Шеделя</i> .....	121

Наконечна А.О. Освітні заклади у творчості Йосипа Каракіса. . . . .	123
Кудрик М.А. Філософія архітектурної творчості Олександра Комаровського. . . . .	126
<b>2. Архітектори світу та їх школи. . . . .</b>	<b>128</b>
Жовнер В.Ю. Сакральні основи архітектури Гауді. . . . .	128
Карнаухова Ю.В. Філософія архітектурної думки Френка Ллойда Райта. . . . .	131
Лупіна А.В. Філософія життя та творчості Ле Корбюзьє. . . . .	133
Чернишева М.О. Порівняння творчих рис архітекторів Моісея Гінзбурга та Ле Корбюзє. . . . .	135
Зузяк А.Б. Філософія творчості та метаболізм в архітектурі Кендзо Танге. . . . .	138
Куріченков А.Р Луїс Кан — «архітектор світла» та «архітектор-філософ». . . . .	141
Безпала Л.Г. Філософія архітектурної творчості Ренцо Піано. . . . .	144
Мовчан С.Б. Архітектора Нормана Фостера. . . . .	146
Кліванська А.В. Філософія творчості архітектора Майкла Грейвса. . . . .	147
Галайба К.В. Філософія архітектурної творчості Жана Нувеля. . . . .	149
Сотніченко А.А. Філософія архітектурної творчості компанії Рема Колхаса. . . . .	150
Поліщук А.М. Новаторство Фріденсрайха Гундертвассера в сфері архітектурної екології. . . . .	152
Макух Н.С. Містобудівні акценти: ефект Більбао – творчі інтервенції Френка Гері. . . . .	155
Комар С.С. Філософія і творчість Йорна Оберга Утзона. . . . .	158
Осадча М.М. Філософія архітектурної творчості архітектора та теоретика Альдо Россі. . . . .	160
Власюк Ю.І. Філософія архітектурної творчості Мануеля Нуньес-Яновського. . . . .	162
Розбицька А.В. Філософія та символізм створення архітектором Даніелем Лібескіндом Єврейського музею в Берліні . . . . .	165
Вент О.В. Філософія архітектурної творчості Захи Мохаммад Хадід. . . . .	168

Крепка І.О. <i>Філософія у творчості малайзійського архітектора Кена Янга (Ken Yeang) — одного з основоположників сталої архітектури</i> . . . . .	170
Гуменюк Т.О. <i>Філософія архітектурної творчості Стефано Боєрі</i> . . . . .	174
Шинкаренко Я.Р. <i>Концептуальні підходи до проєктів подружжя Фуккас</i> . . . . .	176
Осадчук І.В. <i>Філософія творчості Шигеру Бана сучасний нормкор чи соціально відповідальний архітектор</i> . . . . .	178
Перчиць В.В. <i>Філософія архітектурної творчості Тойо Іто</i> . . . . .	182
<b>3. Сучасні архітектурні тенденції</b> . . . . .	184
Александрова М.А. <i>Синтез сучасної та давньої архітектури</i> . . . . .	184
Шашкова І.С. <i>Філософія сучасного музейного простору</i> . . . . .	188
Аніканова К.Ю. <i>Філософія створення та сучасні технології музеїв</i> . . . . .	192
Бурчак А. <i>Філософія сучасного високощільного житла на основі сусідських общин в умовах європейського півдня</i> . . . . .	195
Келюх В.Г. <i>Взаємозв'язок води та архітектури</i> . . . . .	198
Герман М.О. <i>Стале місто в умовах жаркого клімату</i> . . . . .	200
Круть Т.В. <i>Філософія та соціальні передумови сучасного простору для освіти</i> . . . . .	203
Дзюба К.О. <i>Архітектура в епоху цифрової культури</i> . . . . .	206
Тітова К.В. <i>Кіберспортивні споруди як архітектурне явище</i> . . . . .	209
Тимченко Д.О. <i>Філософія віртуальної архітектури як крок у майбутнє</i> . . . . .	211
Гресь К.С. <i>Навіщо архітектори будують власні будинки</i> . . . . .	213
Шапранова М.Р. <i>Вплив фемінізму на архітектурну творчість минулого століття</i> . . . . .	215
Чернюк С. <i>Авангард та сміливі експерименти в архітектурі сучасного Китаю</i> . . . . .	218
<b>4. Аспекти та проблеми монументальної архітектури</b> . . . . .	220
Кекконен Р.Ю. <i>Філософія архітектури єврейських нагробних пам'ятників та меморіалів</i> . . . . .	220
Манукян Н.Ж. <i>Мистецтво хачкара</i> . . . . .	223



# ВСТУП ДО КУРСУ

Філософія архітектурної творчості — предмет програми для архітектурних факультетів вищої школи, який можна викладати за різними підходами, наприклад — з глибоким проникненням в гносеологічні аспекти формування архітектури різних епох. Ретельним аналізом впливу на архітектурні рішення різних чинників з використанням категоріального апарату філософії, особливою увагою до вивчення семантичних прототипів архітектурних візрців стародавніх часів, коли формувалися основні елементи архітектурної мови та образні стереотипи — так звані архетипи або символи архітектури. Є хрестоматійні курси з акцентами на методології наукових досліджень в галузі архітектурознавства, а також на семантичні аспекти сучасної архітектурної мови, трактування яких окремими філософами і архітекторами-теоретиками буде дещо авторським, тобто суб'єктивним і часом відноситься до архітектурної критики.

Ключовим питанням у виборі підходу до вивчення і викладання філософських аспектів архітектурної творчості на наш погляд має бути наступне — практичний ефект вивчення даного предмету для архітекторів, які тільки вступають на стежину архітектурно-проектної роботи, буде в вихованні навичок концептуального мислення. Дуже популярна серед замовників архітектури реляція про те, що архітектор повинен виконувати примхи того, хто платить гроші. До яких крайнощів і конфліктів це призводить нам наочно демонструє А.В. Беломесяцев у ввідній статті своєї авторської монографії [1, 6].

На тлі надзвичайного конформізму і релятивізму у професійній свідомості важливо, щоб архітектор брав до уваги багатовекторність і суспільну орієнтованість завдань і обов'язків професії — відповідальність перед містом, природним ландшафтом, краєвидом; суттєвість вимог безпеки, довговічності, екології, функціональної придатності, історичної спадкоємності.

При цьому важливо не забувати, що архітектура — це вид мистецтва, в якому передбачені унікальні і в значній мірі персоніфіковані рішення архітектора-автора — головного суб'єкта творчості. Ці рішення залежать від становлення архітектора як унікальної особистості, його дитинства, його освіти і вчителів, від унікально психічного типу творця, від історичних подій і оточення, від сприятливої або наповненої обтяженнями, суперечностями на межі «абсурду» [1, 22; 2] творчої долі митця. Не випадково Теодор Адорно писав про те що творчість починається з того моменту коли ситуація і суперечність завдань доведені до абсурду.

Досвід свідчить, що яскраві і дотепні архітектурні інновації несуть в собі великий потенціал — не тільки естетичний, але й економічний. Досконалі архітектурні рішення забезпечують довгий вік життя архітектурних творів, їх домінуюче становище у містах, і навіть економічне процвітання міста, де з'являються унікальні споруди.

Основна ідея цього оригінального підходу у викладенні матеріалу — усвідомлення потреби філософських, концептуальних, за сутністю підходів в повсякденній праці архітектора. Вони стають необхідними в самовизначенні архітектора, та знаходженні принципів повсякденної праці будь якого архітектурного осередку — майстерні, бюро, ательє або студії. Не будемо перебільшувати, називаючи цей підхід авторським. Ймовірно велика кількість фахівців — архітекторів-практиків буде дотримуватися аналогічних позицій.

Окрім прийняття до уваги загальноконцептуальних підходів в традиційній і сучасній архітектурі, які можуть суттєво відрізнятись, варто провести аналіз джерел і природи архітектурної самобутності й впливовості на суспільство відомих архітекторів і архітектурних шкіл, що були започатковані на підставі філософських доктрин і концепцій зазначених митців. Вивчаючи під таким кутом творчість визначних архітекторів можна побачити, що окрім матеріальних — суто архітектурних — результатів у вигляді малюнків, креслень, макетів, комп'ютерних моделей і реалізованих в натурі споруд та ансамблів, успішні архітектори приділяють увагу вивченню природи архітектури, її значенню для організації міста, комунікативної мови, та сенсу отриманих автором парадоксальних ідей архітектурного твору.



Багато унікальних архітектурних рішень і натхнених ними архітектурних шкіл базуються на сформульованих архітектурно-філософських концепціях, баченні ролі архітектури в формуванні світогляду етносу і окремої громади, цінностей і пріоритетів, уявленні про традиційне та ідеальне середовище. Для того, щоб архітектура була сприйнятою громадянами, важливо, щоб ідеальне уявлення крокувало попереду появи новаторських проєктів. І там, де архітектор не цурається активної апологетики, цей процес гармонізації архітектурних інтервенцій в середовище, що склалося, і сподівань громади або суспільства, мас людей, мешканців — проходить гармонійно і з взаємним порозумінням. Не випадково впровадження новітніх архітектурних ідей спочатку здійснюється на теоретичному рівні — через публікації статей, карт, доктрин, трактатів, журналістських циклів і навіть книг, останнім часом — через блоги і публікації в Інтернеті, а вже потім — через конкретні проєкти будівель і їх зведення.

---

---

### Література:

1. *Адорно Т.* Теорія естетики / пер. з нім. Київ : Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2002. 518 с.
2. *Беломесяцев А.Б.* Філософські основи архітектури / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : ІПСМ АМУ, 2005. 488 с.

### References:

1. *Adorno T.* Teoriya estetyky / Per. z nim. Kyiv : Vydavnytstvo Solomiyi Pavlychko «OSNOVY», 2002. 518 s. [In Ukrainian]
2. *Byelomesyatsev A.B.* Filososfs'ki osnovy arkhitektury / Instytut problem suchasnoho mystetstva Akademiyi mystetstv Ukrainy. 2005. 488 s. [In Ukrainian]

# ЧАСТИНА 1

## ЛЕКЦІЇ

### Лекція № 1

#### ОСНОВНІ ПОНЯТТЯ І ПРОБЛЕМИ. ФІЛОСОФІЯ АРХІТЕКТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ ЗА ЧАСІВ СТАРОДАВНЬОГО СВІТУ ТА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

*С.Г. Буравченко, проф.*

#### План лекції

1. *Філософія і світогляд. Предмет філософії архітектури і архітектурної творчості.*
2. *У чому полягає філософія архітектури Стародавнього Єгипту та творчі особливості єгипетської архітектури.*
3. *Античні філософські концепції і архітектура. Вітрувій і Аристотель про роль філософії у творчості архітектора.*
4. *Середньовічні концепції зодчества. Спостереження В. Гюго про те, що друквана книга вбиває зодчество. Трансформація завдань середньовічної архітектури.*

Викладення курсу починається з визначення основних понять. Наука «філософія» (від грец. *phileo* — люблю та *sofia* — мудрість) буквально означає «любов до мудрості».

Філософія — це теоретично обґрунтований світогляд, найбільш зріла форма духовної культури.

Творчість — діяльність людини, спрямована на створення **якісно нових**, невідомих раніше духовних або матеріальних **цінностей**: наукові відкриття, нові твори мистецтва, інженерно-технологічні, управлінські, чи інші інновації.

Необхідними компонентами творчості є фантазія, уява, психічний зміст якої міститься у створенні образу кінцевого продукту (результату творчості). Творчість може розглядатися у двох аспектах: психологічному й філософському (Wikipedia).

**Психологія творчості** досліджує процес, психологічний «механізм» протікання акту творчості, як суб'єктивного акту індивіда.

Більш детально і прагматично описує механізми творчості **евристика** — ця дисципліна узагальнює різні методики, робочі моделі та механізми творчого процесу, в тому числі такого, що відбувається в робочих групах.

Філософія розглядає питання про сутність творчості, до якої не однаково ставилися в різні історичні епохи).

**Філософія архітектури** — розділ філософії мистецтва, що опікується проблемами естетичної цінності, її семантики і зв'язку із загальними тенденціями у розвитку культур (Wikipedia).

Філософію архітектурної творчості доречно починати вивчати **із світогляду в мистецтві стародавнього Єгипту**. У чому полягає філософія архітектури Древнього Єгипту? Палаці і житлові будинки будувалися з глини або цегли, а погребіння і сакральні споруди з каменю. Основними гаслом єгипетської архітектури: «Життя на землі — тимчасове, а життя після смерті — вічне, таким чином, і будова має бути вічною». Це поняття є фундаментальним і сьогодні поділяє сучасну архітектуру на монументальну і природну (тобто підпорядковану природі і сьогоденним потребам).

За виключенням пірамід, єгипетські будівлі прикрашалися кам'яним різьбленням, ієрогліфами і об'ємними статуями. Ці зображення як своєрідна кам'яна **література** розповідають про фараонів, богів, простих людей і природний світ: рослин, птахів і звірів, а також містить закодовані знаки, що мали містичне значення, наприклад зображення жука-скарабея (рис. 1.1).

**За античних часів теоретики архітектури наполягали на тому, що архітектор має бути філософом.** По меншій мірі архітектор має використовувати філософські знання. Наприклад відомий вчитель і теоретик римської архітектури Вітрувій звертає увагу на тому, що «філософія підіймає дух архітектора, викорінюючи в ньому самовпевненість, робить його більш ввічливим, справедливим, чесним і аж ніяк не скаредним.

Це надзвичайно важливо, тому що, справді, ніяка робота не може бути виконана без чесності і сумлінності. Архітектор не повинен бути жадібним і прагнути до наживи, а зобов'язаний серйозно підтримувати свою гідність — дотриманням свого доброго імені; це ж саме і наказує філософія». Вітрувій вказує, що філософія пояснює природу речей.



Рисунок 1.1 — Літературний аспект архітектури стародавнього Єгипту

Вітрувій звертає увагу на необхідність вивчати історичні прототипи архітектурних рішень для розуміння їх літературно-історичного змісту — наприклад походження каріатид, як жінок, що були проведені в триумфальній ході афінян, «щоб вони, служачи тяжким прикладом рабства, вкриті вічною ганьбою, повселюдно платилися за злочин своїх співгромадян» (карійців, що зрадили афінян). В подальшому архітектори застосували статуї цих жінок для несення тяжкості, щоб пам'ятали про покарання карійців» (рис. 1.2) [1].

Аристотель в «Метафізиці» висловлював думки щодо типів творчості і знання. За його думкою, будь-яке мислення спрямоване або на діяльність, або на творчість, або носить теоретичний характер. Мислення, яке безпосередньо пов'язане з діяльністю, це «емпірія» (досвід), «праксіс» (діяння), «фронезис» (розсудливість). Це, насамперед, знання ремісників, що формуються на основі матеріально-виробничої діяльності, які Аристотель мало цінував.



Рисунок 1.2 — Каріатиди хаму Ерехтейон в Афінах

Більш високим типом знання, за Аристотелем, є «техіе» (мистецтво, майстерність); знання загального з'являється після дослідження і спрямоване на творчість.

У **середньовічній** філософії до творчості намітилось два протилежних але не антагоністичні підходи: теологічний і логіко-гносеологічний. У першому творчість — це прерогатива Бога, який творить світ із небуття. Августин так тлумачив божє творіння: «Воля Бога, властива Богу, випереджає будь-яке творення. Жодного творення не могло б бути, якби йому не передувала вічна воля творця» [4]. Завдяки божому сяйву (яке «іскритися» в душах людей) здійснюється пізнання світу. Філософському пізнанню і творчості відводилась функція зближення піднесених почуттів людини, які звернені нібито до божого творіння та його розуму.

Паралельно розвивалися громади городян, де кожний мав рівні права на побудову житла і на самовтілення в архітектурі свого будинку (рис. 1.3).

Відомий письменник Віктор Гюго вважав, що архітектура раннього середньовіччя була великим синтетичним мистецтвом, що об'єднало всі мистецтва, в першу чергу літературу, як історичну пам'ять народів і окремих міст. «Архітектор — поет — майстер в собі одному об'єднав скульптуру, яка покриває різьбленням створені ним фасади, живо-



Рисунок 1.3 — Два протилежних підходи у середньовічній архітектурі

пис, розцвічує його вітражі, музику, що приводить в рух дзвони і гуде в органних трубах» [5].

На спостереження В. Гюго «у XV столітті все змінюється. Людська думка знаходить спосіб увічнити себе, не тільки обіцяє більш тривале і стійке існування, ніж зодчество, але також і більш просте і легке... Кам'яні літери Орфея замінюються свинцевими літерами Гуттенберга. Книга вб'є будівлю». Так В. Гюго через вислів героя роману [5] потрапляє до висновку, що книгодрук вбиває зодчество, як високе мистецтво.

Сьогодні можна за аналогією можна свідчити про наступне — комп'ютерні інформаційні технології та Інтернет також «вбивають» книгодрук, але це не означає остаточну втрату як архітектури, так і друкованої літератури. Кожна технологічна революція призводить до трансформації змісту творчості, зміни меж суспільної уваги до мистецтва, в тому числі філософії архітектури.

Вже з початку Відродження змінилися архітектурні пріоритети. Затихає містичний сенс архітектури. В основі культури Відродження закладено філософію, яка стверджує красу і гідність людини, силу його розуму і волі, її невичерпні творчі можливості. Відродження інтересу до античної спадщини і повернення до античних форм в мистецтві. Палладіо і Віньйола сформулювали — методи пропорцій, що виходили з античних прикладів і з досвіду кількох поколінь художників. Основою композиції ансамблю ренесансу є закон пропорцій. А сенсом

архітектури — формалізована гармонія на мові античних ордерних систем (рис. 1.4).



Рисунок 1.4 — Архітектура Відродження

### Питання до самоперевірки

1. Що таке філософія? Які питання розглядає філософія творчості?
2. Що є загальноприйнятим поняттям творчості?
3. Що таке філософія архітектури і чому її розуміння корисне для архітектора-практика?
4. У чому сутність філософії архітектури Древнього Єгипту?
5. Які моральні вимоги до архітектора ставить Вітрувій в книзі «10 книг про архітектуру» і навіщо йому потрібні знання філософії?

6. Кому з класиків світової літератури належить фраза про те, що «книгодрукування вб'є зодчество»?
  7. Що полягає в основі культури Відродження?
- 
- 

### Література:

1. *Витрувий*. Десять книг об архітектурі. М. : Архитектура-С, 2006 г. 328 с.
2. *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве / Пер. В.П. Зубова: В 2 т. М. : Издательство Всесоюзной академии архитектуры, МСМXXXV–МСМXXXVII, 1935. 418 с.
3. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики: Ранний эллинизм. М. : Искусство, 1979. 612 с.
4. *Беломесяцев А.Б.* Філософські основи архітектури / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : ІПСМ АМУ, 2005. 488 с.
5. *Гюго В.* Собор Парижської богоматері. К. : ЕМ-Букс, 2015. 490 с.
6. *Новіков Б.В.* Філософія як теорія і методологія творчості : Вісник НТУУ — КПІ. Філософія. Психологія. Педагогіка. Вип. 2–2011. С. 108–113.
7. *Терехова Г.Л.* Філософія архітектури : учебное пособие / Г.Л. Терехова. Тамбов : Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2007. 104 с. ISBN 978-5-8265-0617-2.
8. *Benjamin A.* Architectural Philosophy. London : New Brunswick, 2000. 218 p.

### References:

1. *Vytruvyy*. Desyat' knyh ob arkhitekture. M. : Arkhytektura-S, 2006 h. 328 str. [In Russian]
2. *Al'berty L.B.* Desyat' knyh o zodchestve / Per. V.P. Zubova: V 2 t. M.: Yzdatel'stvo Vsesoyuznoy akademyy arkhitektury, MCMXXXV–MCMXXXVII, 1935. 418 s. [In Russian]
3. *Losev A.F.* Ystoryya antychnoy éstetyky: Rannyy éllynyzm. M. : Yskusstvo, 1979. 612 s. [In Russian]
4. *Byelomesyatsev A.B.* Filosofs'ki osnovy arkhitektury / Instytut problem suchasnoho mystetstva Akademiyi mystetstv Ukrayiny. Kyviv : IPSM AMU, 2005. 488 s. [In Russian]



5. *Hyuho V.* Sobor Paryzhs'koyi bohomateri. K. : EM-Buks, 2015. 490 s.
6. *Novikov B.V.* Filosofiya yak teoriya i metodolohiya tvorchosti : Visnyk NTUU — KPI. Filosofiya. Psykholohiya. Pedahohika. Vyp. 2–2011. S. 108–113. [In Ukrainian]
7. *Terekhova H.L.* Fylosofiya arkhytektury: uchebnoe posobye / H.L. Terekhova. Tambov : Yzd-vo Tamb. hos. tekhn. un-ta, 2007. 104 s. ISBN 978-5-8265-0617-2. [In Russian]
8. *Benjamin A.* Architectural Philosophy. London : New Brunswick, 2000. 218 r. [In English]

## Лекція № 2

# КАТЕГОРІЇ ФІЛОСОФІЇ ЯК МЕТОДОЛОГІЯ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ В ГАЛУЗІ АРХІТЕКТУРИ. КАТЕГОРІЯ І КОНЦЕПЦІЇ МОНУМЕНТАЛЬНОСТІ В ТВОРЧОСТІ АРХІТЕКТОРІВ РІЗНИХ ЕПОХ

*С.Г. Буравченко, проф.*

### План лекції

- 1. Основні категорії філософії — бутність і свідомість.*
- 2. Різниця ґносеологічних підходів різних архітектурних шкіл.*
- 3. Діалектичний детермінізм в архітектурній творчості. Пошук причинності в архітектурі.*
- 4. Діалектика сутності і явища. Пошук ідеалу в архітектурній творчості різних епох.*
- 5. Вплив епохи на зміст архітектурної творчості — принцип замовника.*
- 6. Поняття монументальності в архітектурі.*
- 7. Історичні прототипи монументальної архітектури та її замовники.*

Лекція має на часі підготувати до самостійного аналізу творчості різних архітектурних шкіл і озброїти студентів методологією філософських підходів до аналізу архітектурних рішень і різноманітних архітектурних шкіл.

В центрі цієї методології — професійна і досить прагматична інтерпретація базових філософських категорій.

В першу чергу — це діалектика понять буття і свідомості. Треба розуміти, що архітектурні об'єкти існують реально, але фіксуються і оцінюються розумом людини і великих груп людей через свідомість. При цьому змістовність сприйняття буде відрізнятися у людей з різним попереднім досвідом і різними установками. Відповідно сутність архітектури може бути глибоко закодована автором і його оточен-

ням (школою, кланом, носіями релігійних канонів), а розкривається людям (громадянам, паломникам (екскурсантам), користувачам) через реальні контакти, які можуть бути безсистемними й випадковими, або керованими і спрямованими, в тому числі архітекторами, або гільдіями фахівців.

Центральною філософською дихотомією даного курсу буде співвідношення **причин архітектури і наслідків** [1; 3; 6], тобто визначення детермінованості архітектурної форми різноманітними чинниками. На певному історичному етапі (20–30 роки ХХ сторіччя) виникло теоретичне обґрунтування жорсткої залежності архітектури від прагматичних чинників — так званий функціоналізм. Ця течія на самому ділі приховувала, що її найкращі майстри активно використовували нові методи формоутворення, а спроба тотожно реалізувати доктрини функціоналізму призводила послідовних учнів функціоналізму до «нікчемних» результатів. Не випадково найкращі твори цього стилю мали назву «неопластицизм», де наголос надається саме на нових можливостях архітектури-скульптури кубістичного типу. В різні епохи постійно йшов перерозподіл співвідношення самостійності форми і впливу на неї прагматичних чинників, які по тріаді Вітрувія можна було б визначити як корисність.

В багатьох випадках адепти жорстко детермінованого функціонального підходу до архітектури, дуже швидко самі перейшли до активної формотворчості (приклад — Ле Корбюз'є та його капела Нотр Дам дю О в Роншані). А для прикладу важливості протилежних концепцій — абсолютно ірраціональний з точки зору функції об'єкт — Сіднейська опера — визнаний одним із найкращих архітектурних творів світу. Театр за проектом Й. Утцона став символом цілого континенту — Австралії. Таким чином для певних споруд буття в якості символу може стати основною функцією і призначенням.

Для всебічного розуміння функцій архітектури доцільно дотримуватися концепцій **діалектичного детермінізму** [6, 8], який передбачає:

- гнучкі і еластичні зв'язки між причиною і наслідками в архітектурі;
- можливість створення на основі одного набору факторів різних архітектурних форм;

- можливість опрацювання самодостатньої архітектурної форми на основі аналізу її сприйняття в реальному міському просторі і втілення авторських або суспільних концепцій — при цьому форма має не суперечити функції, хоча і може не залежати від неї, і не обов'язково виявлятися на фасадах або об'ємно-пластичному рішенні;
- така самодостатня форма може і має передбачати можливість зміни функції, тобто бути адаптивною до різного використання у часі (про це далі буде мова в окремої лекції № 6, де йдеться мова про вплив часу на розуміння завдань архітектури).

Таким чином, наступною дихотомією, що розглядається, є діалектика між формою і змістом. Є гасло, яке вимагає щоб форма і зміст були єдині. На практиці це ідеал для певного часу і місця. Реально ж форма і зміст відносно самостійні явища і завданням архітектора стає гармонізація їх антогонізмів, пристосування форми для змісту або підпорядкування змісту досконалій але при цьому дотепній формі.

Свобода і можливість самовтілення є найвищим сенсом для праці архітектора. Межа свободи для архітектора пов'язана з високою матеріальною цінністю споруд, зведення яких сплачується замовником. Якщо архітектурні ідеали творця співпадають з культурним рівнем і вимогами замовника, архітектор гармонійно втілює свої ідеали. Треба тільки звернути увагу, що різні епохи актуалізують владу і творчу активність різних замовників. Разом з цим змінюються акценти і вимоги до архітектури, естетичні ідеали і світогляд суспільства та архітекторів.

Виділимо (досить конспективно), як різні архітектурні епохи змінювали основного замовника.

1. Єгипет — споруди «космічного» культу — замовник фараон.
2. Греція — споруди для численних грецьких богів і простори для здійснення політичних і інших суспільних подій (агора) — замовник демос, або його виборні очільники.
3. Рим — монументальні споруди — символи імперії і її перемог — замовник патриції, як завершення централізованої влади — імператор.

4. Готика (Європейське Середньовіччя) — храми і будинки вільних городян — замовник церква і вільні громадяни.

5. Стародавня Русь — кам'яний літопис кількох сторіч у вигляді храмів і теремів заможних мешканців — замовник князівство та православно церква.

6. Ренесанс — демократичні філософії будинків дворян і заможних торговців — замовники городяни і шляхетні сім'ї.

7. Епоха бурхливого розвитку торгових міст (пізній ренесанс) — відносно однакові домогосподарства і розмаїття та індивідуалізація фасадних рішень багатопверхових будинків — філософія достатку заможних городян — бюргерів, міщан, буржуазії.

8. Королівський абсолютизм — філософія розкоші палаців і храмів — замовник король.

9. Українське козацьке бароко — храми із лаконічним декором — філософія демократії козацької громади — замовники гетьмани і козацька верхівка.

10. Імперський класицизм — підпорядкованість ієрархії суспільства споруд і будинків, які будуються за зразковими фасадами в залежності від рангу міста і шляхетності замовника — архітектура — інструмент імперської системи — замовник імператор та шляхетство.

11. Бурхливий розвиток капіталістичної міської культури — свобода і демократизм споруд, що підпорядковані ідеям капіталізму — архітектор служитель замовникові-індивідуалу, що має гроші — замовник власник прибуткових будинків і промислових споруд, великих магазинів, контор і банків.

12. Соціалістичні суспільства тоталітарного типу- будинки і споруди типові — замовник обезлічений — від імені народних мас замовляє держава.

13. Сучасні саморегульовані громади на тлі демократизації суспільства — будинки і споруди які вирішують завдання відповідної громади і залежать від образу життя — замовник колективний — від імені громад, замовниками виступають її представники які часто мають архітектурну освіту.

Більш детально зупинимо увагу на філософській категорії, що характеризується як **монументальність**.

Розвиваючи тему категорій філософії розберемо полярні краї архітектури –ті протилежні тенденції, що на різних обертах розвитку цієї діяльності входили в моду, а потім змінювали вектор розвитку на протилежне.

**Таблиця 1 — Протилежні тенденції архітектури**

<b>Монументальність</b>	<b>Природність</b>
Космічність	заземленість
Побудованість	спонтанність
Знаковість	органічність
Символічність	багатообразність
Регулярність	іррегулярність (хаотичність)
Пафос	стриманість
Брендовість	середовищний підхід
Унікальність	ординарність
Авторитарність	демократичність
Імператор	народ
Парадність форми	«камуфляж»
<b>Фігура</b>	<b>гло</b> (фон)

Остання дихотомія є фундаментальним поняттям «гештальт-психології», на основі якої розвивається провідна частина сучасної теорії сприйняття архітектурних об'єктів [12].

Наступні поняття еаводяться за Вікіпедією, і в цілому співпадають за низкою словників, зокрема [11].

**Монументальність** — якість художнього твору, притаманна монументу. **Монумент** (лат. «*monumentum*» — спогад; пам'ятник, від лат. «*monere*» вселяти, нагадувати, надихати) — споруда, меморіал людини чи події, пам'ятник (*Вікіпедія*).

Велич і піднесеність монументальних споруд досягаються співвідношенням великих мас або об'ємів і як правило з дрібними і монотонними деталями або нерозчленованих на частини (чисті геометричні тіла або фасади), внаслідок чого посилюється враження розміру форм

(великий масштаб), а також засобами симетрії, пропорційності, ритмічності тощо.

**В інших джерелах** (наприклад *словнику архітектурних термінів* Тимофієнко В.І. [11]) **монументальність** — це осмисленість фізичного простору і виконання з найміцніших матеріалів, пов'язані з особливим відчуттям часу, прагненням до довговічності. Оскільки монументальні твори, особливо архітектурні, залишаються ще довго жити, попри те, що їхні творці давно пішли з життя, вони перетворюються не тільки на пам'ятки минулих культур, але одночасно на свідків як довговічності, так і тлінності життя своїх творців, швидкоплинності часу земного життя. Монументальні твори дозволяють розширити рамки життя — це своєрідна форма збереження у пам'яті нащадків — величі авторів і замовників. Як звертають увагу деякі філософи — це реальна (хоча не дещо обмежена і не бездоганна) форма пошуку і отримання безсмертя.

Монументальність полягає перед усім, не в композиційних засобах, а в перевазі змісту над функцією, у виразі значущості ідей, духовності відносно матеріальної реальності цих ідей. Тому утилітарне, або прагматичне не завжди може претендувати на монументальність. Найпоширеніші види пам'ятників — **скульптурна група, триумфальна арка, колона, обеліск**, а також **храм, сторожова (вартова) вежа, замок**, у східній архітектурі — **ступа, пагода** (рис. 2.1) [1; 3; 10] тощо.

Аналізуючи філософський сенс триумфальної арки Г. Ревзин [9] посилається на дослідження Ф. Ноака по іконографії триумфальної арки. Ідея триумфальної арки пов'язана, по Ф. Ноаку, з дуже архаїчними уявленнями — прохід через неї мислився як спокутування провини через друге народження. Генерал, що переміг і його армія, прийшовши до Риму, не повинні були входити в місто, але залишатися на «полі мертвих» (« *campus mortius* «), до того моменту, поки вони не пройдуть «під ярмом»- спорудою з двох вертикальних балок і однієї горизонтальної — з тим, щоб очиститися від мерзоти і нечистоти, крові і смерті ворогів. З цим спокутним сенсом, ймовірно, пов'язаний обряд паплюження імператора його солдатами під час триумфу» [9, 30]. Спокутний сенс



Рисунок 2.1 — Архетипи монументальної архітектури

тріумфальної арки має таке ж фундаментальне значення для історії європейської архітектури, як похоронний сенс ротонди. З цим, природно, можна порівняти появу арки біля вівтаря християнського храму, але не тільки це. Сенс арки як проходу в інший світ, розуміння цього проходу як способу перетворення зберігається в європейській архітектурі аж до романтизму XIX століття і далі.

Саме з демонстрації особливостей форм цих древніх прототипів сучасної монументальної архітектури починається візуальний ряд цієї лекції.

Деякі з зазначених споруд Б.Л. Єрофалов-Пилипчак визначив як символи архітектури [7], Г.А. Терехова в своїй версії курсу лекцій з філософії архітектури концентрує найбільшу увагу на архаїчній системі світотворення, починаючи з вівтаря, ступи, храму, стовпа, мінарету, надворотної вежі, закінчуючи діалектикою замкнених і відкритих архітектурних систем [10].



На цих архаїчних символах, в тому числі, базується сучасна архітектурна семіотика і семантика [2; 7; 12; 13]. В історичні періоди, коли домінувала абсолютна влада монархів і диктаторів метою монументальної архітектури було увіковічення життя і слави одноосібних правителів, зображення їх величі і могутності.

В сучасному містобудуванні замість храмів і монументів в якості домінуючих споруд виступають визначні адміністративні будівлі, головні офіси світових банків, концернів і корпорацій, музеї, бібліотеки, концертні зали і театри, видовищні споруди і висотні будинки — хмарочоси. Часом вони теж отримують імена замовників — готелі Winn, Trump Tower, Tayan Towers. Цілу низку таких символів нам надає Китай (наприклад вежа Дінь Мао), або Об'єднані Арабські Емірати (Бурж Араб). Важливим символом Нью-Йорку став відроджений Всесвітній торговельний центр — багатогранна вежа за проектом Д. Лібескінда. Монументальні споруди стають символічними знаками і домінантами для міст нового часу. Для відпрацювання монументальної ролі таких споруд архітектори час від часу звертаються до історичних аналогів і прототипів, багатократно збільшуючи усталені образи в нових спорудах-домінантах, цитуючи первинні риси взірцевих монументів, повертаючись до архаїчних і класицистичних форм [3; 4; 5; 12].

Різні об'єкти монументальної архітектури поєднуються з ідеями вічності, космічності, позаземного і фантастичного уявлення про світ, що належить богам. Не випадково у стародавніх культурах храми трактувалися, як житло бога або богів [9; 10].

Сучасне проникнення людини у космос, пізнання відчуття невагомості породило нову генерацію монументальної архітектури, яка використовує легкі, прозорі і ажурні конструкції. Цій архітектурі не притаманна масивність класичних прототипів, але маючи «символічні» і «монументальні» завдання, архітектори продовжують використовувати чисту геометрію і нерозчленованість архітектурних форм, що робить домінанти нової епохи примарними і монументальними одночасно [4; 5].

### Питання до самоперевірки

1. Які філософські категорії використовує архітектор в основі методології наукових досліджень?
2. Які форми причинно-наслідкових відносин (детермінізму) притаманна архітектурі?
3. В чому полягає залежність архітектури від переважного замовника у відповідний історичний період?
4. Які діалектичні пари характеризують протилежні тенденції в архітектурі.
5. Що таке монументальність в архітектурі?
6. Які історичні прототипи («архетипи») є символами архітектури і виступають як семантичні знаки історичних монументальних, а також сучасних споруд.
7. Особливості сучасних будівель-домінант.

---

---

### Література:

1. Адорно Т. Теорія естетики / пер. з нім. Київ : Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2002. 518 с.
2. Беломесяцев А.Б. Філософські основи архітектури / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : ІПСМ АМУ, 2005. 488 с.
3. Буравченко С.Г. Структурное остекление фасадов — шаг к космической архитектуре. Светопрозрачные конструкции. Прил. 2 к журналу «Особняк». 2003 (№ 28). С. 5–13.
4. Буравченко С.Г., Чижевський О. Скляна архітектура. Історичні джерела та сучасні тенденції. Светопрозрачные конструкции. Прил. к журналу Особняк. 2003 (№ 31). С. 6–20.
5. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. / под ред. М. Лившица. М. : Искусство, 1968. Т. 1. 330 с.
6. Ерофалов-Пилипчак Б.Л. Символы архитектуры или Нумерологическое испытание архитектурной формы. К. : Издательский дом А + С. 2016. 576 с.
7. Новіков Б.В. Філософія як теорія і методологія творчості. Вісник НТУУ — КПІ. Філософія. Психологія. Педагогіка. Випуск 2'2011. С. 108–113.

8. Раппапорт А.Г. Архитектура и эмоциональный мир человека / Гл. 1 Эмоции и профессиональное сознание архитектора. М. : Стройиздат, 1985. С. 7–54.
9. Ревзин Г. Очерки по философии архитектурной формы. М. : ОГИ, 2002. 138 с.
10. Терехова Г.Л. Философия архитектуры: учебное пособие. Тамбов : Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2007. 104 с. ISBN 978-5-8265-0617-2.
11. Тимофієнко В.І. Архітектура і монументальне мистецтво: Терміни та поняття / Академія мистецтв України; Інститут проблем сучасного мистецтва. К. : Видавництво Інституту проблем сучасного мистецтва, 2002. 472 с. ISBN 966-96284-0-7.
12. Osborne H. Theory of beauty. An Introduction to Aesthetics. N.Y. : Philosophical Library, 1953. 470 p.
13. Venturi R. & Scott Brown, D. Architecture as signs and systems / Venturi R. & Scott Brown D. England: London, Cambridge Massachusetts, The Belknap press of Harvard University Press, 2004. 93 с.

#### References:

1. Adorno T. Teoriya estetyky / Per.z nim. Kyiv: Vydavnytstvo Solomiyi Pavlychko «OSNOVY», 2002. 518 s. [In Ukrainian]
2. Byelomesyatsev A.B. Filosofs'ki osnovy arkhitektury / Instytut problem suchasnoho mystetstva Akademiyi mystetstv Ukrainy. Kyiv : IPSM AMU, 2005. 488 s. [In Ukrainian]
3. Buravchenko S.H. Strukturnoe osteklenye fasadov — shah k kos-mycheskoj arkhytekture. Svetoprozrachnye konstruksyy. Pryl. 2 k zhurnalu «Osobnyak». 2003 (№ 28). S. 5–13. [In Ukrainian]
4. Buravchenko S.H., Chyzhevs'kyy O. Sklyana arkhitektura. Istorychni dzherela ta suchasni tendentsiyi. Svetoprozrachnye konstruksyy. Pryl. k zhurnalu Osobnyak. 2003 (№ 31). S. 6–20.
5. Hehel' H.V.F. Ėstetyka: v 4 t. / pod red. M.; Lyvshytsa. M. : Yskusstvo, 1968. T. 1. 330 s. [In Ukrainian]
6. Erofalov-Pylypchak B.L. Symvoly arkhytektury yly Numerolohy-cheskoe yspytanye arkhytekturnoy formy. K. : Yzdatel'sky dom A + S. 2016. 576 s. [In Russian]
7. Novikov B.V. Filosofiya yak teoriya i metodolohiya tvorchosti. Visnyk NTUU — KPI. Filosofiya. Psykholohiya. Pedahohika. Vypusk 2'2011. S. 108–113. [In Ukrainian]

8. Rappaport A.H. Arkhitektura y émotsyoalt'nyy myr cheloveka / Hl.1 Émotsyy y professyonal'noe soznanye arkhytektora . M.: Stroyizdat, 1985. S. 7–54. [In Russian]
9. Revzyn H. Ocherky po fylosofyy arkhytekturnoy formy. M. : OHY, 2002. 138 s. [In Russian]
10. Terekhova H.L. Fylosofiya arkhytektury: uchebnoe posobyе. Tambov : Yzd-vo Tamb. hos. tekhn. un-ta, 2007. 104 s. ISBN 978-5-8265-0617-2. [In Russian]
11. Tymofiyenko V.I. Arkhitektura i monumental'ne mystetstvo: Terminy ta ponyattya / Akademiya mystetstv Ukrayiny; Instytut problem suchasnoho mystetstva. K. : Vydavnytstvo Instytutu problem suchasnoho mystetstva, 2002. 472 s. ISBN 966-96284-0-7. [In Russian]
12. Osborne H. Theory of beauty. An Introduction to Aesthetics. N.Y. : Philosophical Library, 1953. 470 p. [In English]
13. Venturi R. & Scott Brown D. Architecture as signs and systems / Venturi R. & Scott Brown D. England : London, Cambridge Massachusetts, The Belknap press of Harvard University Press, 2004. 93 s. [In English]

### Лекція № 3

## КОНЦЕПЦІЇ ІНТЕГРАЦІЇ АРХІТЕКТУРИ І ПРИРОДИ. СТАЛИЙ РОЗВИТОК СЕРЕДОВИЩА У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ АРХІТЕКТОРІВ

*С.Г. Буравченко, проф.; О.Г. Пивоваров, ст. викл.*

#### План лекції:

1. *Приклади історичної архітектури інтегрованої з природою і ландшафтом.*
2. *Концепції органічної архітектури, їх походження і найбільш визначні апологети (Луїс Саллівен, Френк Ллойд Райт).*
3. *«Зелена архітектура» як реалізація концепцій сталого розвитку і як мистецтво формування простору засобами природного ландшафту.*
4. *Архітектура «біо-тек» та «органітек» — розвиток ідей біонічної архітектури, та ідей структурного експресіонізму.*

Наступна лекція присвячена «**правому**» (протилежному за концептуальним баченням по відношенню монументальності) стовпцю філософських завдань до архітектури.

Протягом тисячоріч людство і залежні від нього архітектори використовували форми будівель, які враховували природні ландшафти, образи рослинних масивів і закони побудови живих організмів. Багато античних і середньовічних міст, монастирів і замків побудовано за принципом міської тканини. Вони повторювали форми рельєфу, зберігаючи рослинність і характерні фрагменти унікальних ландшафтів (містечко Дольче Аква в Італії, острів Санторіні в Греції, абатство Мон-Сен-Мішель у Франції, Кам'янець-Подільський і Заліщики в Хмельницькій області України).

На концептуальному рівні органічна (тобто природна) архітектура була задекларована, як окремих теоретичний напрямок в ХХ ст. разом з творами — архітектурними і літературними — Френка Ллойда Райта, хоча передумови такої архітектури сформував ще Луїс Саллівен [2; 3].

Органічна архітектура являє собою філософію, в основі якої закладено ідею про гармонію між людиною і навколишнім світом. Райт вважав, що архітектори, які працюють в цьому напрямку, дотримуються думки, що кожен будинок повинен відображати внутрішній світ людини, що проживає там, і в той же час бути невід'ємною складовою ландшафту.



**Рисунок 3.1 — Аббатство-Мон-сен-Мішель —  
Взаємопроникнення природи і архітектури**

В теоретичних творах Райта визначені деякі архітектурні принципи, яких він дотримувався. Насамперед це мінімалізм, прагнення до простоти; перетікаючий простір. Одна кімната плавно переходить в іншу, створюючи одне пульсуюче ціле. «Ми знаємо, що життя потрібно довіряти. Ми знаємо, що інтерпретація життя — це справжнє покликання архітектора...» — пише Ф.Л. Райт [3, за посиланням і перекладом В.Л. Глазичева].

Часто цитується вислів Райта про необхідність побудови «органічного суспільства» для створення «органічної архітектури» [3]. Сьогодні зрозуміло, що це була одна з утопій зодчого, що мріяв про досконале суспільство. Незважаючи на утопічність побудови «органічного суспільства» Ф. Райт своїми творами створив альтернативне бачення

призначення архітектора і архітектури. Сьогодні на тлі розвитку комп'ютерних мереж і тотального зв'язку через Інтернет, ідеї дезурбанізованого розселення для значної частини країн не такі вже утопічні — вони актуальні для електронної епохи з її можливістю дистанційного спілкування і дистанційної праці [3]. Але велика концентрація людей в деяких країнах робить висотні міста провідним, якщо не єдиним способом розселення. Гармонізувати агресивність середовища таких міст допомагає виключно «зелена архітектура».

Поняття **зелена архітектура** різними фахівцями вживається в широкому і вузькопрофесійному контексті — як один із напрямків створення сталого середовища і як архітектура максимально інтегрована з ландшафтом. В широкому розумінні **концепція зеленої архітектури** є фактичним втіленням (відображенням) сталого розвитку з поєднанням сучасних досягнень в технологіях. Зелена архітектура — це архітектура, яка в основному залежить від природних матеріалів у будівництві та обробленні, сумісному із навколишнім середовищем, тому вона не містить компонентів, що мають шкідливий вплив на здоров'я користувачів. Важливою умовою концепцій зеленої архітектури є комплексне врахування особливостей клімату [1; 6]. Версії поняття зелена архітектура пов'язують з використанням чистих відновлювальних джерел енергії та екологічно чистих будівельних матеріалів, що не надають шкідливого впливу оточенню, створення будинків не тільки приємних для погляду, але й таких, що самі виробляють енергію й інші ресурси для життєдіяльності.

На рубежі 21 століття екологічна цілісність будівлі стала фактором її оцінки. У 1970-х роках норвезький філософ з навколишнього середовища Арне Несс запропонував теорію «глибокої екології» (або «екософії»), стверджуючи, що кожна жива істота в природі однаково важлива для точно збалансованої системи Землі.

Для архітекторів та будівельників віхою стало формування в 1994 р. стандартів «Лідерство в галузі енергетики та проектування навколишнього середовища» (LEED), встановлених Радою зеленого будівництва США. Ці стандарти забезпечували вимірювані критерії для проектування та будівництва екологічно відповідальних будівель.

Основні аспекти оцінки такі:

- там, де це можливо, сталий розвиток місць включає повторне використання існуючих будівель та захист навколишнього середовища. Рекомендовано встановлювати укриття, сади на дахах та великі установки по всій будівлі та навколо неї;
- вода накопичується різними способами, включаючи обробку сірої (раніше використовуваної) води та встановлення водозбірних зон дощової води, контроль споживання води та її запасів;
- енергоефективність можна покращити різними способами, наприклад, даючи вказівки будинкам повною мірою використовувати сонячні сезонні зміни та різні зокрема регіонально визначені джерела енергії, включаючи сонце, вітер, геотермальну енергію, біомасу, воду або природний газ;
- найбільш бажаними матеріалами є матеріали, які виробляються або переробляються, а також ті, для виробництва яких потрібно найменше енергії. В ідеалі вони надходять з місцевого джерела і не містять шкідливих хімічних речовин. Вони виготовляються з екологічно чистої сировини, довговічні та підлягають переробленню.

BREEAM — це провідний у світі метод оцінки сталості для генеральних планів проєктів, інфраструктури та будівель. Він відображає вартість ефективних матеріальних активів протягом життєвого циклу побудованого середовища, починаючи від нового будівництва та закінчуючи експлуатацією та реконструкцією. BREEAM робить це шляхом незалежної сертифікації оцінки екологічної, соціальної та економічної стійкості активу, використовуючи стандарти, розроблені BRE. Це означає, що розробки BREEAM — це стале середовище, яке покращує добробут людей, які в ньому живуть і працюють, допомагає захищати природні ресурси та робить привабливими інвестиції у нерухомість.

Прикладом використання принципів зеленої архітектури може бути програмні містобудівні впровадження з забудови і експлуатації — міста Масдар в Об'єднаних Арабських Еміратах, де була реалізована наскрізна система заходів із забезпечення сталого розвитку міста, його житлових і громадських просторів [1]. Масдар Сіті — перший в світі проєкт зеленого міста з нульовим викидом вуглецю, який побудований



біля Абу-Дабі, ОАЕ. Місто, яке функціонує виключно на сонячній енергії та інших поновлюваних джерелах енергії, стало найпершим прикладом еко-міста в світі, і прикладом реалізації сотні запроєктованих ідей (керівник проектування — відомий архітектор Норман Фостер).



**Рисунок 3.2 — Генеральний план Масдар-сіті (Об'єднані Арабські Емірати) — перший в світі реалізований проєкт нового зеленого міста**

Узагальнюючи такі проєкти на кафедрі архітектури НАУ в магістерських роботах студентів були здійснені спроби розробити принципи сталого розвитку для громадських просторів міст з жарким кліматом. Зокрема для умов Лівії, для якої розробляла магістерська робота, такі принципи визначив автор проєкту Сулейман Мохаммад Ахмед Алі:

- принцип відновлення цілісності архітектурно-планувальної структури з відтворенням архітектурних систем регулювання вітрових потоків і затінених просторів;

- принцип об'єднання природних екологічних каналів — озеленення, заводнення, затінення;
- принцип використання енергії із альтернативних чистих джерел, з метою забезпечення сучасних стандартів життя, зокрема локальної кліматизації просторів;
- принцип інтеграції архітектурних об'єктів (будівель), що формують громадський простір з елементами зеленої архітектури і фрагментами штучних ландшафтів, а також з системами життєзабезпечення.

За іншими визначеннями **зелена архітектура** є сучасним напрямком реалізації природності в архітектурі і містобудуванні. В одній з версій трактування цього визначення — зеленою архітектурою вважається мистецтво формування простору і фасадних поверхонь засобами при-



Рисунок 3.3 — Бічний фасад житлового будинку Зелена Цитадель в м. Магдебург, ФРГ.

Архітектор Фріденсрайх Гундертвассер

родного ландшафту [5; 6]. У її створенні, основним будівельним матеріалом слугує рослинність та імітації природного терену, в тому числі в формах будівель.

В розповсюджених прикладах «зелена архітектура» використовує прийоми інтеграції природного ландшафту і архітектури, залучаючи до формоутворення природні фрагменти і їх імітації. Природа, що зникає з міст, повертається у внутрішній або зовнішній простір будинків та споруд — через вертикальне озеленення, фасади, балкони, тераси, штучні пагорби, перетворені на сади озеленені дахи.

Озеленення будинків почали використовувати у своїх проєктах багато відомих архітекторів, таких як Ренцо Піано, Ф. Гундертвассер, а також Андре Путман, Р. Хакні, Ральф Хенкок та інші. Вертикальне озеленення — «живі» стіни Стенлі Патріка Бланка, Харт Уайта, Жана-Франсуа Дюро стали філософським трендом і прикладами сучасної естетики [7].

**Хай-тек**, відповідно до класифікації Чарльза Дженкса, цей напрямок є відгалуженням до пізнього модернізму — його характеризують прагматизм, технологічність, конструкція як орнамент, антиісторичність, монументальність [1]. Апологети хай-тека звертають увагу на його екологічність. Будівлі цього напрямку активно включають масиви зелені в інтер'єри скляних атріумів, холів, кліматизованих просторів, вбудованих садів. В багатьох спорудах хай-теку мінімізована площа контакту будівлі із землею. Земля під спорудою, або біля неї ретельно зберігається і прикрашається засобами ландшафтного дизайну. В оточенні будівель хай-теку створюється штучний мікрорел'єф з альпійськими гірками, клумбами, газонним покриттям і мощенням доріжок природними матеріалами.

**Біотек або біоніка** — назва напрямку архітектури, де виразність досягається відтворенням або використанням для формоутворення і конструювання природних форм. Як було встановлено, ще експресіоністами 1960-х років, копіювання природних форм не гарантує позитивних результатів у випадках, коли у споруді з'являються порожні простори, коли форма конфліктує з призначенням. Головна проблема архітектурної біоніки: консервативне прямокутне планування будівель суперечить біоморфно криволінійним формам оболонки. Естетичне і економічно виправдане рішення цього протиріччя — одне з проєктних завдань біотека.

**Органітек** — сучасне відгалуження біотека — застосовує засновану на технології виразність конструкцій, і демонструє інтерес до екології. Архітектор Кен Янг, який, визнаючи, що хмарочос є антиекологічним за самою своєю сутністю, не вірить в можливість альтернативи, здатної успішно задовольнити потреби людства, що постійно зростають ніж екологічний хмарочос. Так само, як це робили Фостер, Піано і Нувель,

відповідно до їх бачення, він вважає, що треба проектувати хмарочоси так, щоб вони не наносили шкоди довкіллю. Ніколас Гримшоу і Сантьяго Калатрава проектують виразні каркасні «екзо-скелети», що обіграють спорідненість з формами людей і тварин під час їх руху [1].

Групу, яка використовує фрактали округло-динамічних абрисів, називають «**блбмайстрами**» (*blobmeisters* — «капледіли»). «Блбмайстри» працюють над висуненням теорій, заснованих на аналогіях з комп'ютерними алгоритмами — кібер-простір і цифрова гіперповерхня. Таким чином для архітектури і містобудування природоморфність стає одним з провідних трендів. Особливо важливим є зазначений підхід до ситуацій, коли баланс архітектури і природи отримує перекіс у бік збільшення відсотку забудови території, і тоді виходом, щоб вийти з дисбалансу, стає активна інтеграція в архітектурі природних форм, маскування її під природні об'єкти.

### Питання до самоперевірки

1. Як ви розумієте поняття природність (природоморфність) в певних напрямках архітектури? В чому полягає ідея синтезу архітектури і природи?
2. Що являє собою Органічна архітектура? Принципи органічної архітектури Ф.Л. Райта.
3. Кому належить вислів «Архітектура сама по собі є ще алегоричне мистецтво, в основі якого лежить схема рослини, що особливо характерно для індійської архітектури, і тут важко утриматися від думки, що саме вона поклала початок так званій готичній архітектурі»?
4. Кому належить вислів «... Ми можемо будувати якусь кількість будинків для якоїсь частини народу, розуміючи значення і цінність того почуття цілого, яке ми називаємо « органічним », але ми не можемо мати архітектуру для суспільства».
5. Що таке «Зелена архітектура» в контексті сталої архітектури і в вузькопрофесійному розумінні.
6. Який напрямок сучасної архітектури характеризують за формулюванням Ч. Дженкса прагматизм, уявлення про архітектора як елітному

професіонала, забезпечення архітектурою обслуговування, складна простота, скульптурна форма, гіпербола, технологічність, структура і конструкція як орнамент, антиісторичність, монументальність. В чому полягає екологічність такої архітектури?

7. Яким міжнародним стандартом регулюються і сертифікуються об'єкти «зеленої» архітектури з точки зору концепції сталого будівництва?
8. Охарактеризуйте сучасні напрямки органічної і біонічної архітектури?

### Література:

1. Буравченко С.Г., Пивоваров О.Г., Сулайман Мухаммед Ахмет Али. Підходи до формування громадських просторів в містах з жарким кліматом на основі концепції сталого розвитку. *Теорія та практика дизайну: зб. наук. праць*. К. : НАУ, 2020. Вип. 21. С. 16–30. DOI:10.18372/2415-8151.21.15057
2. Глазычев В.А. Социально-экологическая интерпретация городской среды. Институт города. Изд-во «Наука», 1984. 178 с.
3. Глазычев В.А. Салливан, Райт и органическая архитектура : сб. науч. трудов. *Теоретические концепции современной зарубежной архитектуры*. М. : Стройиздат, 1979. [http://www.glazychev.ru/publications/articles/1975\\_sullivan\\_wright.htm#top](http://www.glazychev.ru/publications/articles/1975_sullivan_wright.htm#top)
4. Лихачёв Д.С. Экология культуры. Прошлое — будущему: статьи и очерки. Л. : Наука, 1985. 575 с.
5. Гой Б.В., Катола Х.О. Розвиток поняття «зеленої архітектури» в сучасному проектуванні та будівництві сб. наук праць / Вісник Національного університету «Львівська політехніка». *Архітектура*, 2015. (№ 816). С. 99–108. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VNULPARX\\_2015\\_816\\_15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VNULPARX_2015_816_15)
6. Цигичко С.П. Екологія в архітектурі і містобудуванні : навч. посібник. Харк. нац. акад. міськ. госп-ва. Х. : ХНАМГ, 2012. 146 с.

### References:

1. Buravchenko S.H., Pyvovarov O.H., Sulayman Mukhammed Akhmet Aly. Pidkhody do formuvannya hromads'kykh prostovoriv v mistakh z zharkym klimatom na osnovi kontseptsiyi staloho rozvytku. *Teoriya ta praktyka*

- dyzaynu: zb. nauk. prats' . K.: NAU, 2020. Vyp. 21. S. 16–30. doi:10.18372/2415-8151.21.15057
2. *Hlazychyev V.L.* Sotsyal'no-ékolohycheskaya ynterpretatsyya horodskoy sredy. Ynstytut horoda. Yzd-vo «Nauka», 1984–178 s. [In Russian]
  3. *Hlazychyev V.L.* Sallyven, Rayt y orhanycheskaya arkhytektura / Sb. nauch. trudov «Teoretycheskye kontseptsyyi sovremennoy zarubezhnoy arkhytektury M. : Stroyzdat, 1979. [http://www.glazychev.ru/publications/articles/1975\\_sullivan\\_wright.htm#top](http://www.glazychev.ru/publications/articles/1975_sullivan_wright.htm#top).
  4. *L'vovskiy D.S.* Ékolohyya kul'tury. Proshloe — budushchemu: sta-t'y y ocherky. L. : Nauka, 1985. 575 s. [In Russian]
  5. *Hoy B.V., Katola Kh.O.* Rozvytok ponyattya «zelenoyi arkhitektury» v suchasnomu proektuvanni ta budivnytstvi sb. nauk prats' / Visnyk Natsional'noho universytetu «L'vivs'ka politekhnika». Arkhitektura, 2015. (№ 816). S. 99–108. Rezhym dostupu: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VNULPARX\\_2015\\_816\\_15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VNULPARX_2015_816_15). [In Ukrainian]
  6. *Tsyhychko S.P.* Ekolohiya v arkhitekturi i mistobuduvanni : navch. posibnyk. Khark. nats. akad. mis'k. hosp-va. Kh. : KHNAMH, 2012. 146 s. [In Ukrainian]

## Лекція № 4

### АНТРОПОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА ТА АРХІТЕКТУРИ

*Віктор Карпов, д. і. н.*

#### План лекції

1. *Антропологічна сутність художньої та архітектурної творчості.*
2. *Уява як інструмент пізнання та становлення світу.*
3. *Метафоричне прочитання антропології.*
4. *Від платонової стіни до нейроекрану.*

#### **Антропологічна сутність художньої та архітектурної творчості**

Історія еволюції людства враховує не лише форми пристосування до середовища, але й шляхи пізнання і відображення ставлення до довколишнього світу. Наука про людину, якою є антропологія у першопочатках, у XXI столітті доповнюється гуманістичним контентом — наукою про світ людини. У цьому значенні архітектура розглядається як складний соціальний, матеріальний та естетичний феномен, творчий метод формування життєвого середовища. Відтак, впродовж тисячоліть виявляємо суттєві паралелі образів і символів, засобів та естетичних уподобань, а звідси й мистецьких напрямків віддалених в часі періодів.

У 2020 році в лісах Амазонки віднайшли численні малюнки написані людьми первісності. Вони нараховують 12 500 років. Мистецтво палеоліту — це ейдетична мова первісності. На малюнках в реалістичній манері зображено тварин та рослини. Саме завдяки цьому встановлено час їх написання, адже на них зображено мегафлору та мегафауну, які вимерли та існували у дольодниковий період. Малюнків настільки багато, що для їх вивчення потребується немало часу. Вони показують яким був цей регіон у час написання. Така мистецька точність пов'язана з особливістю людини палеоліту, що не володіла мовою. Такого

твердження притримувався британський психолог Ніколас Хамфрі, який на цій основі прийшов до думки, що людина перш ніж говорити, почала малювати і це визначило специфіку мистецтва цієї доби.

Саме це наводить на думку, що таке мистецтво є свого роду мовою послання у майбутнє. Адже вік людини є коротким і генетично вроджене бажання зазирнути у майбутнє покликало до передачі інформації у такий спосіб. Це так званий антропний принцип, який український живописець Матвій Вайсберг пояснює тезою про те, що ми є свідками Всесвіту і мірилом цього світу, а живопис це найбільш рукотворне послання у майбутнє і відображення світу — відображення емпатичне, внутрішнє, пережите та осмислене, і, ейдетично, образно представлене. В певний спосіб варто визначити сам «образ» як структурну модель мислення людини і, відповідно, глибше дослідити особливості первісного мистецтва з позиції сутності наскельних образів як мистецьких знаків проявів ейдетичного мислення.

Важливо пов'язати феномен палеолітичного мистецтва з мнемонічною функцією людського мислення — пам'яттю, що дозволяла відтворювати образи більш точно і яскраво аніж наші сучасники. Тож логічно припустити, що механізм запам'ятовування був дещо відмінним від нашого і він отримав визначення «ейдетизм», тобто специфічний вид пам'яті, що дозволяє в усіх деталях із вражаючою яскравістю відтворювати побачене. Ейдетичні спогади відрізняються від звичайних тим, що дозволяють сприймати образ за його відсутності. Вважається, що фізіологічно така риса пов'язана із надлишковим збудженням зорового аналізатора, що зустрічається у дітей до двохрічного віку і є атавізмом у дорослих. Головна особливість пам'яті сучасної людини полягає не в фотографічній фіксації картин реальності, але в класифікації, сортуванні і переробці максимального обсягу інформації, передовсім, вербалізуючи контекстуальні зв'язки. Тож саме відсутністю мови можна пояснити яскравий натуралізм і афективно-емоційний настрій палеолітичного мистецтва.

Окрім того, таке явище як творчість людини, що не надає їй ніяких матеріальних благ пояснюється антропологічною сутністю. Антропологічна сутність означає спосіб мислення людини щодо при-



стосування навколишнього середовища до потреб проживання, означає «проблему буття людини в людяному архітектурному просторі» [2, 252]. А отже у конкретно-історичний період цей спосіб мислення залежить від розвитку суспільства в його соціально-економічному вимірі, розвитку виробництва та виробничих відносин, та у соціокультурному вимірі — розвитку традицій та цінностей. Власне антропологія архітектури це спосіб мислення архітектора, спосіб передачі, втілення його думки, що відображений у нерухомому камінні.

Процес творення дизайну архітектурного середовища відбувається у дихотомії людина і архітектора, яка означає антропосутність людства. Таке співвідношення визначає філософський зміст антропології архітектури. Поряд із біологічним, природним походженням людини постає її семантичне означення у суспільстві. Якщо перефразувати вислів І. Канта «річ у собі», то мова йде про «людину в архітектурі», її семантичний зміст відображений в архітектурному середовищі. Саме архітектурне середовище, за Кантовим виразом, постає як «людина поза собою», тобто відображає антропологічну сутність. За А. Беломесяцевим саме так слід розглядати антропологічний чинник в архітектурі. Як чинник біологічний, та як чинник семантичний, який в архітектурі, як широкій галузі матеріального оформлення людського буття, знаходить паритет [2, 253].

Дизайн архітектурного середовища має міждисциплінарний характер. По суті такого архітектора можливо назвати художником простору та його творцем, творцем стилю життя. Для вирішення таких проектних завдань дизайнер архітектурного середовища має мати розвинене уявлення та розуміння композиції, відчуття форми, простору, здатність образного вираження предметного середовища. Набуте композиційне мислення реалізується за допомогою численних засобів вираження думки. У сукупності такі знання та компетенції складають архітектурно-дизайнерське мислення.

Важливою компонентою такого мислення є евристичне вирішення проектних завдань, емпатичне, внутрішнє переконання до традицій і сучасних тенденцій розвитку архітектури, устремління до живого середовища та діалогу із споживачем. Контекст архітектурного

мислення дизайнера середовища вбачається у цілісному вирішенні завдань проектування об'єкта з урахуванням структури простору, що проектується та способу життя у ньому. Системність проектного мислення враховує такі компоненти як попит, аналіз потреб споживача, проектується не стільки предмет скільки простір комфорту або настрою. До компонентів архітектурно-дизайнерського мислення відноситься естетика художньої форми, яка залежить від мистецьких уподобань замовника, самого проектанта та технології. Отже, проектне мислення характеризується художньо-технологічною орієнтацією. Таким чином, для архітектурно-дизайнерського способу мислення характерна висока продуманість дій проектанта, що враховує знання про людину, як споживача, про технологію опрацювання форми та вирішення її художнього образу у відповідності до канону краси, знання тенденцій розвитку художньої культури, що дозволяє створювати об'єкти та простір включені у соціокультурні процеси. У сукупності такий спосіб мислення створює наратив гуманістичної проектно-етички у якому естетика художніх цінностей повсякденності є елементом культуротворення.

Суспільна формація людства характеризується алгоритмічним способом мислення, що виник на тлі цифрової культури, яка притаманна країнам із розвиненим способом виробництва заснованому на інформаційній технології. Алгоритми пов'язані із функцією та функціональністю, тобто виконують раніше запрограмовані завдання. Вони породжують явища, які характеризуються цільовою визначеністю та віртуальністю, адже це подекуди вже не є об'єктивною реальністю, реальністю, що існує поза уявою людини. Як приклад, віртуальні образи з характерною універсальністю та узагальненням стають об'єктами творчого переосмислення та створюють новий напрям розвитку мистецтва. Отже, алгоритмічний спосіб мислення витіснив діалектичний, тобто такий, який розкривав явища об'єктивної реальності у їх причинно-наслідковому зв'язку та багатовимірності образів.

Такий стан речей можна порівняти із періодом Когнітивної революції у розвитку людства. Ювал Ной Харарі [19, 34] зазначає, що під час Когнітивної революції через отриману нову здатність передавати

більші обсяги інформації про навколишнє середовище людина змогла планувати більш складні дії, через здатність передавати більші обсяги інформації про соціальні стосунки формувати численніші та зв'язані групи до 150 осіб, через здатність передавати інформацію про речі, яких насправді не існує, приміром про духів племені, отримала можливість співпраці між великою кількістю чужих людей та швидко оновлювати соціальну поведінку.

Винайдене розумними людьми незчисленне розмаїття уявних реальностей та отримання в результаті різноманіття схем поведінки є основними компонентами того, що називається культурою. Кultureтури безупинно змінювалися та розвивалися, і ці постійні зміни ми називаємо «історією». Когнітивна революція стала відправною точкою соціалізації людини та відділення її від біології. Людина як була біологічно індивідумом так і залишилася, однак передача інформації, соціалізація людини витіснила біологічні мотиви поведінки, а історія стала засобом пояснення історії людства. Біологія — це гени, гормони та організми, соціалізація — це ідеї, образи та уявлення.

Кліффорд Гірц у своїй праці «Інтерпретація культур» [3] пропонує розглядати культуру не просто як конкретні моделі поведінки (звичаї, традиції тощо), а як набір правил — того, що в комп'ютерній інженерії називають програмами. В цьому контексті людина постає буквально залежною від різних позагенетичених контрольних механізмів, що визначають її поведінку. Аналіз символічної системи культури на його думку базується на трьох основних елементах: *ідеологічних принципах, базових структурах* як формах взаємодії елементів системи та центральних символів, і самих *елементах* культури. Якщо посередником поміж цими трьома віхами вважатимемо поведінку людини, а К. Гірц підкреслює, що саме в цьому проявляються культурні форми поруч з різними артефактами та психічними станами, то можна вибудувати схему суспільно-культурного устрою та його історичної генези.

Дохристиянське суспільство (первісне суспільство, Трипільська цивілізація, Скіфське царство та античність) за ідеологічні принципи мало політеїзм — пантеон язичницьких богів. Відповідно базовими структурами суспільства були міфологія і ритуал як основа комунікації

соціуму. Первісне мистецтво з його характерною ейдетичною виразністю та подальшим утворенням канону краси і доцільності виступало елементами культури. Архітектурні форми наслідували природні.

Такий стан речей прямо відображається на архітектурному проектуванні суспільного та індивідуального простору. Перша відома архітектурна форма в Україні датується періодом палеоліту — це Мезинська стоянка первісної людини створена 18 тисяч років до нашої ери відкрита 1907 року в Чернігівській області України, у селі Мезин, Ф.К. Волковим відкрив палеолітичну стоянку і на якій 1909 року П.П. Єфименко виявив стилізовані жіночі статуетки, відомі як «мезинські пташки», покриті геометричним, меандровим візерунком.

Мезинське поселення за віднайденими виробами з бивня мамонта, а це орнаментовані меандрами браслети, намисто, підвіски, фігурки Богині Матері у вигляді птахожінок, музичні інструменти характеризує розвинену суспільність з її уявленнями про природу буття та їх місце у природі. Розвідані п'ять господарсько-побутових комплексів у вигляді круглих жител, діаметром біля 7 м та площею біля 25 кв. м, обкладених кістками мамонтів й оточених господарчими ямами, вогнищами, рештками господарчої діяльності — виробами з кременю, кістки, залишками життєдіяльності свідчать про первісні уявлення архітектурного середовища. На побудову тільки однієї з мезинських споруд було використано 300 кісток тварин, серед яких понад 270 кісток мамонта. Загальна вага будівельних конструкцій сягала трьох тонн, а площа становила 20 квадратних метрів. Серед матеріалів з Мезинської стоянки заслуговує особливої уваги мінеральна фарба — охра. На думку деяких дослідників, змішана з жиром охра вживалася пізньопалеолітичною людиною для фарбування деяких побутових предметів, знарядь праці і зброї, а також для розфарбовування тіла.

7 тисяч років тому архітектура Трипілля демонструє вихід людини за межі природного середовища та створення власного простору буття. В Україні досліджено не менше двадцяти великих трипільських поселень: Трипільське, Червонохутірське, Ботницьке на Київщині, Луко-Врублівецьке і Кадиївське на Хмельниччині, Володимирівське і Гренівське на Кіровоградщині, Сушківське на Черкащині, Усатівське

на Одещині, Олександрійське на Харківщині та ін. — й знайшли там немало важливих матеріальних пам'яток трипільської культури, які свідчать про сталість системи світобачення та ідейних уявлень про цикли життя, самодостатній характер економічного розвитку суспільства, що займалося землеробством та скотарством: житла, господарські будівлі, вогнища, культові місця, знаряддя праці тощо.

Протоміста трипільської культури — це типові міста-держави з різноманітним осілим землеробським населенням. Розташовувались вони наближено одне від одного та переважно на берегах річок або важкодоступній місцевості. На початковому етапі вони склалися із 10–15, а в період розквіту трипільської культури — з кількох сотень глинобитних жител, які обігрівалися печами й мали круглі вікна. Міста трипільців мали до 2 800 будівель, найбільші з яких мали площу 500–1000 м кв. та населенням до 50 тис. осіб. На Уманщині існували поселення-гіганти площею до 450 га таке як Майданецьке. У селі Майданецьке розкопано двоповерхову будівлю розміром 24x7 м. На другому поверсі будівлі виділені два приміщення, які, найімовірніше, використовувалися для зборів чи молитов. Ця будівля свідчить про наявність громадських споруд.

У цей період було закладено архітектурні традиції, які тривалий час визначали подальший розвиток містобудування на території України. Трипільці будували з дерева та глини будинки зручні для проживання та декоративно оздоблені розписом за мотивами проторелігії. Серед трипільських будинків є двоповерхові просторі житла, споруди у яких було поєднано житлові та господарські приміщення, а також громадського призначення — святилища і храми.

Антропологія історії засвідчує, що поступово відбувалася еволюція людини як індивіда, ускладнювалися і вдосконалювалися її біологічні, психологічні, соціальні і культурні сторони життя. Важливо виокремити характерні ознаки найважливіших культурних періодів, що дозволять не лише окреслити загальні тенденції різночасових зрізів, але й визначити *структурні моделі варіативного мислення людства*.

Прослідковуємо поступову змінність пріоритетів від первісного суспільства та античності, для яких характерні політеїзм, міфологія і ритуал як основа комунікації соціуму та ейдетична виразовість [1; 9]

з подальшим утворенням канону Краси і доцільності у архітектурі та усіх інших видах мистецтв в античну добу.

У Середньовіччі на заміну політеїзму у суспільство приходять монотеїзм із канонізацією християнства. Базовим для середньовічного суспільства стає Святе Письмо і обряд, як беззаперечний імператив людської екзистенції, а естетика християнської сакральності та абсолютна перевага духовного над фізичним виражається в усіх культурних формах. Архітектура Давньоруської держави продовжує сталі традиції засновані трипільцями, проте набуває рис оборонного містобудування, що не було притаманне трипільцям. У розписному декорі з'являється рослинний орнамент, як тема життя, однак зв'язок із уваленнями про єдність із природними процесами припиняється під впливом християнізації. Архітектура сакральних приміщень запозичується у Візантії.

У добу Відродження розпочинається процес секуляризації і піднесення Людини як особистості, що інспірує появу нових культурних форм у християнське суспільство. Ідеологічні принципи монотеїзму доповнюються гуманістичними ідеями. Базовим для поведінки стає світогляд антропоцентризму, світський мистецький фон і театральність суспільних взаємин. Симптоматичним є сам вектор цих історичних змін: від прийняття «людини мірою всіх речей» в Ренесансі — попри бароковий дуалізм добра і зла в людині, попри ідеал *vir eruditus*, людини освіченої в класицизмі — до месіанізму митців у добу романтизму, схилення перед силою натхнення. В архітектурі цей період відзначається появою українського бароко.

На межі XIX–XX століття завдяки поступу науки і розчаруванню суспільства в ідеалах, в культурі простежується трансгресивний перехід за межі усталених традицій [12, 27–38], що призвело до різкої зміни ціннісних орієнтацій. Людське несвідоме постає ідейним принципом. Світ розглядається як Текст та Інтертекст, суспільна гра та інваріанти світовідношення, які виходять за рамки формаційних моральних і художньо-естетичних норм, підміна понять (джунглі-Місто) стають базовими формами поведінки. Виникає естетика поліізмів, деструктивність, співмірна з мистецькими засадами первісного суспільства на основі ейдетичної виразовості.

Науковий поступ кінця ХХ століття приводить до наступного ущільнення граней людського існування: Людське несвідоме заміняє Людський мозок — як нейросистема. Homo purvus mundus est — людина це цілий світ, мікрокосм [25]. Світ постає як *Екран/Screen*, відбувається технологізація, «шоу» та гламур як домінанта суспільного глобалізованого простору. Художні форми і суспільні запити зосереджені довкола можливостей *Екрану* впливати на нейропсихологічні рецептори людини.

Архітектурна форма теж сповнена синтезу цих функцій — ідеологічним принципам, базовим структурам поведінки та її культурно-мистецьким виявам. Це підкреслює те, що із зміною уявлень про Красу і естетику життя упродовж історичного процесу розвитку культури незмінною є функція естетичного впливу форми на людину, тобто, антропологічний підхід у вирішенні складних питань архітектурного планування суспільного або приватного простору.

У мистецтві антропологічний вимір художньої творчості осмислює вплив людської потреби на естетичну рефлексію її діяльності на основі канону Краси та втіленні цієї потреби засобами художньої виразності. В основі антропологічного підходу є людина із її уявленнями про красу світу, про суспільство і його відносини із індивідом, свобода творчості та вираження внутрішньої рефлексії і ментальних станів.

Наукову рефлексію щодо антропології мистецтва виявили українські мистецтвознавці [5], які запропонували теорію нейроарту, яка уявляється процесом біологічного перетворення реальності в уявні внутрішні образи, що утворюються у людському мозку на основі функціональних можливостей нейронних мереж, відображення внутрішніх мисленнєвих дій та психологічних переживань у нових образах. Також нейроарт являє собою вплив мистецтва на біохімію людини та вироблення його мистецького коду — індокриніяція способом мистецтва. Матеріальним свідченням цього процесу постає художня і можна сказати архітектурна творчість людини у її розмаїтті стилів і жанрів.

Нейроарт означає показ квантових зв'язків між людським мозком, нервовою системою, тілом, художніми образами, які свідомість конструює і конструює. Нейроарт розглядається як інструмент духовного

розвитку людини, як процес трансформації людини через мистецтво та під впливом мистецтва.

Нейроарт дає відповідь на питання нелінійного розвитку мистецтва. За його принципами довершеність форми первісного мистецтва та мистецтва ХХІ та інших ранішніх століть пояснюється біологічною сталістю людини і її мозку. У розумінні біологічного розвитку людини, як виду, вона не змінилася за десятки тисяч років свого існування. Біологічно незмінним залишився і мозок з багатством його функціональних можливостей. Отже, людина, її свідомість і мозок є незмінними, тобто є сталими. Звідси і походить співзвучність форм мистецтва віддалених у часі. Мистецтво — це те, що людина уявляє. Основою її уяви слугує естетичний досвід. За концепцією сучасної гуманістичної естетики краса криється в очах глядача. Відбувається внутрішня театралізація — розгортання складних образів та їх поєднання у собі. Перехід від естетичного досвіду до уявного образу є актом творчості нейроарту.

На думку Л. Кияновської, яку вона виразила при розгляді наукової концепції музичної антропології, «пізнання спільних законів розвитку як окремої людини так і людства в усій багатоманітності — та музики як ... дзеркала його буття, очевидно, має стати одним з основних пріоритетів сучасної гуманістичної науки» [6, 234].

Розглядаючи актуальні проблеми візуальної антропології О. Пушонкова зазначає, що з настанням ери цифрових технологій текстuale розуміння смислу заступає місце візуально активному його розумінню. Предметним полем візуальної антропології вона серед іншого визначає «оволодіння максимальною кількістю візуальних мов, як умови розуміння складного й поліфонічного світу та свого місця у ньому». [16, 304] Цим ми повертаємося до початкового періоду існування людства, періоду безмовності та образної умовності.

На думку російського вченого О. Кривцуну антропологія мистецтва — це трансдисциплінарний напрям мистецтвознавства в межах якого, на основі антропного принципу, вивчаються складні відносини в дихотомії «людина і мистецтво». Антропний принцип — це вимір людського у якості критерію оцінки художньо виразних форм [8, 231].



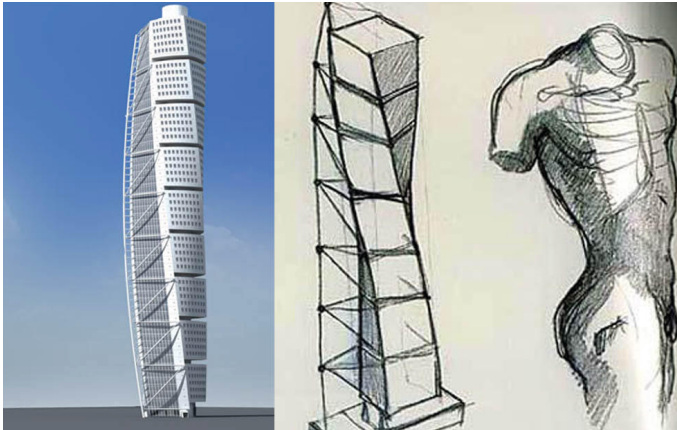
Антропологічний підхід в архітектурі теж має трансдисциплінарний характер, що відзначає Т. Русевич [18, 162–168]. У центрі екології архітектурного середовища знаходиться людина, творець простору, творець екосистем, взаємозв'язків живої та неживої природи, людина, яка відважилася на повне перезавантаження власного буття, розірвавши завісу поміж минулим, закарбованим у культурних артефактах і храмових стінах та невизначеним майбуттям, зосередженим у напружених трафіках нейронних хайвеїв головного мозку. Антропологія базується на розумінні того факту, що саме людина є творцем архітектурної форми і її джерелом. Це вимагає врахування інноваційних наукових технологій та відкриттів, які увінчали досягнення тисячолітнього культурного поступу людства, представленого у чисельних мистецьких пам'ятках, суспільних взаєминах та ідеологічних системах, що поступово формували нашу цивілізацію. Архітектурна форма створюється людиною та впливає на людину упродовж свого існування в історичному вимірі. Психологічний вплив створеного середовища представляється однією із базових наукових антропологічних проблем в дослідженні екології архітектури.

Московська архітектурна школа у взаємодії архітектури та дизайну вбачає «формирование образа человека на пересечении его пространственных передвижений и реальности среды, в которой он «себя собирает» [4] (*формування образу людини на перетині його просторових рухів і реальності середовища, у якому людина себе формує*), що свідчить про антропний підхід до архітектурного проектування середовища.

Іспанський архітектор Сантьяго Калатрава, один з найвидатніших архітекторів XXI століття, отримав всесвітнє визнання завдяки ретельно продуманим проектам у стилі «біо-тек», який по суті представляє застосування принципу антропності в архітектурі [25]. Його роботи відомі у всьому світі, він реалізував 70 проектів багато з яких стали культурними символами. Серед цих проектів майже половина — це мости.

В його архітектурній творчості «форма не слідує за функцією», а навпаки, він не обмежується інженерною функціональністю. Основною творчою лабораторією пошуку та опрацювання архітектурної форми, ще з студентських часів, для нього став рисунок оголеної натури. Дослідження та вивчення анатомії, можливостей тіла

людини у русі та інших станах і позиціях та перенесення спостережень у архітектурний об'єм свідчить про антропний підхід до творчості. У Сантьяго Калатрави сотні акварельних рисунків, на яких зображені фігури людей на колінах, атлетів у русі та жіночих моделей, що вивертаються. Людське тіло у якій би позі не було знаходить свою рівновагу і цю рівновагу архітектор переносить на будівлю чи споруду. Висотний будинок в шведському місті Мальме так і називається — «Розвернутий торс» (рис. 4.1). Сантьяго Калатрава своєю творчістю доповнив антропологічну сутність тезою про людину, що і є архітектурою. Він поставив людину в центр архітектури.



**Рисунок 4.1 — Архітектор Сант'яго Калатрава.  
Будинок «Розгнугий торс» (Turning-torso)**

Феномен творчого начала в антропології архітектури і мистецтва полягає у розкритті сутності людини через її дію та діяльність. Діяльність яка призводить до зміни дійсності, виникнення нового образу чи форми, нової краси трактується як творчість. Проте, слід зазначити, що свобода дії обмежена як дійсністю так власною уявою. Необмеженою є свобода мислення в силу його біологічної незалежності.

Творчість архітектора, за А. Беломесяцевим [2, 254], має три аспекти — аксіологічний або ціннісний, що передбачає створення

матеріальних та духовних цінностей, евристичний, у значенні постійного пошуку нового та гуманістичний, який трактується як саморозвиток і самовираження людини. Процес творчості становить антропологічну сутність архітектурного проектування, яке завершується створенням архітектурної форми. Теорія класичних архітектурних форм розкриває принципи архітектури, генеза яких відноситься до античних часів та італійських зодчих XVI століття та є синтезом її естетичної привабливості та функціональності. У загальному сприйнятті класичної форми на перший план виходить естетика, а отже, окрім функціонального призначення архітектурна форма тяжіє до експресивного впливу, впливу краси на людину.

Новітня архітектурна форма теж сповнена синтезу цих двох функцій, які притаманні класичній і це підкреслює те, що із зміною уявлень про красу і естетику життя упродовж історичного процесу розвитку культури і мистецтва незмінною є функція естетичного впливу форми на людину, тобто, антропологічний підхід у вирішенні складних питань архітектурного планування.

### **Уява як інструмент пізнання та становлення світу**

Значне місце у творчості архітектора посідає проблема уяви. Впродовж століть великі уми людства намагалися пояснити сутність людського буття. Альберт Ейнштейн вважав, що уява важливіша за знання, поза як вони обмежені. Уява ж охоплює все на світі, стимулює прогрес і є джерелом еволюції. Уява це спосіб стати малим світом в неосяжному Універсумі. Відтак, в центрі уваги постає поняття «уяви» як символічного інструментарію нейронних структур людського мозку, що активують новаційні ідеї. А за останні двадцять років досліджень до наукового обігу увійшли такі визначення як «нейроестетика», «нейронаука», «нейроісторія» чи «нейромистецтво» [22; 24; 30].

Варто відзначити, що сучасні дослідники генетичних кодів розділилися на два табори — прихильників фізіологічних або анатомічних особливостей людини. Подібна паралель простежується також у здатності людини до експериментування на рівні людської уяви. Як в одному, так і в другому випадку, зміст і форма отримують можливість змінюватися,

тож в такий спосіб людина отримує певні важелі впливу на реальність. Зазначене увиразнюється за допомогою простих схем, перша з яких демонструє функціонування людських організмів на генному рівні [14]:

ДНК — РНК — БІЛОК

або

ГЕН кодує ПОВІДОМЛЕННЯ для створення ФУНКЦІЇ

У такий спосіб поміж фізичним рівнем гену і функцією-наслідком знаходиться повідомлення-інформація як посередник. Аналогічно можна відобразити зв'язок елементів у площині людського мислення, пов'язаного з творчістю:

ПОДРАЗНИК — УЯВА — ФОРМА

За допомогою зазначеної схеми спостерігаємо співдію «подразника», що інспірує «уяву» як спосіб продукування нових змістів, відображення яких стимулює виникнення все нових і нових мистецьких форм.

Важливо відзначити, що зазначена схема суголосна ще глибшому осмисленню, пов'язаному з найціннішим даром, яким володіє людина — свободою вибору, що на свій лад конкретизує Стівен Кові: «Між стимулом і реакцією на нього є проміжок часу. У цьому проміжку ми маємо свободу і право обрати свою реакцію. Від цього вибору залежить наш розвиток і наше щастя» [7]. В такий спосіб свобода вибору постає проміжним етапом поміж детермінованістю зовнішніх обставин і ймовірною реакцією на них:

СТИМУЛ — СВОБОДА ВИБОРУ — РЕАКЦІЯ

Усвідомлення власної свободи не лише змінює людину та її віру у власні можливості, але й робить її відповідальною за власні вчинки, розвиває внутрішню силу і потенціал.

Якщо співставити усі схеми на одній площині, отримуємо три варіанти осягнення можливостей людини із найважливішою центральною

ланкою-посередником, якій притаманна змінність і функція координатора поміж двома сторонами причинно-наслідкового зв'язку:

ГЕН	ПОВІДОМЛЕННЯ	ФУНКЦІЯ
ПОДРАЗНИК	УЯВА	ФОРМА
СТИМУЛ	СВОБОДА ВИБОРУ	РЕАКЦІЯ

Так, *ген* із складним механізмом внутрішніх молекулярних зв'язків (ДНК, РНК) на біологічному рівні, *подразник*, втілений у нейронних ланцюжках головного мозку (нейроінструментарій) та стимул, як зовнішні фактори людського життя (умови життя, виховання тощо), сукупно формують базисні структури функціонування людини в суспільстві. Натомість людина, наділена здатністю творити і обирати, сама проектує свій *parvus mundus* — довколишній простір і власну реальність. В такий спосіб вона опиняється у символічному міжзеркалі — у протиставленні розімкнутих площин часо-простору, які перебувають у постійній взаємодії в межах власного віддзеркалення. Це відбувається крізь призму функціонування свідомості, продукуючої образно-семантичний культурний простір, в якому перетинаються найглибші рівні людського буття. Одним із шляхів пізнання зазначених процесів є ознайомлення із сутністю *нейромистецтва*, в основі якого лежить здатність осмислення та відображення довколишнього світу завдяки уяві [28]. Отож, відзначимо найважливіші ознаки уяви, яка є:

- механізмом комунікації поміж подразниками суспільної запотребованості і очікуваним результатом;
- інструментом інтелектуальної гри, суть якої проявляється у вмінні метафоричного конструювання творчих концептів;
- формою суб'єктивної реакції на світ, відображеної мистецькими засобами;
- засобом пізнання і зміни власної особистості людини.

У цьому контексті уява постає найпродуктивнішим мотиватором людини до саморозвитку і досягнення цілісності.

Впродовж тривалого існування людського виду, уява демонструє характерні форми функціонування та призначення, постає символічним

носієм інформації, що мігрує з однієї системи знаків до іншої в безмежних просторах людської свідомості. Звідси й таке зацікавлення нейронними вимірами можливостей людського мислення, відображеного у співдії наступних чинників:

1. *Історичного* — людина опирається на досвід, збережений у підсвідомості людства. На цій основі виникає окремий науковий напрямок *нейроархисторії/neuroarthistory*, запропонований і представлений у дослідженнях історика мистецтва Джона Оньянса [31; 32]. Вчений відзначає недоліки європоцентричного обмеження історії мистецтва і вказує на потребу розширення перспективи до світового виміру із одночасним заглибленням у період зародження людини як індивіда. Вчений вважає, що нейроісторія мистецтва здатна поєднати найновіші пропозиції гуманістичних наук, такі як біогуманістика, постгуманістика, гуманістика неантропоцентрична тощо. Він відзначає вирішальне значення розвитку техніки для поглиблення знань про людський мозок: комп'ютерної томографії (КТ), позитронно-емісійної томографії (ПЕТ), магнітно-резонансної томографії (МРТ) та функціонально-магнітного резонансу, що дає можливість контролювати активність нейронів, виявляти принципи їх розвитку та формування зв'язків між ними. Дослідник визначає ключове для його теорії явище *пластичності*, що трактується як перманентна трансформація мозку в процесі навчання та адаптації і на цій основі формулює поняття *нейропластичності* — здатності мозку змінюватися і створювати нові нервові зв'язки згідно до зміни середовища та подразників, що набувають різних форм стимулювання (образи, звук, колір, рух) [29].

Історичний підхід Дж. Оньянса базується на переконанні в тому, що вже від античної доби митців цікавило питання механізмів сприйняття краси, тож вісню еволюції стала віра в неусвідомлене знання, яким володіє художник в контексті та вплив несвідомого досвіду. В такий спосіб нейронаука пропонує не лише нову модель мислення, що підсумовує елементи, які складають концепцію суб'єктивності, але є також зручним інструментом/посередником, завдяки якому можна вивчати цю суб'єктивність. Оньянс прихильник індивідуалістичного підходу до розвитку історії мистецтва, оскільки вважає, що сам

суб'єктивність особистості сприяє формуванню нейронної мережі. І на підставі цього досвіду, реконструйованого навіть через тисячі років, можна віднайти причини несвідомого натхнення творців. Тому на перше місце в нейроісторії мистецтва дослідник такі основні поняття як *досвід* та *суб'єктивність*. До першого відноситься активна дія подразників, що формують нейронну структуру людського мозку, а до другого — сприйняття, осмислення та переконання.

2. *Інтелектуальний* — базується на особистісному підході митця до відображення в художніх творах власних світоглядних принципів. Зазначена риса особливо характерна для мистецтва ХХ–ХХІ століть, свідомо зосередженого на пошуку нових форм та ідейно-мистецьких засад, що проявилось у численній кількості різноманітних художніх напрямів: сецесія, модерн, символізм, імпресіонізм, фовізм, кубізм, дадаїзм, експресіонізм, футуризм, імажинізм, ташизм, орфізм, сюрреалізм, конструктивізм, абстракціонізм, поп-арт, оп-арт, примітивізм та інші. Всі вони об'єднувалися принаймні за однією важливою ознакою — відмовою від зовнішньої схожості із життєвими реаліями, тому на перший план виступали такі форми мислення як метафоричність, асоціативність, фантастична образність, чуттєвість, абстрактність, що сукупно асоціюється з інтерпретативним потенціалом людського інтелекту в процесі експериментування із «потокми свідомості», що вповні вписується в сучасне передбачення майбутнього.

3. *Естетичний* — виявляє особливості усвідомлення людиною різних форм краси, задемонстрованих в різні часові періоди. Натомість нова наука *нейроестетика/neuroesthetic* робить спробу сформулювати загальні закони виникнення в людини відчуття естетичного задоволення. Творцем *нейроестетики* вважається нейрофізіолог Семір Зекі (Zeki), який, зосереджуючись довкола форм сприйняття образів візуальної інформації, опирається на дослідження нейронних станів, зафіксованих в момент пережиття чи створення творів мистецтва [21]. Методи та техніки емпіричних наук слугують описові і поясненню естетичного пережиття, тож нейроестетика трактується як міждисциплінарна наука із залученням досліджень в ділянці філософії, психології, історії мистецтва та неврології із залученням візуального огляду кори головного

мозку. В такий спосіб вивчається зв'язок між нейронними структурами та процесами, формуючими естетичне сприйняття. В подальшому на цій основі Семір Зекі [33] і Вілаянур Рамачандран вибудували відповідні теорії [17]. Тож нейроестетика стала відділом експериментальної естетики — міждисциплінарної форми співробітництва між когнітивною наукою, психологією, філософією та неврологією, що вивчає структуру та функціонування нервової системи. А в 2008 році в Берліні була заснована Асоціація нейроестетики, що належить до Вільного університету Берліна (Charité University Medicine), її метою стала кооперація вчених та художників задля вивчення мистецтва та його сприйняття.

С. Зекі формулює два основних принципи візуального сприйняття: *постійності* і *абстракції*. Перший базується на здатності мозку, незважаючи на зміни, що відбуваються під час обробки візуальних стимулів (відстань, освітлення, кут огляду тощо) зберігати інформацію про постійні та суттєві особливості об'єкта. Натомість закон абстракції свідчить про здатність мозку до ієрархічної координації, застосованої до окремих чисельних елементів, ефективної обробки візуальних подразників і вміння вихоплювати абстрактні поняття з окремих зображень. Роль уяви в такому спілкуванні є базовою, оскільки не лише сприяє осягненню багатозначних мистецьких творів, але також дозволяє творчо докомпоновувати прямо невідчитувані праці, що буквально дозволяє отримувати відчуття задоволення.

4. *Емоційно-емпатичний* — пов'язаний з відкриттям Джакомо Різолатті дзеркальних нейронів в 1990 році. Дзеркальні нейрони є особливим типом моторних клітин, які збуджуються під час виконання певної дії або спостереження за нею. В такий спосіб поруч із можливістю наслідування виникає певний емоційний стан, який Джон Оньянс назвав *емпатичною інтуїцією*. Дослідник звертає увагу на візуальний та неусвідомлений досвід, який можна зрозуміти, знаючи механізми сприйняття та реакції — емпатії, як нового способу виразовості та, перш за все, переживання творів мистецтва [23]. Зазначені переконання Дж. Оньянса відновили зацікавлення суб'єктивним елементом *емоції* в контексті історії мистецтва, а на сучасному етапі *емпатія* є категорією, присутньою не тільки в нейроісторії мистецтва, але в більшості



дисциплін з префіксом *нейро*. Емоції виглядають особливо важливими для мистецького сприйняття, оскільки наближають інтерпретатора до описаного твору мистецтва на зовсім іншому рівні, аніж просто методологічний дискурс чи історичний контекст. В цьому й відображається основний зміст *емпатії* — здатності людини до глибокого співчуття, до осягнення буття через інтенсивне емоційне прозріння.

Зазначена структура в контексті нейронаукового підходу до антропології мистецтва та архітектури в значній мірі є *евристичною*, а дослідження у цій ділянці аніскільки не скасовують цінності і не послаблюють відчуттів захоплення художньою творчістю. Навпаки, уява посилює емоційну вразливість, увиразнює внутрішній особистісний світ, пробуджує потенційні якості людини і спонукає до дії. В певний спосіб уява є потужним джерелом енергії, захованим у глибинах людської свідомості, впритул пов'язаної з невичерпністю космосу, в якому *homo parvus mundus est* (людина це цілий світ).

### Метафоричне прочитання антропології

За останнє десятиліття інтелектуальний світ демонструє помітне зацікавлення сутністю людини як індивіда, як члена соціуму, існуючого в шалених темпах гіперактивного технологічного суспільства, що відчутно впливає на довколишній світ і основного т. зв. «юзера» — *homo sapiens*. Дедалі частіше говорять автори на кшталт Ювала Харарі про вичерпання потенціалу гуманізму *homo sapiens* і при цьому пророкують настання епохи синтезованої людино-машини, до того ж керованої зовнішніми можливостями повсюдних інформаційних мереж, або алгоритмами. Все це зовсім не викликає оптимізму, тож варто врахувати досвід минулого, щоб відчитати певний «алгоритм» розвитку людської особистості і визначити можливі шляхи уникнення апокаліптичної розв'язки із переродженням ще поки *homo sapiens* в недієздатну *homo limited* (людину обмежену).

Вже 150 років тому Фрідріх Ніцше наполягав на тому, що людство як рід не прогресує і навіть більше того, воно деградує. Ця переконаність філософа й привела до визначення нового типу людини, що творитиме нову спільноту. Так виник ідеал *Übermensch* або «надлюдини» —

внутрішньо дисциплінованої, здатної на духовне перетворення власної особистості і відповідальної за майбутнє. Проте добре знаємо, що в майбутньому цей образ з різних причин був спотворений до невпізнання й набув рис «білявої бестії», яка безжально руйнує світ і його цінності, хоча насправді ніцшеанська надлюдина має позитивну мету — просвітлення та вдосконалення.

Варто відзначити, що у формуванні і вираженні концепту *Übermensch* важливу роль відіграє емоційно-експресивна функція метафори, що було викликом тогочасним філософам-раціоналістам, які вважали властивості емоційного впливу абсолютно невідповідними стосовно процесів пізнання й об'єктивності обґрунтування висновків. Натомість однією з основних функцій метафори і є функція емоційного впливу, здатного руйнувати стереотипи й інтуїтивно проникати в ірраціональний світ, що відповідає засадам некласичної філософії. Відтак цікаво визначити наскільки різняться два способи пізнання світу і які засоби сприятимуть максимальному «олюдненню» людини. З цією метою вибудуємо наступну схему у якій відзначимо уяву як основу двох філософських систем, як царину співіснування безконечності технічних інновацій і мистецьких прозрінь:

Класична філософія	Некласична філософія
Уява	
Раціо (логіка)	Ірраціональне (підсвідоме, інтуїція)
Наука	Мистецтво
Поняття	Образ
Алгоритм	Метафора
Глобалізоване суспільство	Особистість

Усі ці якості пробуджують і увиразнюють внутрішній світ людини, стимулюють потенційні якості і спонукають до дії, тож в певний спосіб уява є потужним джерелом енергії, захованим у глибинах людської свідомості. А одним із елементів «уявного» інструментарію є «метафора» — як протиставлення механістичній уніфікації світу, керованого,

як пророкує Харарі, алгоритмами, що «вирішуватимуть за нас, хто ми є і що маємо знати про себе» [19].

Відзначимо два вислови Ніцше щодо метафори, які увиразнюють його особливе ставлення до цього засобу поетичного мовлення: «Знання можна отримати на метафоричному рівні» і «Не може бути ніякого достовірного знання без Метафори, про важливість яких нагадує мистецтво».

Зазначене трактування метафори як засобу і самої сутності пізнання надалі розвинули відомі філософи й культурологи. Зокрема, Х. Ортега-і-Гассет трактує метафору як знаряддя, що «відкриває думці доступ до далеких понять і розширює кордони мислення, концептуалізує картину світу» [15, 69]. Як вважають Дж. Лакофф та М. Джонсон, мислення людини не просто пронизане метафорами, а й сформовано ними в процесі означення конкретного досвіду, як засіб для «розуміння подій, справ та станів» [10, 56]. А психотерапевт Леонід Кроль зауважив: «Метафора — це іскра, що виникла від зіткнення двох реальностей, вона як спалах освітлює суть двох сфер: словесної і невербальної, реальної і уявної, свідомої і несвідомої» [13].

У цьому контексті метафора репрезентує величезний потенціал, спонукаючий до змін, що також суголосне ідеям Ніцше: «Самоперевершення людини — це шлях утвердження життя, яке людина здатна перетворити на естетичне явище». В такий спосіб метафоричне мислення постає співмірним естетичним уявленням.

Безперечно, відповідні аналогії не є вичерпним джерелом пізнання людської сутності, проте метафорично відображають її внутрішній світ у різних станах буття і є певним символом конструктивного поступу на шляху самовдосконалення. В цьому контексті й твориться довколишній світ — як результат людської уяви, відображеної у багаторівневих метафоричних кодах. Прочитання цих кодів виявляє глибинні зв'язки різних стадій людського існування і форми співдії. Такий підхід завдяки синтезу філософської, естетико-мистецтвознавчої і філологічної системи знань дозволить визначати форми існування людини завдяки метафоричним «відбиткам» інтуїтивних уявлень про світ, а також відчитувати актуальні коди сьогодення.

### Від платонової стіни до нейроекрану

Однією з найвідоміших алегорій минулого є розповідь Платона про Печеру, де перебувають в'язні, які можуть дивитися тільки в одному напрямку — на Стіну [27]. Позаду горить Вогонь, а поміж людьми та Стіною немає нічого, вони спостерігають лише за власною Тінню та Тінню речей, які проходять між ними та Вогнем, тож змушені вірити в реальність цих Тіней на Стіні. Коли одному із в'язнів вдається втекти з Печери і вперше побачити у світлі сонця речі правдиві, він усвідомлює, що був обдурений Тінями. Якщо звільнений, на думку Платона, є Філософом, то він повинен повернутися в печеру і звільнити всіх інших в'язнів, проте ті йому не повірять.

До платонівських метафор віддавна звертаються найвидатніші мислителі і філософи задля виявлення глибинних значень. Відомим є платонівське трактування Печери як чуттєвого світу, в якому живуть ув'язнені люди, які вважають, що завдяки органам чуття пізнають справжню реальність. Однак таке життя — лише ілюзія, оскільки від істинного світу Ідей/Ейдосів до них доходять неясні Тіні. Тож Філософ може отримати повніше уявлення про світ ідей у пошуку відповідей на важливі питання. Однак безглуздо намагатися поділитися отриманим знанням із натовпом, який нездатен відірватися від ілюзій повсякденного сприйняття.

У трактуванні Гайдеггера міф Платона акцентує увагу на силі й русі, що необхідні для переходів з Печери до денного світла й назад до Печери. Ці переходи слід розуміти не просто як зміну місця перебування людини, а як зміну самої її сутності. Якщо припустити, що тривалість таких переходів сягає тисячоліть, то, ймовірно, алегорія Платона постане певним передбаченням трансформації Людини.

В основі трансформації, її відправною точкою є перебування ув'язненої Людини у Печері, яка символізує відображення ідеального світу Ідей/Ейдосів в образі Тіней на Стіні.

Ідеал	Людина	Реальність
Ідеї/Ейдоси	Печера увязнених	Стіна з тінями (світчуттєвих ілюзій)

Наступний етап пов'язаний з християнізацією суспільства — Людина вийшла з Печери і потрапила до метафоричного Саду, в якому отримала можливість вибору та зобов'язання дотримуватися моральних імперативів, що вважалося запорукою вічного спасіння. У цьому випадку правдивий світ — небесне Царство — відображається в Іконі, оскільки Святі Отці весь світ сприймали як Божу ікону: все — ікона, все — іконічне [11]. В певний спосіб таку трансформацію можна вважати переходом з Печери до Євангельського Світа, що вперше засвітило людям із народженням Христа у головній святині Вифлеєму — Печері Різдва Христового. Від цього моменту смертна Людина отримала звіщення безсмертя та можливість досягти святості аж до стану «обоження» завдяки повному єднанню з Творцем.

Ідеал	Людина	Реальність
Ікона	Сад вибору	Світ моральних імперативів

Нова християнська суспільна свідомість стала домінуючою в епоху Середньовіччя. В цей період формується теологічна та філософська думка, розвивається інтелектуальна традиція і освіта, а також канонічних форм набуває мистецтво. Проте Людина, яка позбулася ув'язнення платонівської Печери і потрапила до християнського Саду, поступово повертається спиною до Ікони і знову опиняється в Печері — у власній підсвідомості, у лабіринті нейронного трафіку, що поступово формує нову реальність.

Так на зміну християнській універсальній моделі світу з беззаперечним авторитетом Творця висувається символічне гасло нової доби, проголошене наприкінці XIX століття Ніцше — «Бог помер». Натомість Богом себе визнала Людина, що привело до трансгресії: кардинальної зміни пріоритетів, знецінення духовних мотивацій, руйнування традиційних форм і канонів. Невипадково початок XX століття пов'язаний з авангардизмом, якому притаманне апокаліптичне відчуття, що сягнуло крайньої гостроти у ранньому християнстві [20, 225]. Ймовірно, такому перетворенню слугувала стрімкість наукових відкриттів, що спричинилася до вповні апокаліптичного зміщення — замість Ікони

було возвеличено оновлений образ платонівської Стіни, що у XX столітті перетворилася в **Екран/Screen** — універсальну модель модерного світу з беззаперечним авторитетом Людини. Відтоді суспільні запити і мистецькі форми зосередилися довкола можливостей **Екрану** (телевізор, комп'ютер, телефон, планшет, смартфон тощо) впливати на нейрорпсихологічні рецептори людини, проектувати у людській підсвідомості інформацію, що надалі екстраполюється на зовнішній світ. Так було започатковано нову реальність людського буття — **NeuroScreen**.

Ідеал	Людина	Реальність
Екран / Стіна	Лабіринт підсвідомого	Світ інтерпретації ідей

Відлік свідомого входження Людини у світ власної загадкової ірраціональної сутності — підсвідомості, можна визначити трансгресивним культурним зламом на межі XIX–XX століть, коли європейські митці звертаються до почуттєвої «горизонталі» людського буття, до пошуку глибинних емоційних компонентів і форм культури [12, 79]. Це зумовило появу неймовірних мистецьких комбінацій, які спроектували культурне тло майбутніх десятиліть. Це виразно засвідчено різким руйнуванням усталених традицій, втілених в архітектурі, скульптурі, малярстві, музиці та пошуку нових мистецьких можливостей. В такий спосіб людський інтелект відмовився від традицій і зосередився на внутрішніх відчуттях та експериментуванні з «Потоками Свідомості» — новітніми платонівськими «Тінями» **NeuroScreeny**.

### Питання до самоперевірки

1. Розкрийте зміст терміну антропологія та його зв'язок із мистецтвом та архітектурою.
2. У чому полягає сутність антропологічного підходу до творчості архітектора?
3. Назвіть антропологічні моделі трансформації Людини.
4. Які основні елементи символічної системи культури?

5. Проблема уяви у творчості архітектора.
6. Метафора як засіб пізнання світу та становлення творчої особистості архітектора.

---

---

### Література

1. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. Москва, 1974. 386 с.
2. *Беломесяцев А.Б.* Філософські основи архітектури. Київ : ІПСМ АМУ, 2005. С. 252.
3. *Гири К.* Интерпретация культур. Москва, 2004. 560 с.
4. Дизайн архитектурной среды : учеб. для вузов / под общ. ред. А.В. Ефимова. М. : Архитектура-С, 2006. 504 с.
5. *Карпов В., Сиротинська Н.* Neuroart: мистецтво пізнання людини. К. : НАКККіМ, 2019. 80 с.
6. *Кияновська Л.* Музична антропологія і її перспективи в сучасній гуманітарній науці. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. К. : НАКККіМ, 2019. № 1. С. 231–234.
7. *Кові С.* Восьма звичка. Від ефективності до величі. Харків, 2017. 486 с.
8. *Кривцун О.* Антропологія искусства. Весник культурологии, 2018. № 1. С. 230–241.
9. *Куценков П.* Психология первобытного и традиционного искусства. Москва: Прогресс-Традиция, 2007. 256 с.
10. *Лакофф Д., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем. Москва, 2008. Изд. 2-е. 256 с.
11. *Лепакін В.* Ікона та іконічність. Львів, 2001. 288 с.
12. *Личковах В.* Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернігів, 2006. С. 79.
13. *Мілс Дж., Кролі Л.* Терапевтичні метафори для дітей і для «внутрішньої дитини». Москва, 1999.
14. *Мукерджи С.* Ген. Надзвичайна історія. Харків, 2017. 686 с.
15. *Ортега-и-Гассет Х.* Две великие метафоры. Теория метафоры. Москва, 1990. С. 68-81.
16. *Пушонкова О.* Актуальні проблеми досліджень візуальної антропології. Сучасне мистецтво : наук. зб. К. : ІПСМ АМУ; КЖД «Софія», 2009. С. 304.
17. *Рамачандран В.* Мозг рассказывает: Что делает нас людьми. Москва, 2015. 422 с.

18. *Русевич Т.В.* Екологія архітектурної форми. Архітектурний вісник КНУБА, 2016. Вип. 8–9. С. 162–168.
19. *Харарі Ю.Н.* Людина розумна. Історія людства від минулого до майбутнього. Харків, 2016. 543 с.
20. *Энштейн М.* Искусство авангарда и редигиозное сознание. Новый мир, 1989. № 12. С. 225.
21. *Bremer J.* Neuroestetyka: czy przyszłość estetyki leży w neuronauce? Estetyka i Krytyka. Warszawa, 2013. № 1. P. 9–28.
22. *Chatterjee A.* The Aesthetic Brain: How We Evolved to Desire Beauty and Enjoy Art. Oxford, 2014. 160 p.
23. *Freedberg D., Gallese V.* Motion, emotion and empathy in esthetic experience. Trends in Cognitive Science. Phaidon, 2007, № 11. P. 197–202.
24. *Gombrich E.H.* Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representaton. Phaidon, 1977. 444 p.
25. *Jodidio Philip.* Santiago Calatrava. Complete Works 1979–2007. Taschen.
26. *Karpov V., Syrotynska N.* Homo parvus mundus est: imagination as a tool of knowledge and formation of the world. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва : наук. журнал. К. : НАКККіМ, 2019. № 1.
27. *Karpov V., Syrotynska N.* Homo in via: from Plato’s cave to the modern neuroscreen. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. К. : Міленіум, 2018. № 3. С. 19–26.
28. *Karpov V., Syrotynska N.* Neuroart in the context of creativity. Вісник Національної академії культури і мистецтва: наук. журнал. Київ : Міленіум, 2018. № 1. С. 21–36.
29. *Kędziora Ł.* Niezauważona i rewolucyjna neurohistoria sztuki. Acta Universitatis Nicolai Copernici. Toruń, 2014. P. 223–252.
30. *Mallgrave H.F.* The Architect’s Brain: Neuroscience, Creatiity, and Architectur. Wilet-Blackwell, 2011. 268 p.
31. *Onians J.* European Art: A Neuroarthistory. Yale, 2018.
32. *Onians J.* Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki. Yale, 2007.
33. *Zeki S.* Inner Vision: An Exploraton of Art and the Brain. Oxford, 1999. P. 223–252.



## References:

1. *Arnkheym R.* (1974). *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie*. Moskva, 386 s. [in Russia]
2. *Belomesyatsev A.B.* (2005). *Filosofs'ki osnovi arkhitekturi*. Kiiv : IPSM AMU, S. 252. [in Ukraine]
3. *Bremer J.* (2013). *Neuroestetika: czy przyszłość estetyki leży w neuronauce? Estetyka i Krytyka*. Warszawa, № 1. P. 9–28. [in English]
4. *Chaterjee A.* (2014). *The Aesthetic Brain: How We Evolved to Desire Beauty and Enjoy Art*. Oxford, 160 p. [in English]
5. *Dizayn arkhitekturnoy sredy : ucheb. dlya vuzov / pod obshch. red. A.V. Efimova.* (2006). M. : Arkhitektura-S, 504 c. [in Russia]
6. *Epshteyn M.* (1989). *Iskusstvo avangarda i redigioznoe soznanie*. Novyy mir, № 12. C. 225. [in Russia]
7. *Freedberg D, Gallese V.* (2007). *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*. *Trends in Cognitive Science*. Phaidon, № 11. P. 197–202. [in English]
8. *Girts K.* (2004). *Interpretatsiya kul'tur*. Moskva, 560 s. [in Russia]
9. *Gombrich E.H.* (1977). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representaton*. Phaidon, 444 p. [in English]
10. *Jodidio Philip.* *Santiago Calatrava. Complete Works 1979–2007*. Taschen. [in English]
11. *Karpov V., Syrotynska N.* (2019). *Neuroart: mistetstvo piznannyya lyudini*. K. : NAKKKiM, 80 s. [in Ukraine]
12. *Karpov V., Syrotynska N.* (2018). *Homo in via: from Plato's cave to the modern neuroscreen*. *Visnik Natsional'noi akademii kerivnikh kadriv kul'turi i mistetstva: nauk. zhurnal*. Kyiv : Milenium, # 3. C. 19–26. [in English]
13. *Karpov V., Syrotynska N.* (2019). *Homo parvus mundus est: imagination as a tool of knowledge and formation of the world*. *Visnik Natsional'noi akademii kerivnikh kadriv kul'turi i mistetstva: nauk. zhurnal*. Kyiv : NAKKKiM, # 1. [in English]
14. *Karpov V., Syrotynska N.* (2018). *Neuroart in the context of creativity*. *Visnik Natsional'noi akademii kerivnikh kadriv kul'turi i mistetstva: nauk. zhurnal*. Kyiv : Milenium, # 1. C. 21–36. [in English]
15. *Kędziora Ł.* (2014). *Niezauważona i rewolucyjna neurohistoria sztuki*. *Acta Universitatis Nicolai Copernici*. Toruń, P. 223–252. [in Poland]
16. *Kharari Yu.N.* (2016). *Lyudina rozumna. Istoriya lyudstva vid minulogo do maybutn'ogo*. Kharkiv, 543 s. [in Ukraine]

17. *Kiyanovs'ka L.* (2019). Muzichna antropologiya i її perspektivi v suchasniy gumanitarniy nautsi. *Visnik Natsional'noi akademii kerivnikh kadriv kul'turi i mistetstva: nauk. zhurnal. K. : NAKKKiM, № 1.* S. 231–234. [in Ukraine]
18. *Kovi C.* (2017). Vos'ma zvichka. Vid efektnosti do velichi. Kharkiv, 486 s. [in Ukraine]
19. *Krivtsun O.* (2018). Antropologiya iskusstva. *Vesnik kul'turologii, № 1.* S. 230–241. [in Russia]
20. *Kutsenkov P.* (2007). *Psikhologiya pervobytnogo i traditsionnogo iskusstva.* Moskva: Progress-Traditsiya, 256 s. [in Russia]
21. *Lepakhin V.* (2001). Ikona ta ikonichnist'. L'viv, 288 s. [in Ukraine]
22. *Lakoff D., Dzhonson M.* (2008). *Metafory, kotorymi my zhivem.* Moskva, Izd. 2-e. 256 s. [in Russia]
23. *Lichkovakh V.* (2006). *Divosad kul'turi: Vibrani statti z estetiki, kul'turologii, filosofii mistetstva.* Chernigiv. [in Ukraine]
24. *Mills Dzh., Krolli L.* (1999). *Terapevtichni metafory dlya ditey i dlya «vnutrishn'oi ditini».* Moskva. [in Russia]
25. *Mallgrave H.F.* (2011). *The Architect's Brain: Neuroscience, Creatiity, and Architectur.* Wilet-Blackwell, 268 p. [in English]
26. *Mukerdzhi S.* (2017). *Gen. Nadzvichayna istoriya.* Kharkiv, 686 s. [in Ukraine]
27. *Onians J.* (2018). *European Art: A Neuroarthistory.* Yale. [in English]
28. *Onians J.* (2007). *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki.* Yale, [in English]
29. *Ortega-i-Gasset Kh.* (1990). *Dve velikie metafory. Teoriya metafory.* Moskva, S. 68–81. [in Russia]
30. *Pushonkova O.* (2009). Aktual'ni problemi doslidzhen' vizual'noi antropologii. *Suchasne mistetstvo: Nauk. zb. K. : IPSM AMU; KZhD «Sofiya», S. 304.* [in Ukraine]
31. *Ramachandran V.* (2015). *Mozg rasskazyvaet: Chto delaet nas lyud'mi.* Moskva, 422 s. [in Russia]
32. *Rusevich T.V.* (2016). *Ekologiya arkhitekturnoi formi. Arkhitekturniy visnik KNUBA, Vip. 8–9.* S. 162–168. [in Ukraine]
33. *Zeki S.* (1999). *Inner Vision: An Exploraton of Art and the Brain.* Oxford, p. 223–252. [in English]

## Лекція № 5

# ДІАЛЕКТИКА ВІЧНОЇ І ТИМЧАСОВОЇ АРХІТЕКТУРИ. АРХІТЕКТУРА, ЗАСНОВАНА НА ЧАСІ

*С.Г. Буравченко, проф.; Л.Н. Бармашина, доцент*

### План лекції

1. *Архітектура як космічне явище — спосіб подолання короткочасності буття.*
2. *Актуалізована короткочасова архітектура, що реалізує нагальні потреби людства (концепції японської і американської швидкоплинних архітектурних систем).*
3. *Динамічна та адаптивна архітектура, що розрахована на пристосування до змінних умов життя, концепції метаболізму в архітектурі.*
4. *Класифікація стабільних і змінних елементів архітектурних систем.*
5. *Нові концепції архітектури, заснованої на часі.*

Як загальна тенденція цивілізацій і зміни пріоритетів архітектури варто розглянути діалектичну пару довговічне — короткочасне [1].

Будувати на віка — було основним гаслом і принципом античних, середньовічних зодчих, так і архітекторів класичної доби [6]. Це цілком зрозуміло і відповідає практиці архітектури тих епох. Не випадково стародавні монументальні споруди порівнюють з космічними явищами у яких час сягає тисячоріччя.

«Космос стабільний, історія — рухлива, — наголошує Г. Ревзін, — звідси дві різні моделі світу і дві різні стратегії культури. У цьому протиставленні архітектура всієї своєї поетикою належить світу Космосу, а не історії: Парфенон, Пантеон, Св. Софії або готичний собор — всі вони яскраво і ясно стверджують ідею вічності» [11, 21–22].

«Нам важко запропонувати інше пояснення, — робить висновок Г. Ревзін, — ніж внутрішнє, підсвідоме дотримання ідеї відтворення

прототипу...Отже, архітектура — це утримання Космосу на тлі історії. Саме тому її семантика тотожна міфологічному Космосу, саме тому вона не може з'явитися до того, як почнеться історія і цей Космос почне деградувати — лише тоді з'явиться необхідність його утримати» [11, 32].

Після другої світової війни відродження забудови в СРСР почалося з відновлення, а в більшій частині створення наново монументальних ансамблів зруйнованих центрів міст. У відтворені напівзруйнованих міст монументальна ордерна архітектура мала неабиякий ідеологічний і філософський зміст. Довговічність архітектури і її монументальність, звернення до стародавніх «архетипів» наприкінці цієї епохи потім отримали характеристику як *«ізлішества»*. Далі саме завдяки індустріальній і типізованій архітектурі суспільство було в змозі подолати масовий брак житла і комунальне (покімнатне) розселення сімей.

Індустріальні високотехнологічні серії великопанельних будинків постійно вдосконалювалися виключно за двома критеріями — зниження матеріаломікстості і збільшення технологічності — тобто швидкості зведення. Навіть там, де архітектори передбачали певну варіабельність і розмаїття художніх образів [4; 12; 13] машина технологічності діяла на вихолощення архітектурних особливостей та нівелювання лінії неба. А вузький крок поперечних несучих стін робить житлові будинки несумісними з громадськими просторами на перших поверхах та непридатними для перепланування. Сьогодні конфліктність пристосування поверхів цих будинків під нові функції особливо відчувається, а спроба реконструкції виявляє неабиякі ризики руйнування будинків.

Сьогодні населення країн бувшого СРСР оцінює короткочасність і низький потенціал можливостей пристосування збірних панельних будинків до умов, що постійно змінюються. А в найбільших містах-мегаполісах почалося розбирання будівель, що далекі від межі фізичного, і заміна будовами нового покоління. На тлі проблем другого порядку народжуються нові концепції адаптивних житлових і громадських будинків.

У інших країнах також присутній високий відсоток будинків і забудови, що відрізняються високою економічністю, технологічністю зведення, але розрахованих на короткий строк використання —

в середньому 50 років. До такої архітектури швидкого зведення і короткочасного використання відносяться:

- японське традиційне і модифіковане східне житло;
- американське і канадійське каркасно-панельне житло;
- юрти, чуми, іглу, вігвами, трейлери, пересувне житло;
- швидкозводимі будинки різних конструктивних систем для районів масових руйнувань;
- житло кочових народів;
- дерев'яні хати мешканців поліських і карпатських територій.

Ідея житла-машини або житла-конструктора ще досі популярна і однією з регламентних вимог для будівництва стає можливість його утилізації і повторного використання будівельних матеріалів. Навіть саме регламентне поняття — життєвий цикл об'єкта — є свідченням вимог строковості і швидкоплинності сучасної архітектури.

Головна причина підвищення популярності короткочасних будівель стало їх швидке моральне старіння. Проблема при цьому — постійні втрати об'єктів нерухомості, що далекі від фізичного зносу.

Саме тому найбільш прогресивними методами будівництва, пов'язаними з концепціями **сталого архітектури** стають нові моделі в яких поєднуються стабільність (сталість та довговічність), з адаптивністю до нових умов життя і науково-технічного прогресу. Основа сучасної концепції сталого і адаптивної архітектури закладена в роботах А.Е. Гутнова, його колег з групи «НЕР», та його послідовників, які поділяють місто-будівні системи на «каркас», «тканину» і «плазму». Цей поділ стосується також архітектурно-будівельних систем, в тому числі сучасних з монолітними каркасами і незмінними ядрами жорсткості [8; 9].

До речі і в київській науковій школі приділялося багато уваги створенню адаптивних архітектурно-будівельних систем з великим потенціалом варіабельності, трансформативності, розмаїття пластики. В першу чергу — це дослідження і винаходи КиївЗНДІЕП 1970–80 рр. [1].

В останні роки є усвідомлення, що індустріальна архітектура 60–80 рр. має досить низьку адаптивність. Щодо архітектури суміжних періодів і більш традиційних архітектурно-будівельних систем саме реконструкція і пристосування стає свідченням живучості архітектури

відповідного періода або певної типології. Так звертає на себе увагу архітектура багатопверхових промислових будівель і споруд, кінотеатрів і торговельних комплексів кінця ХІХ — першої половини ХХ ст., які припинили використовуватися за первинним призначенням. Масова реконструкція таких об'єктів наприкінці ХХ ст. з пристосуванням під елітне житло для митців і бізнесменів призвело до виникнення особливого напрямку в архітектурі і дизайні — так званих «лофтів», розповсюдження моди на які сприяло перегляду архітектурно-будівельних систем також для нового будівництва житла.

Часом реконструкція будівель і споруд, що склалися, вимагають не тільки перепланування, але й розширення в плані, а також надбудов. Архітектура може розвиватися у 3 напрямках без руйнування конструктивної основи будівлі. При цьому вимагається максимальне використання внутрішніх інженерних мереж, їх вдосконалення, насичення, доповнення і заміни. Це 4-мірне бачення архітектури (четвертий вимір — розвиток у часі) притаманний концепції метаболізму (Кендзо Танге) та іншим сучасним напрямкам динамічної архітектури.

Останні десятиріччя актуалізували нову концепцію, в якій збалансовані ідеї стійкості середовища і змінності архітектурних рішень. Це так звана «Time-Based» — **архітектура**, тобто архітектура, заснована на часі, в якій процес і тривалість так само важливі, як і форма. Ця архітектура переймає процес її становлення як частину свого значення [20]. Поширення сценарних методів в архітектурі призводить до трансформації традиційної типології в альтернативну методологію параметричного проектування, засновану на використанні моделей прогнозованих змін у часі (time-based architecture) [20; 21]. Ідеологи даного напрямку надають різні терміни для визначення відтінків і підходів до реалізації заснованої на часі архітектурної ідеології:

*адаптованість* (або *адаптивність*) (Groak, [15]) — це можливість використовувати різні соціальні функції без змін в конструктивно-планувальній структурі;

концепція *перетворюваності* (Krorfors, К. [18]) і, стосується поділу гнучкості використання на модифікуючу і багатокористувацьку;

*гнучкість* (Groak, S. [15]) — це питання фізичної структури. Цей метод базується на використанні стабільного оптимізованого за параметрами каркасу будівлі та змінних або пересувних планувальних елементів (Leupen, B. [20]);

*трансформативність* — є синонімом гнучкості, але акцент в цьому визначенні приділяється можливості швидкої змінності планувальної структури завдяки особливим планувальним рішенням і динамічним конструкціям (Leupen et al [20], Schneider, T., & Till [21]);

*багатокористування* — «*mix-use*» (Krorfors, K. [18]), — варіантні або змінні рішення простору не обов'язково потребують модифікацій, але, тим не менш, він може бути гнучким;

*полівалентність* (Hertzberger [17]) і полягає в тому, що простір не вимагає, щоб будь-які зміни були трансформативними, але як такі що є «багато-корисними» (Leupen [20], Krorfors, K. [18]).

Як узагальнюється наше спільне розуміння сучасної парадигми архітектурної типології, що зформоване на кафедрі архітектури НАУ [2; 4; 5; 14] різні містобудівні ситуації та реальні умови і потреби щодо проектування та будівництва багатофункціональних архітектурно-містобудівних об'єктів передбачають ймовірність цілого ряду різних сценаріїв (або варіантів послідовності та розвитку подій), а саме: локалізації; розподілення чи поєднання процесів життєдіяльності та відповідних функціонально-просторових елементів; застосування тих чи інших типів формування, конструктивних рішень, ландшафтної організації тощо. При такому підході типологічна відмінність подібних комплексних об'єктів полягає:

- в унікальності кожної конкретної соціально-технологічної структури;
- в індивідуальному виявленні ключових соціальних питань та інтересів населення (культура виробництва, побуту і дозвілля; екологія; здоров'я; господарсько-економічна грамотність і підприємництва);
- в спеціалізації або типологізації окремих функціонально-просторових блоків / елементів [5].

Спільними для більшості типів багатофункціональних архітектурно-містобудівних об'єктів є наступні передумови та принципи їх формування:

- раціональна організація системи горизонтальних і вертикальних взаємозв'язків окремих типологічно-сценарних елементів відповідно до послідовності їх використання;
- поєднання функціональних просторів і їх груп, узгодженість сценаріїв і алгоритмів оптимального функціонування;
- функціональна повнота і комплексність послуг, які надаються інфраструктурою об'єкту на всіх рівнях відповідно до певного сценарію;
- створення внутрішніх комунікаційно-рекреаційних зон у структурі об'єкту шляхом улаштування сучасних типологічних елементів — атриумів, внутрішніх площ і вулиць тощо;
- можливість використання зовнішніх комунікаційних і рекреаційних елементів для забезпечення просторової міцності;
- активне використання озелених рівнів з метою забезпечення екологічної стійкості [2].

Стратегічна якість простору впливає з **гнучкої типології забудови**. Мета архітектурного проекту вважають деякі ідеологи архітектури (Hertzberger, Н. [17]). — не обмежувати або керувати архітектурним характером будівлі. Архітектурний характер розглядається як надбання для створення значущих об'єктів в системі архітектурного середовища. Б. Лепен пропонує як один з підходів базувати диференціацію типології будівель на вивченні аспектів гнучкості в конструктивній системі будівлі, співвідношення та просторового розміщення стабільних і змінних елементів, конфігурації будівлі, пов'язані з варіаціями функцій будівлі, та її архітектурно-будівельною системою, яка також обумовлює міру адаптивності і трансформативності у часі. В його монографії проаналізовані можливості різних архітектурно-будівельних систем [20], яка є основою для типологізації на основі принципів сталості і адаптивності архітектурно-будівельної системи.

Виходячи з цих концепцій, версія поділу типів об'єктів архітектури полягає у оцінюванні їх значущості (як наслідок потрібної архітектурної довговічності), що буде впливати на забезпечення запроектованого життєвого циклу. Від життєвого циклу буде залежати прогнозована кількість перетворень компонентів та частин будівлі у часі, трансфор-



мацій планувальних рішень і навіть тотальних змін функціонального призначення [5; 7; 10].

Таку класифікацію ми щойно наводили при написанні одного із стандартів щодо раціонального використання природних ресурсів в будівництві (Вимога 7 Технічного регламенту ЄС), що знаходиться на обговоренні. Поділ архітектурно-будівельних систем на типи (так звані «класи» у наведеному проєкті стандарту) залежить від визначених життєвих циклів відповідних будівель або споруд.

В разі, коли об'єкт архітектури (його архітектурно-будівельна система) розрахований на подовжений життєвий цикл — 100 років і більше (клас 1), і при цьому як правило відноситься до унікальних будівель, в яких прогнозується зміна функціонального призначення і планувального рішення окремих груп приміщень, рекомендовано поділяти несучу частину (каркас) (конструкції типу 1) і відокремлювати від неї відносно незалежні огорожувальні конструкції, що можуть замінюватися при планових реконструкціях (конструкції типу 2) і перегородки (конструкції типу 3). Для визначних архітектурних споруд рекомендовано в стабільну (незмінну) підсистему конструкцій включати також огорожувальні конструкції, від яких залежить збереження унікальних архітектурних ознак споруди, її художнього образу, а також головні канали для внутрішніх комунікацій.

### Питання до самоперевірки

1. Кому з сучасних філософів архітектури належить вислів «архітектура — це утримання Космосу на тлі історії. Саме тому її семантика тотожна міфологічному Космосу, саме тому вона не може з'явитися до того, як почнеться історія і цей Космос почне деградувати — лише тоді з'явиться необхідність його утримати»?
2. Наведіть галузі використання приклади ідей короткочасної (або тимчасової) архітектури. В чому полягають недоліки такої концепції?
3. Хто з відомих теоретиків архітектури поділяв елементи містобудівні системи на «каркас», «тканину» і «плазму». Яку назву мала група архітекторів що розвивала в концептуальних проєктах цю філософію?

4. До якої архітектурної філософії має бути віднесено таку сентенцію «будівлю можна розглядати більше як процес створення стійкого побудованого середовища, ніж просто як нерухомий просторовий елемент. Це означає нові стратегічні вимоги, що пред'являються до побудованого середовища, які можуть створити різноманітність як вбудовану?»
5. Хто є основним апологетом (ідеологом) *архітектури, заснованої на часі* («Time-Based», архітектури), в якій процес і тривалість так само важливі, як і форма.
6. Яким архітектурним університетом був введений термін «Типологічна гнучкість — стосується ідеї будівлі та її просторової конфігурації, яка уособлюється як конструктивна особливість, яка дозволяє непередбачуване використання будівлі та простору»
7. За Karin Krokfors & Aalto University School of Arts під гібридною забудовою розуміється така, що включає житло, а також інші функції, Яка при цьому передбачається змінність функцій?
8. Яке поняття Г. Герцбергер пропонує для ідеї гнучкого простору, якщо він ні в якому разі не змінюється — не трансформується шляхом пересування конструкцій?

### Література

1. *Беломесяцев А.Б.* Філософські основи архітектури / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : ІПСМ АМУ, 2005. 488 с.
2. *Бармашина Л.* Параметрична парадигма урбанізму. *East European Scientific Journal*. 2019. № 3(43), part 1. P. 13–17
3. *Барзилович Д.* Параметричне нормування у будівництві / Д. Барзилович, І. Лагунова, І. Бардасова, С. Буравченко, А. Нечепорук, О. Медведчук, О. Марушева В. Колесник. К. : Офіс ефективного регулювання BRDO:2020. 90 с.
4. *Буравченко С.Г.* Сценарні методи формування сталої архітектури багатоквартирних житлових будинків. «Сучасні проблеми архітектури та містобудування»: збірник наукових праць КНУБА. К., 2020 (№ 56). С. 26-39. DOI: <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2020.56.305-322>
5. *Буравченко С.Г., Бармашина Л.Н.* Нова парадигма архітектурної типології. Теорія та практика дизайну : зб. наук. праць, 2021 (Вип. 22). С. 4–18.

6. Гидион З. Пространство, время, архитектура. М. : Стройиздат, 1984. 454 с.
7. Гнесь І.П. Формування архітектурно-типологічної структури сучасного міського житла в Україні : автореф. дис. ... д-ра архітектури: 18.00.02. Львів, 2014. 45 с.
8. Гутнов А.Э. Влияние изменяемости городской среды на принципы ее проектирования : автореф. дис. ... канд. архитектуры: 19.00.01. М., 1970.
9. Гутнов А.Э. Эволюция градостроительства. М. : Стройиздат, 1984. 256 с.
10. Кияненко К.В. Архитектура и социальное моделирование жилища : дис. ... д-ра архитектуры. Вологда, 2005. 470 с.
11. Ревзин Г. Очерки по философии архитектурной формы. М. : Издательство О Г И, 2002. 136 с.
12. Иконников А.В. Функция, форма, образ в архитектуре. М. : Стройиздат, 1986. 288 с.
13. Иконников А.В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. Том П. М. : Прогресс-Традиция, 2002. 667 с.
14. Спасіченко К.В., Буравченко С.Г. Формування доступного житла з урахуванням змін вимог до квартир протягом експлуатації. Теорія та практика дизайну : зб. наук. праць. 2019 (№ 18). С. 29–36. DOI: 10.18372/2415-8151.18.14356
15. Groak S. The Idea of Building: Thought and Action in the Design and Production of Buildings. London : E & FN Spon, 1992. 268 p.
16. Habraken N.J. Supports: an alternative to mass housing; transl. from the dutch by B. Valkenburg. London : The Architectural Press, 1972. 97 p.
17. Hertzberger H. Lessons For Students In Architecture / I. Rike, Trans. Rotterdam : 010 Publishers,. 1991. 273 p.
18. Krokfors Karin. Time for Space / Karin Krokfors & Aalto University School of Arts, Design and Architecture Unigrafia. Helsinki : Aalto University publication series doctoral dissertations. 2017. 384 p.
19. Lang J. Urban design, A typology of procedures and products. Oxford : Architectural Press, 2005. 421 p.
20. Leupen Bernard, Heijne René and Van Zwol Jasper. Time Based Architecture. Rotterdam : 010 Publishers. 2005. 272 p. ISBN-13 : 978-9064505362
21. Schneider T., & Till J. Flexible Housing. London : Oxford, United Kingdom: Architectural Press. 2007. 256 pages. ISBN-10 : 0750682027/ ISBN-13 : 978-0750682022.

### References:

1. *Byelomesyatsev A.B.* Filosofovi osnovy arkhitektury / Instytut problem suchasnoho mystetstva Akademiyi mystetstv Ukrayiny. Kyiv : IPSM AMU, 2005. 488 s. [In Ukrainian]
2. *Barmashyna L.* Parametrychna paradyhma urbanizmu. East European Scientific Journal. 2019. № 3(43), part 1. P. 13–17
3. *Barzylowych D.* Parametrychne normuvannya u budivnytstvi / D. Barzylowych, I. Lahunova, I. Bardasova, S. Buravchenko, A. Necheporuk, O. Medvedchuk, O. Marusheva V. Kolesnyk;. K. : Ofis efektyvnoho rehulyuvannya BRDO: 2020. 90 s. [In Ukrainian]
4. *Buravchenko S.H.* Ctsenarni metody formuvannya staloyi arkhitektury bahatokvartyrnykh zhytlovykh budynkiv. «Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannya»: zbirnyk naukovykh prats' KNUBA. K., 2020 (№ 56). S. 26–39. DOI: <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2020.56.305-322> [In Ukrainian]
5. *Buravchenko S.H. Barmashyna L.N.* Nova paradyhma arkhitekturnoyi typolohiyi. Teoriya ta praktyka dyzaynu: zb. nauk. Prats', 2021 (Vyp. 22). C. 4–18.
6. *Hydyon Z.* Prostranstvo, vremena, arkhytektura. M. : Stroyzdat, 1984. 454 s. [In Ukrainian]
7. *Hnes' I.P.* Formuvannya arkhitekturno-typolohichnoyi struktury suchasnoho mis'koho zhytla v Ukrayini: Avtoref. dys. ... d-ra arkhitektury: 18.00.02. L'viv, 2014. 45 s. [In Ukrainian]
8. *Hutnov A.É.* Vlyyanye yzmenyaemosti horodskoy sredy na pryntsypy ee proektyrovanyya : avtoref. dys. ... kand. arkhytektury:19.00.01. M., 1970.
9. *Hutnov A. É.* Évoluyutsyya hradostroytel'stva. M. : Stroyzdat, 1984. 256 s. [In Russian]
10. *Kyyanenko K. V.* Arkhytektura y sotsyal'noe modelyrovanye zhylyshcha : dys. ... d-ra arkhytektury. Volohda, 2005. 470 s.
11. *Revzyn H.* Ocherky po fylosofyy arkhytekturnoy formy. M. : Yzdatel'stvo O H Y, 2002. 136 s. [In Russian]
12. *Ykonnykov A.V.* Funktsyya, forma, obraz v arkhytekture. M. : Stroyzdat, 1986. 288 s. [In Russian]
13. *Ykonnykov, A.V.* Arkhytektura XX veka. Utopyy y real'nost'. Tom P. M. : Prohress-Tradytsyya, 2002. 667 s. [In Russian]

14. *Spasichenko K.V., Buravchenko S.H.* Formuvannya dostupnoho zhytla z urakhuvannyam zmin vymoh do kvartyr protyahom ekspluatatsiyi. Teoriya ta praktyka dyzaynu: zb. nauk. prats'. 2019 (№ 18). S. 29–36. DOI: 10.18372/2415-8151.18.14356 [In Ukrainian]
15. *Groak S.* The Idea of Building: Thought and Action in the Design and Production of Buildings. London : E & FN Spon, 1992. 268 p. [In English]
16. *Habraken N.J.* Supports: an alternative to mass housing; transl.from the dutch by B. Valkenburg. London : The Architectural Press, 1972. 97 p.
17. *Hertzberger H.* Lessons For Students In Architecture / I. Rike, Trans. Rotterdam : 010 Publishers,. 1991. 273 r. [In English]
18. *Krokfors Karin.* Time for Space / Karin Krokfors & Aalto University School of Arts, Design and Architecture Unigrafia. Helsinki : Aalto University publication series doctoral dissertations. 2017. 384 p. [In English]
19. *Lang J.* Urban design, A typology of procedures and products. Oxford : Architectural Press, 2005. 421 p. [In English]
20. *Leupen Bernard; Heijn, René and Van Zwol Jasper.* Time Based Architecture. Rotterdam : 010 Publishers. 2005. 272 p. ISBN-13: 978-9064505362 [In English]
21. *Schneider T., & Till J.* Flexible Housing. London : Oxford, United Kingdom: Architectural Press. 2007. 256 pages. ISBN-10: 0750682027/ ISBN-13: 978-0750682022. [In English]

## Лекція № 6

# ОНТОЛОГІЯ АРХІТЕКТУРНОЇ ФОРМИ. ВІРТУАЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ АРХІТЕКТУРИ. НОВІТНІ НАПРЯМКИ АРХІТЕКТУРИ, ЩО ВИКОРИСТОВУЮТЬ МЕТОДИ ВІРТУАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ

*С.Г. Буравченко, проф.*

### План лекції

1. *Онтологія архітектури — погляди XIX — початку XX ст. (Віоле ле Дюк, Огюст Шуази та інші).*
2. *Свідомість і особливості естетичного сприйняття архітектурних творів.*
3. *Віртуальна онтологія архітектури (В. Кандинський, Дж. Пакстон, О. Габричевський).*
4. *Концепції архітектури «роз'єднання» і суперпозиції (Б. Чумі, А. Бенджамин).*
5. *Різновиди віртуальної архітектури, фрактальна, ілюзорна, електронна архітектура.*

У п'ятій лекції ми прагнемо розглянути архітектуру через призму буття і свідомості з переходом до сучасних концепції так званої віртуальної архітектури.

Архітектура з точки зору «буття» — це розуміння її як цілісного об'єму або простору з об'ємами **ідентичного натурі** — від загальних контурів, об'ємної і пластичної композиції, деталей, аж до кольору і фактури. Будь який проект не в змозі зобразити цілісну і багаторівневу (тобто фрактальну) архітектуру одночасно, на одному кресленні або єдиній 3-мірній моделі. Кожний рівень моделювання в змозі презентувати або задокументувати лише певну міру абстракції або проілюструвати ідеї деталізації. Але в будь якому випадку ціле буде більшим ніж сума усіх компонентів презентації проекту, тому що часом

саме на будівельному майданчику при виконанні робіт, а також при виготовленні компонентів архітектури виникають нові, часом непередбачувані рівні фракталізації. Деякі рівні структуризації об'єкту архітектури виникають поза волею архітектора в результаті взаємодії з довкіллям. Тільки побудована споруда, як результат колективної праці архітектора та його колег-виконавців, а також суміжників — інженерів, дизайнерів, спеціалістів з комплектації і монтажу фасадної системи, ландшафтних архітекторів та дендрологів, фахівців із штучного освітлення і доданих елементів медіа-архітектури, що розробляються дизайнерами нової генерації (медіа-архітекторами) — може стати об'єктом для безкінечного вивчення і зорового «сканування». Але всі потенціальні можливості архітектурного об'єкту залежать від повністю реалізованого в натурі архітектурного задуму.

Хоча «де факто» архітектура існує як складний фрактал, з потужним потенціалом його розгортання протягом спонтанного сприйняття або вивчення, практично архітектурна форма сприймається через послідовний набір наближень і уточнень. Накладення і об'єднання послідовних вражень і формує цілісний архітектурно-художній образ, який лише частково наближається до буття архітектурного об'єкту. Авжеж у різних реципієнтів і користувачів він має переважно спільні риси, що підтверджує об'єктивність архітектурної свідомості.

Аналізуючи онтологічні засади архітектури, А.В. Беломесяцев приходить до висновку, що саме «симбіоз об'єктивної реальності — матерії — і суб'єктивної реальності — свідомості — дозволяє реалізувати певний архітектурний проект, виходячи з особливостей життєвого циклу останнього» [1, 172].

Починаючи з кінця ХІХ ст. відношення до буття архітектури перетерпіло трансформації через розвиток науки. Новітні доктрини Віоле ле Дюка, О. Шуази, Дж. Рьоскіна поступово вводили від розуміння архітектури як об'єкту елітної культури. Створювалося підґрунтя для підвищення ролі архітектури в формування і збереженні середовища, реалізації потреб широкого кола користувачів і сподівань суспільства. Підвищувалася роль сучасних технологій в реалізації архітектурного задуму. Більш різноманітною стала палітра презентації проекту, яка

оцінювала зв'язок будівлі з її оточенням. В якості об'єкта архітектури почали розглядати не тільки об'єкт будівництва, але й простір між спорудами, якій почав трактуватися як цілісне завдання проектування і предмет архітектурної естетики.

Задача вивчення свідомості в архітектурній творчості реалізується через аналіз механізмів індивідуального, групового і колективного сприйняття архітектури, а також різними формами користування об'єктами архітектури. Цими методами опікується психологія сприйняття об'єктів архітектури. Але коло питань вивчення сприйняття архітектури набагато ширше її психологічних аспектів. По суті це є співвідношення об'єктивного і суб'єктивного у формуванні архітектурно-художніх образів архітектурних об'єктів, Зазначені за сутністю є об'єктивними і матеріальними, але реалізуються у індивідуальній, а також груповій свідомості через синтез послідовних непередбачуваних (тобто спонтанних) або керованих підготовленим «гідом-сценарієм» вражень. У сучасній архітектурній теорії архітектури [1; 5; 6; 16] разом з розвитком психології сприйняття робиться спроба навести містки для таких новітніх течій в архітектурі, як проектування віртуальної реальності. Через свідомість різних учасників процесу створення об'єктів архітектури це призводить зокрема до її складного та нелінійного сприйняття, і як результат — освоєння для різноманітних потреб — естетичних, соціальних, функціональних, іноді непередбачуваних архітектором або замовником.

А.В. Беломесяцев, який аналізує сприйняття і освоєння архітектури, концентрує увагу на аналізі свідомості, окремо розглядаючи свідомість замовника, архітектора, користувача, будівельника та архітектурознавця [1, 175]. Кожна з груп користувачів надає індивідуальне бачення того ж самого об'єкту архітектури. Саме через розбіжність установок на сприйняття і використання архітектурних об'єктів для архітекторів — майбутніх практиків не зовсім ефективним, на наш погляд, може стати вивчення курсу філософії творчості виключно на основі праць філософів і мистецтвознавців. Філософський досвід архітекторів-практиків є дуже корисним для формування особистості молодого архітектора, свідченням чого можуть слугу-



вати теоретичні праці Ф. Новікова, О. Гутнова, Рема Колхаса або Бернара Чумі [17].

З початку ХХ сторіччя архітектори системно почали вивчати і використовувати у створенні архітектурних творів досягнення психології сприйняття архітектурних об'єктів і ансамблів. Це особливо активізувалося разом з розвитком гештальтпсихології (найбільш відомий теоретик гештальтпсихології — Ч. Озгуд; також широкому колу митців відомий успішний прикладний дослідник і експериментатор в галузі проблематики візуальних мистецтв — Р. Арнгейм). Серед вчених радянської доби на мене [2–4] особливо вплинули І.М. Ткачиков, І.І. Середюк [12], та Іварс Страутманіс [13]. Останній в докторській дисертації та своїй резонансній на той час монографії по кадрам і по хвилинам розклав сценарій просторової організації і сприйняття меморіального комплексу у Саласпілсі, за реалізацію якого він отримав найвищу архітектурну нагороду Радянського Союзу. Нагороди сьогодні можливо і втратили цінність, а його теоретичні доктрини і професійний інструментарій ще досі є актуальними.

А.В. Беломесяцев звертає увагу на певні особливості сприйняття архітектури. На його думку, якщо порівнювати архітектуру з театральними видовищами, які мають жорстко вибудовану фабулу, остання сприймається ненавмисне, сприйняття є довіклевим, здійснюється повсякденно і повсякчасно, а враження фіксуються менш гостро, ніж у театральній виставі [1, 175–177]. При цьому він трактує свої спостереження досить універсально і не акцентує увагу на значення контексту, установки і ситуації сприйняття.

Наші дослідження дозволили більш диференційовано підійти до різних способів і механізмів сприйняття [4]. Виразний силует ансамблю (наприклад панорами) з унікальною архітектурною домінантою якщо має високу інформативність і оригінальність миттєво залишається в пам'яті — достатньо частини секунди (так зване іконічне сприйняття) для карбування у свідомості. Іконічний образ є аналогом фотознімку (світлини). Культура фотографії сприяє подібному плакатному сприйняттю деяких архітектурних об'єктів-брендів, для яких стає важливим знаковий, геометризований силует і спрощена контрастна ком-

позиційна структура [4]. Саме поняття «бренд» в певному контексті є синонімом логотипу фірми, фірмового знаку, походить від таврування худоби ще за римських часів для запобігання перемішування стад. Зараз унікальні архітектурні домінанти виступають як «бренди» (логітипи) найбільш успішних кампаній, а також як своєрідні символи міст, країн і континентів.

Свідомість і перцептивний ряд архітектурних вражень екскурсанта, який проходить в певному темпі через накреслений і керований гідом маршрут, буде наближатися до детермінованого сценарію кінорежисера і виконавчий праці оператора, а можливо і до побудови театральної вистави. Такий псевдо-фільм може і має будуватися в керованому ритми, що оцінюється секундами, хвилинами і десятками хвилин. І тут еталоном фізіологічного ритму змін кадрів або елементарного повторення однакових елементів пластичної композиції стає 1–5 секунд сприйняття (кінокадр, середній такт у музиці). Зазначений ритмічний каркас на кшталт рифам басової гітари або ритмічній «підкладці» великого барабану, ґрунтується на біологічному «метрономі» людини, яка рухається у просторі або сприймає сценарну композицію у реальному часі. Одним з ключів вбудованого в людину ритму можна вважати ритм биття серця, яке в залежності від емоційного стану може прискорюватися або уповільнюватися. Якщо композиція є виразною і образно насиченою в середньому кожні 30–60 секунд виникає новий «фотокадр» акцент або відмінний від попередньої теми «епізод». А 2-годинна екскурсія буде налічувати від 100 до 200 подібних «епізодів», розуміючи що така строго детермінована композиція у часі буде мати також пробіли, або монотонні зони із зниженням активності сприйняття. Це необхідні фрагменти для відпочинку для очей, або розриви для переходу до нових «патернів», які часом розміщені в інших місцях архітектурного простору, або виступають як фрагменти оточення.

Свідомість вільного пішохода, який обирає маршрут випадково, часом робить кола, стає багатоваріантним фільмом, в якому може і не скластися керований або прогнозований синтетичний образ архітектурних об'єктів. Незважаючи на безсистемність руху, ймовірно у свідомості інтегрується багатоликий, клаптиковий і при цьому синтетич-

ний образ міста, по якому проходить прогулянка або непередбачуване блукання розслабленого пішохода. Таке сприйняття також може бути охарактеризоване як мозаїчний сценарій. В міру спонтанний сценарій подій досить вдало пропонують мультисценарні комп'ютерні ігри, у яких варіанти руху віртуального персонажа в просторах мають мало-передбачуваний характер. При цьому модель системи архітектурних просторів у реальному місті досить конкретна і інваріантна, а некерованими можуть бути маршрути (повільний хід, пробіжки і зупинки), стан погоди, час дня і ночі, супутні події. Саме на основі таких стохастичних моделей має будуватися пішохідний простір у вигляді пішохідних вулиць, або системи відкритих просторів для пересування пішоходів, їх задоволення яскравими кадрами-зупинками, або захоплення спонтанністю, «криволінійністю» прогулянки.

Свідомість мешканця або постійного відвідувача великого і малого дворового простору розтягує сприйняття житлового середовища на місяці і роки. Тут дійсно діє «довкіллевий» характер синтезованого і часом ослабленого в яскравості сприйняття з поступовим, повільним нашаруванням відчуттів складності, змінності і змістовності середовища. Зокрема інтерес до архітектурного оточення буде стимулюватися непередбачуваністю, багатообразністю, залежністю краєвидів від пори року, поєднанням образів-спогадів у пам'яті і «відеорядів» безпосереднього сприйняття, змінним і неповторним станом озеленення, освітлення, спеціального оформлення до свят. Тут буде діяти саме не «брендовість» (тобто лаконічний, часом плаский — 2-мірний — фотографічний образ), а навпаки, характер іррегулярності, природоморфної хаотичності і мультіплікації малих образів і псевдо-образів (асоціативних картин), «патернів» (тобто середовищних текстур), що виникають у свідомості під дією настрою і доданої пам'яті мешканця, або постійного відвідувача [3; 4].

**Віртуальна** онтологія архітектури — цей новітній філософський термін означає вчення про буття де напівформалізовані концептуальні моделі завжди супроводжуються проектними розрахунками і визначеннями. Він описує механізми створення віртуальної архітектури в якій концентрується увага не на бутті і стабільності сприйняття споруди, а на одномоментних, ситуативних враженнях, які формуються

динамікою розгортання ракурсів архітектурної форми, зокрема завдяки технічним можливостям візуалізації і електронної презентації [1, 87]. При цьому «Образ — це результат і ідеальна форма віддзеркалення об'єкта у свідомості людини, що виникає в умовах суспільно-історичної практики на основі й у формі знакових систем» [1, 92].

Одним із відкривачів віртуальної архітектури був неординарний митець — один із геніїв абстракціонізму В. Кандинський. У праці «Про духовне у мистецтві» В. Кандинський обґрунтовує можливість і засоби «використовувати значення, внутрішній зміст руху в часі й у просторі» [8]. Притаманне Кандинському поняття «просторове», «руйнування тілесності», «граничність» складалося у Кришталевому палаці Дж. Пакстона, плинності простору і маси в архітектурі сецесії, літературній метафоричності архітектури передмодернізму, на що акцентує увагу А.В. Беломесяцев [1, 179].

Професор О.Г. Габричевський, засновник вітчизняного архітектурознавства, зв'язує «об'єм-масу» з простором [6]. Вивченню його творчості присвятив увагу український теоретик архітектури А.О. Пучков. На його бачення «поняття синтезу простору і маси означає сполучення начал динамічного і статичного, тобто апіорний, онтологічний постулат усякої творчості...» [7] Взаємодія просторової динаміки і пластики маси-об'єму О.Г. Габричевський знаходить в природному тектонічному формоутворенні [1, 180].

Сучасна архітектура додала в палітру прийомів об'єми без маси — цілком прозорі — зі скла, або у вигляді конструктивного каркасу — тільки зі стрижневої конструкції. Також до феномену ілюзорного зникнення маси можуть бути віднесені розчинені об'єми у фасадах «дзеркальної архітектури». При сприйнятті об'єкт періодично сприймається то як велика маса — нехай відокремлена поверхнею зі скла, але ціле з віддалених точок сприймається як скляна брила. При наближенні до такої форми глядач бачить вже не брилу, а велетенське дзеркало, що відбиває матеріалізоване довкілля. Особливо ефектно, коли це довкілля історичного міста з подробицями і деталями, що відбиваються у дзеркалі стін. Феномен будівель із дзеркальними фасадами, які полюбляють фотографи, не достатньо оцінений теоретиками архітек-

тури, за виключенням І.І. Середюка, який в цьому винайшов нове, так зване «ілюзорне» бачення в сучасному архітектурному середовищі [12].

Розв'язанню конфлікту простору і маси в архітектурі значну увагу також свого часу приділяв Зігфрід Гідіон.[5] Вільне омивання архітектурного об'єму зовнішнім простором, побудованим взаємодією простих об'ємів, стало його концептуальною доктриною, яка отримала вираження в композиції центру Сан-Ді (1945 р.). З. Гідіон наводить цей приклад як втілення сучасної просторової концепції — віртуальної [2; 1, 181].

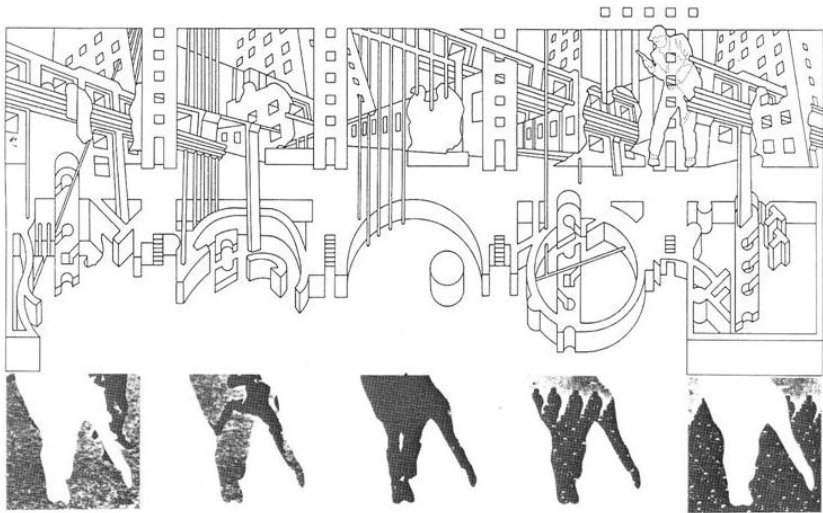
«Було б невірним розуміти віртуальну онтологію і простір як неральність (можливість, ілюзорність, потенційність уява), віртуальність архітектури — є інша реальність» — підкреслює А.В. Беломесяцев. «Віртуальна реальність архітектури — це не тільки реальність архітектурних об'єктів, але і реальність свідомості» [1, 182].

У звичайному світі людина має справу з численними поверхнями, які у випадку фокусів, ілюзії починають здаватися реальними. «Границя дійсного і віртуального — поверхня, в якій сполучаються різні звукові і візуально-оптичні ряди... можна говорити про просторову і часову локалізацію віртуальної реальності, яка не припускає зовнішнього спостерігача. Можна лише говорити про наше місце у віртуальній події, наше місце у віртуальному просторі архітектури» [1, 181–182].

Взагалі зміна бачення і поведінки людини в міському просторі найбільш яскраво продемонстрував всесвітньо відомий практик і теоретик Бернар Чумі — автор парку де ла Валетт в Парижі, а в наступні роки — декан архітектурного факультету Колумбійського університету. Його провідна ідея сучасного бачення архітектури характеризується як демонтаж — *роз'єднання (Disjunction)* [17]: «Якщо новий, опосередкований світ відлунув і зміцнив нашу розібрану реальність, можливо, варто скористатися таким демонтажем, відсвяткувати роздробленість, відзначаючи культуру відмінностей, прискорюючи та посилюючи втрату визначеності, центру, історії», — наголошує він [17, 237].

Друга концепція, яку висловив Б. Чумі — *опосередкований шок «метрополії»*. Він пише, що «постійне мерехтіння образів нас зачаровує, настільки, як воно зачаровувало Вальтера Бенджаміна [16].

Коли Бенджамін обговорював відтворюваність зображень, він зазначив, що «втрата їх обмінної вартості, їх «аури» зробила їх взаємозамінними, а в епоху чистої інформації єдиним, що враховувалося, було «шок» — шок образів, фактор їх здивування» [17, 246].



**Рисунок 6.1 — Б. Чумі. Ілюстрація принципу роз'єднання архітектури (Disjunction) [17]**

Розглядаючи сучасні тектонічні концепції, в деяких із яких («деконструктивізм»), Чумі констатує, що проходить відмова від традиційних зорових уявлень відносно надійності конструкції, а слід за цим — від потреби у створенні цілісних образів архітектури, Б. Чумі висловлює власну думку: «Соціальні критики регулярно ставлять під сумнів образ, але рідко ставлять під сумнів апарат, кадр... Сучасна філософія торкнулася цього взаємозв'язку між рамкою та зображенням — тут кадр розглядається як структура, арматура та зображення як орнамент... Традиційно і рамка (картини або кадру), і конструкція (несуча частина споруди) виконують одну і ту ж функцію «тримання її разом» [17, 249–251].

Фундаментальним для філософії Б. Чумі (ще за часів проектування і містобудівної організації парку де ла Валлет стає принцип *суперпозиції*). Для одного архітектора це поняття стосувалося «деімітації», для іншого — фрагментації; для ще одного, композиційних структур зі зміщенням (наприклад різні координати і кути конструктивної та планувальної сітки, накладання кількох різних сіток. «Будь-який інтерес до постструктуралістичної думки та деконструкції випливав із того, що архітектори оскаржували ідею єдиного уніфікованого набору образів, ідеї визначеності та ідеї ідентифікованої мови. Теоретики сучасної архітектури хотіли протистояти парним (дуальним) опозиціям традиційної архітектури: а саме форма проти функції, або абстракція проти реалістичного зображення. Однак вони також хотіли кинути виклик ієрархії, прихованій у дуалізмах, таких як «форма слідує за функцією» та «орнамент підпорядкований тектонічній структурі». «Це відхилення ієрархії призвело до захоплення складними образами, які були одночасно «і/ і», «ні/ ні» — образами, які були перекриттям або накладанням багатьох інших образів. *Суперпозиція* стала ключовим прийомом» [17, 251–253] (рис. 6.2).

На тлі реалізації цієї нової ідеології Б. Чумі констатує інтерес архітекторів до літератури і сценографії — рамки професії поступово зміщуються у бік синтезу цих мистецтв та узагальнення специфічних методів. Література надихала за його твердженнями багатьох архітекторів. «Деконструктивістські» та так звані «неомодерністські» напрямки по різному впливали з інтересів архітекторів до лінгвістики та семіології: «Перша група бачила художню літературу та оповідання — як частину царства метафор, нової архітектурної мови, а друга група бачила художню літературу та сценарії як аналоги програм та функцій» [17, 253]. Б. Чумі наголошує в цьому плані на те, що наприклад структурний аналіз оповідань Роланда Бартса можна переносити як у просторовій, так і в програмній послідовності архітектурних об'єктів. «Те ж саме можна сказати про велику частину теорії кіномонтажу Сергія Ейзенштейна» [17, 253].

Аналізуючи сучасне місто і архітектуру, Б. Чумі робить висновок, що сучасна архітектура втрачає безумовну відповідність функції і форми.

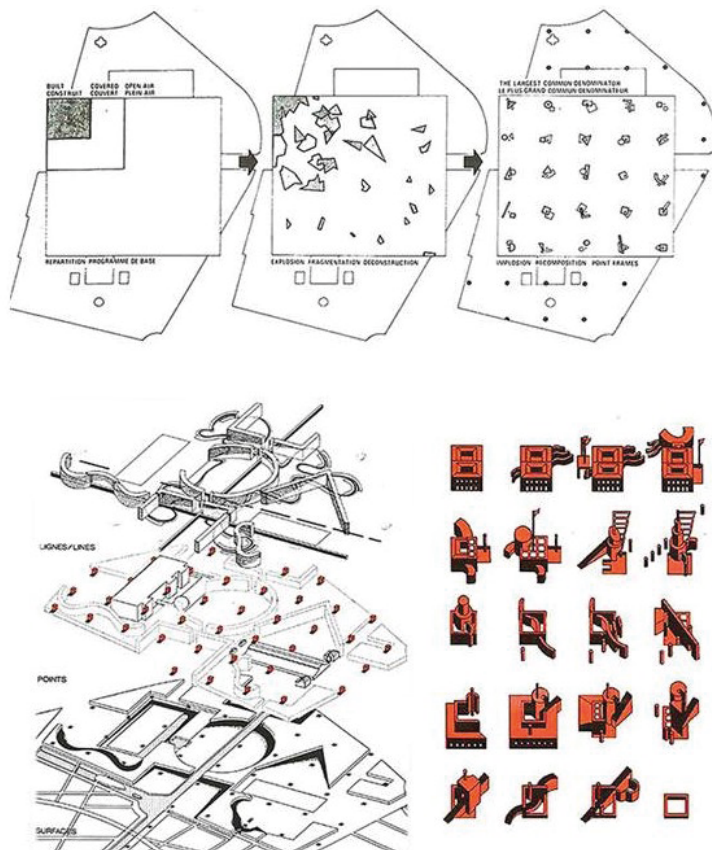


Рисунок 6.2 — Ілюстрація і реалізація принципу суперпозиції в проектуванні парку Ла Валлет в Парижі [17]

Замість жорсткої відповідності цієї дуальної пари він вважає, що архітектура повинна перестати протипоставляти ці категорії, а замість цього створювати з них поєднання програм та просторів: «перехресне програмування», «транспрограмування», «програмування» [17, 254].

Розуміючи природу сучасних обставин та медіа-процесів, які їх супроводжують сучасне життя у місті, Б.Чумі приходиться до висновків, що архітектори мають можливість будувати умови, які створюють нове



місто та нові відносини між просторами та подіями. «Архітектура — це не про умови проектування, а про проектування умов, які змістять найбільш традиційні та регресивні аспекти нашого суспільства і одночасно реорганізують ці елементи найбільш визвольним чином, коли наш досвід стає досвідом подій, організованих та стратегізованих через архітектуру. Стратегія — це ключове слово в архітектурі сьогодні» [17, 256–257].

Далі ми пропонуємо низку ілюстрацій на прикладах кількох сучасних архітектурних об'єктів, у яких завдяки оптичним ілюзіям створюються образи, де в інтересах яскравої несподіваності архітектурних образів порушуються сили тяжіння, або відчуття архітектурної маси. Для таких ілюзій є вельми ефектними дзеркальні фасади, зокрема, криволінійні, вечірне освітлення різнокольоровими прожекторами (світлова архітектура), великі телевізійні екрани, на які подаються динамічні програми, підміна в класичній архітектурі елементів маси на опоряджені склом прорізи і ілюзорні об'єми (рис. 6.3, 6.4).

Окремий сучасний напрям, заснований на поєднанні матеріальної архітектури і динамічних електронних зображень — це медіа-архітектура, яку нам презентував у окремій лекції на ФАБД НАУ розробник цієї концепції і численних медіа-архітектурних проектів О. Богомолов. А.Я. Костенко поділяє засоби медіа-архітектури на: лазерну графіку, об'ємне лазерне шоу, лазерне мультимедіа-шоу на воді, мультимедіа-проекцію, лазерну анімацію і променеве лазерне шоу, екранні пристрої і, нарешті, екран-фасад [9]. В розвиток цих ідей дослідження О.Г. Церковної в галузі динамічних композицій фонтанів розкривають ці споруди також як безкінечний синтезатор форм водяних струменів, які не тільки впливають на регулювання мікроклімату, але й формують необмежену кількість естетичних модифікацій сприйняття оточуючого громадського простору. Сучасний керований комп'ютерними програмами фонтан може бути і затишним фоновим об'єктом і ставати естетичною домінантою, яка разом з додаванням музики бере на себе основну увагу відвідувачів [14].

Скотт Маккуайр в розвиток практичних інновацій в формах медіа-архітектури виходить на філософську концепцію медіа-міста. «Місто — це люди, їх швидкоплинні зустрічі і ефемерні контакти» [10].

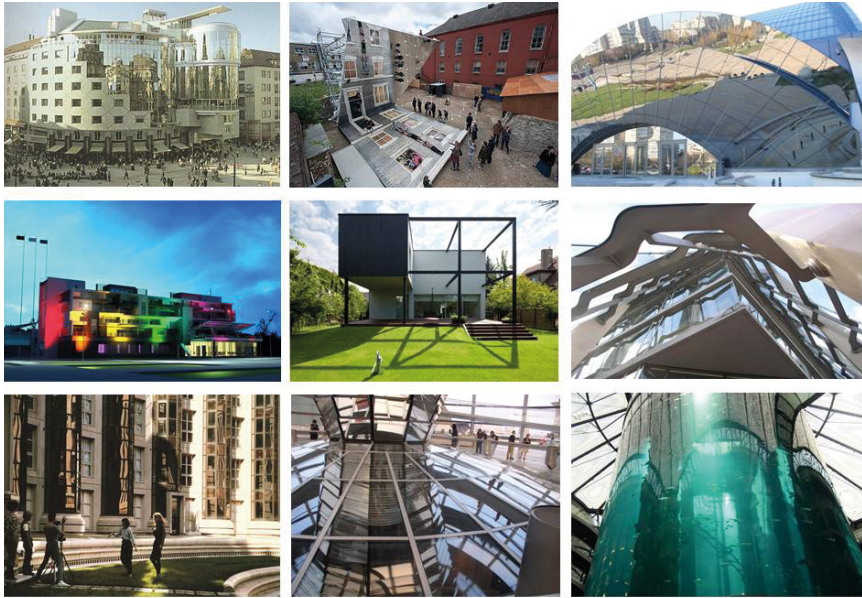


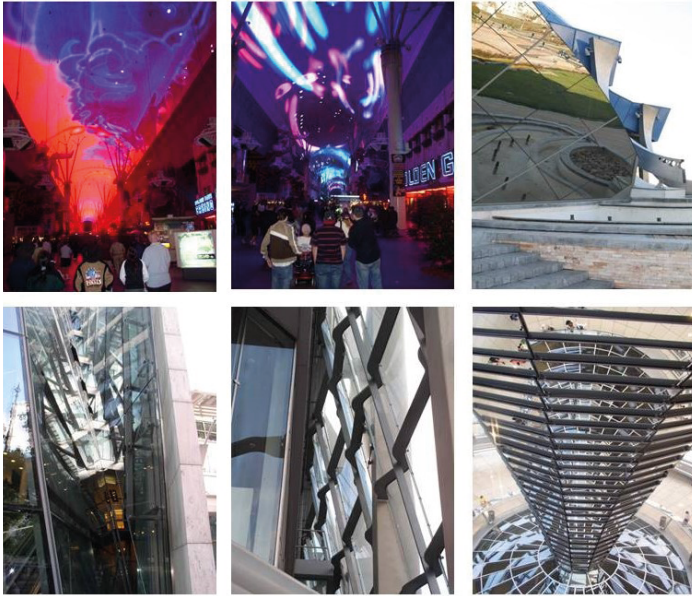
Рисунок 6.3 — Приклади архітектури,  
в якій привнесені різні віртуальні ефекти

**Верхній ряд:** Хаасхауз архітектура що частково віддзеркалює площу Св. Стефана в Відні, (арх. Ганс Холляйн), фасад-дзеркало у Лондоні, Дзеркальна арка в м. Южному (арх. Ю. Серьогін). **Середній ряд:** готель в Коктебелі (приклад світлової архітектури), каркасний об'єм без маси, універмаг на Курфюрстен Дам в Берліні (криволінійне скло), що надає ілюзорні ефекти. **Нижній ряд:** комплекс Лез Аркад в Парижі (арх. Р. Бофілл) — замість масивних колон за проєктовані дзеркалі циліндричні еркери, дзеркальні ефекти в куполі Рейстагу (арх. Норман Фостер), акваріум-ліфт в інтер'єрі готелю «Редіссон» в Берліні (арх. С. Чобан).

Він називає кінематограф «невід'ємним етапом виникнення медійного міста, в ході якого зворотні зв'язки, створювані медіа, стали все більше визначати дух і енергію міського простору» [10].

Основні ідеї концепції «медійного міста» Скотта Маккуайра:

«*Детериторіалізації*. Розвиток електронних і цифрових медіа впливає на сприйняття суспільного простору, яке тепер може бути доступно в режимі он-лайн.



**Рисунок 6.4 — Об'єкти архітектури,  
в яких використовуються віртуальні ефекти.**

**Верхній ряд:** медіа-архітектурні програми на арковому перекритті над вулицею Фрімент стріт в Лас Вегасі; дзеркальний портал легкоатлетичного манежу у місті Южному. **Нижній ряд:** дзеркальні ефекти в архітектурі сучасного Берліну.

*Зміна ставлення до особистого простору.* Перебуваючи в постійному стані спостереження (камери спостереження, що забезпечують безпеку, пристрої, що використовують систему GPS) змінюється ставлення до особистого простору...

*Стан постійної комунікації.* Сьогодні цифрові медіа фіксують минулі події, але забезпечують миттєвий зворотний зв'язок «в реальному часі» [10].

Взаємодія в сучасних спорудах матеріальних і дематеріалізованих конструкцій з ефектами взаємного відображення, використання у сприйнятті інтер'єрів великих акваріумів і басейнів з прозорими стінами (приклад — інтер'єр готелю «Radisson» в Берліні — арх. С. Чобан),

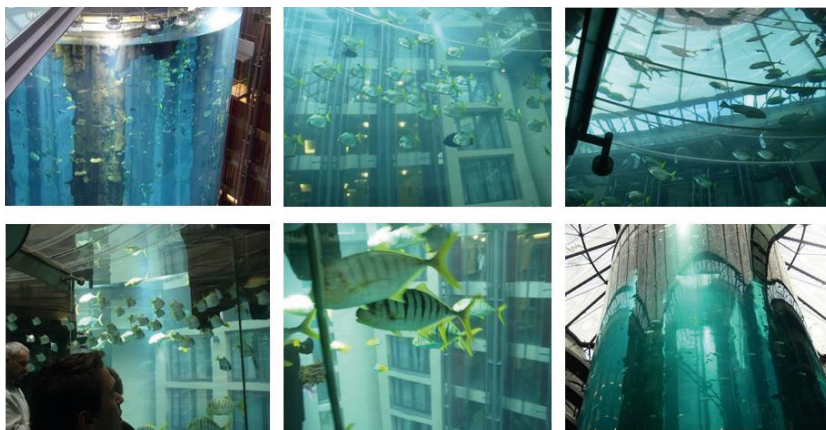


Рисунок 6.5 — Оптичні ілюзії в велетенському акваріумі-ліфті С. Чобана.  
Готель «Редіссон», Берлін

який створює ілюзії наповненості водою усього центрального атриуму. Окремі можливості — використання динаміки фонтанів, розвиток комп'ютерних і електронних технологій надає безліч нових можливостей динамічних фасадів, створення візуальних і програмних ефектів, зміни настю архітектурного оточення із врахуванням пори року і часу. До віртуальної архітектури також можна віднести створення сценаріїв для фестивалів та святкових подій.

### Питання до самоперевірки

1. Чи можна відобразити всі якості архітектури на одному проекті або в одній проектній моделі? Що мається на увазі, еоли порівнюють реальну архітектуру із фракталом?
2. Чи є об'єктивною видображення архітектури у свідомості користувачів? Як відрізняють видображення архітектури у свідомості різних користувачів? Яких користувачів відрізняє А.В. Біломесяцев?
3. В чому особливості сприйняття архітектури в порівнянні з театралізованими виставами (за А.В. Беломесяцевим)? Як впливає ситуація і уста-

---

---

новка на характер і зміст сприйняття архітектури? Яка архітектура сприймається як бренд, яка — як сценарій або довкіллевий патерн?

4. Як треба розуміти поняття віртуальної онтології архітектури? Хто серед вітчизняних і зарубіжних художників і архітектурознавців є відкривачем віртуальної онтології мистецтва?
5. Провідна ідея сучасного бачення архітектури характеризується як демонтаж — якому відомому архітектору належить ця концепція? Які інші принципи сучасної архітектури визначає цей теоретик і практик? В чому полягає принцип суперпозиції?
6. Які прийоми пропонують сучасні архітектори для підвищення розмаїття, динамічності сприйняття і віртуалізації архітектури.
7. Які існують напрямки медіа-архітектури? В чому полягають передумови і концепції медійного міста? Хто з дослідників написав книгу, присвячену медійному місту?

---

---

### Література

1. *Беломесяцев А.Б.* Філософські основи архітектури / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : ІПСМ АМУ, 2005. 488 с.
2. *Буравченко С.Г.* Формирование композиционных структур фасадов жилых зданий с учетом их размещения в застройке. Дис. ... канд. архит. Л. : ЛИСИ. 1979. 240 с.
3. *Буравченко С.Г.* Учет условий восприятия при формировании фасадов жилых домов. *Архитектура жилах зданий: сб. науч. тр.* К. : КиевЗНИИЭП. 1984. С. 58–64.
4. *Буравченко С.Г.* Ситуативні підходи у сценарному моделюванні візуального сприйняття архітектурних об'єктів і середовища. *Архітектурний вісник:зб. наук. праць.* К. : КНУБА, 2019. Вип. 17–18. С. 171–181.
5. *Гидион З.* Пространство, время, архитектура. М. : Стройиздат, 1984. 454 с.
6. *Иконников, А.В.* Архитектура XX века. Утопии и реальность. Том П. М. : Прогресс-Традиция, 2002. 667 с.
7. *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. М. : Аграф, 2002. 864 с.
8. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. Мюнхен, 1911. С. 39.

9. Костенко А.Я. Медіа-архітектура — нові технології та нові можливості. *Архітектурний вісник КНУБА*. Вип. 1. К. : КНУБА, 2013. С. 337–350.
10. Маккуайр Скотт. Медійний город: медиа, архітектура и городское пространство. М. : Strelka Press, 2014.
11. Пучков А.А. Габричевский: Концепция архитектурного организма в мыслительном процессе 20–30-х годов. Киев, 1997. 398 с.
12. Середюк И.И. Восприятие архитектурной среды. Львов. Вища школа, 1979. 202 с.
13. Траутманис И.А. Информативно-эмоциональный потенциал архитектуры. М., Стройиздат, 1978. 118 с.
14. Церковна О.Г. Теоретичне підґрунтя сценарних методів моделювання фонтанів у просторі та часі. *Теорія та практика дизайну: зб. наук. праць*. К. : НАУ, 2021. Вип. 22. С. 114–133. doi: 10.18372/2415-8151.22.154006.
15. Шеллинг Ф.В. Философия искусства / Ф.В. Шеллинг; пер. с нем. П.С. Попова. М. : Мысль, 1999. 608 с.
16. Benjamin A. Architectural Philosophy. London; New Brunswick, 2000. 225 p. ISBN: 1-4725-4543-5.
17. Tschumi B. Architecture and Disjunction. Cambridge; London, 1996. 278 p.

### References:

1. Byelomesyatsev A.B. Filosofov'ki osnovy arkhitektury / Instytut pro-blem suchasnoho mystetstva Akademiyi mystetstv Ukrayiny. Kyiv : IPSM AMU, 2005. 488 s. [In Ukrainian]
2. Buravchenko S.H. Formyrovanye kompozytsyonnykh struktur fasadov zhylykh zdanyy s uchetom ykh razmeshchenyya v zastroyke dys. ... kand. arkhyt. L. : LYSY.1979. 240 s. [In Russian]
3. Buravchenko S.H. Uchet uslovyy vospryyatyya pry formyrovanny fasa-dov zhylykh domov. Arkhytektura zhylakh zdanyy: sb.nauch. tr. K. : KyevZ-NYYÉP. 1984. S. 58–64. [In Russian]
4. Buravchenko S.H. Sytuatyvni pidkhody u stsenarnomu modelyuvanni vy-zual'noho spryynyatyya arkhitekturnykh ob'yektiv i seredovyshcha. Arkhytekturnyy visnyk:zb. nauk. prats'. K. : KNUBA, 2019. Vyp. 17–18. S. 171–181. [In Ukrainian]
5. Гудьон З. Пространство, время, архитектура. М. : Stroyzdat, 1984. 454 s. [In Russian]
6. Ykonnykov A.V. Arkhytektura XX veka. Utopyy y real'nost'. Tom II. M. : Prohress-Tradytsyya, 2002. 667 s. [In Russian]

7. *Habrychevskyy A.H.* Morfolohyya yskusstva. M. : Ahraf, 2002. 864 s. [In Russian]
8. *Kandynskyy V.V.* O dukhovnom v yskusstve. Myunkhen, 1911. S. 39. [In Russian]
9. *Kostenko A.Ya.* Media-arkhitektura — novi tekhnolohiyi ta novi mozhlyvosti. Arkhitekturnyy visnyk KNUBA. Vyp. 1. K. : KNUBA, 2013. C. 337–350. [In Ukainian]
10. *Makkuayr Skott.* Medyynyy horod: medya, arkhytektura y horod-skoe prostranstvo. M. : Strelka Press, 2014. [In Russian]
11. *Puchkov A.A.* Habrychevskyy: Kontseptsyya arkhytekturnoho orhanyzma v myslytel'nom protsesse 20–30-kh hodov. Kyev, 1997. 398 s. [In Russian]
12. *Seredyuk Y.Y.* Vospryyatye arkhytekturnoy srody. L'vov. Vyshcha shkola, 1979. 202 c. [In Russian]
13. *Strautmanys Y.A.* Ynformatyvno-émotsyonal'nyy potentsyal ar-khytektury. M., Stroyzdat, 1978. 118 s. [In Russian]
14. *Tserkovna O.H.* Teoretychne pidgruntya stsenarnykh metodiv modelyuvannya fontaniv u prostori ta chasi. Teoriya ta praktyka dyzaynu: zb. nauk. prats'. K. : NAU, 2021. Vyp. 22. S. 114–133. DOI: 10.18372/2415-8151.22.154006. [In Ukainian]
15. *Shellynh E.V.* Fylosofiya yskusstva / E.V. Shellynh; per. s nem. P.S. Popova. M. : Mysl', 1999. 608 s. [In Russian]
16. *Benjamin A.* Architectural Philosophy. London; New Brunswick, 2000. 225 r. ISBN: 1-4725-4543-5. [In English]
17. *Tschumi B.* Architecture and Disjunction. Cambridge; London, 1996. 278 p. [In English]

## Лекція № 7

### ВЗАЄМНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА ІНТЕГРАЦІЯ АРХІТЕКТУРИ, СЦЕНОГРАФІЇ І МУЗИКИ

*Буравченко С.Г., професор; Бжезовька Н.В., ст. викладач*

#### План лекції

1. *Сценарні методи та моделі аналізу і формування архітектури.*
2. *Вклад в розвиток музики і архітектури античних філософів і архітекторів (Піфагор, Вітрувій).*
3. *Концепції інтеграції архітектури і музики (Шеллінг, Гете), аналіз музики засобами архітектури (Розенов), Я. Хогстат*
4. *Перехід із архітектури в музику (Я. Ксенакіс, Пинк Флойд, А. Козлов).*
5. *Архітектура — пластична як музика (Д. Лібескінд, Ф. Гері, З. Хадід, Ж. Нувель).*
6. *Теорія сприйняття архітектури у просторі і часі (І. Страутманіс, І. Середюк).*

Після того як оглядово розглянуті деякі джерела філософії архітектурної творчості, які залежать від суспільства, замовників досить прагматичних чинників, що диктуються призначенням архітектурних об'єктів, варто сконцентрувати увагу на те, що архітектура належить до переліку абстрактних мистецтв, які буквально нічого не зображують, але форми яких і послідовність їх сприйняття викликають емоційні і асоціативні ефекти, подібні до інших мистецтв абстрактного типу – таких, що не використовують реалістичні зображення природи і людей. Найближчим абстрактним мистецтвом, де форма, а не зображення безпосередньо впливає на емоційні реакції людини є музика, а серед сучасних часово-просторових мистецтв — кінематографія, віртуальна сценографія і комп'ютерна анімація.

На самодостатність і відносну незалежність від змісту форм архітектури звертав увагу Ф.В.Й. Шеллінг, який бачив в архітектурі волю



Всесвіту, абсолют. «Неорганічна форма мистецтва або музика у пластичі дає архітектуру» — наголошує Ф. Шеллінг [1].

Завданням архітектури за думкою Ф. Шеллінга є **форма прояву**, а не її користь. «Лише стаючи вираженням *ідей*, образом універсуму й абсолютного, архітектура може стати вільним та витонченим мистецтвом... Але архітектура є форма пластики, і якщо це музика, то музика конкретна». Ф. Шеллінг писав про архітектуру, як про алегоричний твір, як про потенцію енергій і мистецтво потреби. Ф. Шеллінг визначив архітектуру як «застиглу» музику [1]. Він наполягав на тому, що мистецтво не може бути підлеглим ані практичній корисності, ані моралі, ані філософії, тому що воно вище за них.

«Феноменологія архітектури має справу не з абстрактною думкою і не з фіксованим знаком, а з переживанням, невіддільним від живого контакту зі спорудою. Це не пізнавальний розгляд архітектури, не історична екскурсія, а екзистенціальне перебування у світі архітектурних форм» — звертає увагу А.В. Беломесяцев з посиланням на першоджерела цих висновків [2; 3; 7].

Проведені нами дослідження свідчать про те, що архітектура і музика протягом століть йшли паралельно як універсальні форми прояву вселенських ритмів і відчуття розгортання форм і просторів у часі. Проміжною формою переходу від архітектури до музики можуть слугувати легше зрозумілі і більш конкретні для графічної інтерпретації моделей сприйняття архітектурних творів **сценарії** (кіносценарії) які дозволяють оцінити і формалізувати працю людської свідомості з освоєння архітектурної форми та/або простору і складання аналітичного та синтетичного уявлення про об'єкт або ансамбль, те що прийнято називати художнім образом [3; 13; 14].

До форм сценарної інтерпретації архітектури можуть бути віднесені ті робочі прийоми які використовують кінооператори, або виконавці архітектурних «рендерів»: горизонтальне і вертикальне сканування — панорамування, круговий об'їзд, занурення (наїзд-входження), кадрове занурення у форму-простір по вісі з кадрами перпендикулярно вісі пересування, або під кутом до фасадних поверхонь, дискретний набір суттєвих кадрів (слайдо-фільм), проявлення форми з поступовою

деталізацією (академічний метод малювання — від загального до деталей), метод спонтанного сканування форми аналізуючим оком, який також відомий як метод саккад (найбільш детально описаний проф Філінім, який вивчав рухи ока при аналітичному засвоєнні просторової форми) [16].

Усі зазначені й інші сценарні події можуть бути описані лінійно, або зведені до лінійного сценарію [13; 20]. Таким способом, стає реальною і об'єктивно-обумовленою трансформація архітектури в музику. В даному випадку архітектуро-музика виступає виключно наочним графіком ефектності сприйняття архітектури у часі, постійного підтримання інтересу до архітектурних об'єктів і їх деталей, але в деяких випадках може мати самостійні творчі властивості, слугувати композиційною «підкладкою» для створення музичних творів. Зрозуміло, що музика і архітектура не можуть сприйматися синхронно, тому що в архітектурі менш детермінований спосіб і характер сприйняття. Але при певних умовах і домовленостях (або припущеннях) звучання і розвиток музичної композиції може бути повністю синхронізований із сценарієм освоєння архітектурного об'єкту або ансамблю певними в міру керованими моделями і професійними інструментами.

Природно, що багато архітекторів різних епох були одночасно музикантами і зодчими. Серед древніх універсальних особистостей, що поєднували у собі філософів, фахівців із військової фортифікації, архітекторів і музикантів треба особливо відзначити Піфагора, Аристотеля, Архімеда, Вітрувія.

Історично підтверджено, що Піфагор спеціально навчався в Єгипті (він затримався тут маже 22 роки) і отримав титул жреця з канонів побудови єгипетських храмів. При цьому є достовірна гіпотеза, що він був автором діатонічної гами і квінтового круга, на яких і досі ґрунтується музика.

Вітрувій в «10 книгах про архітектуру» окремий розділ присвячує музичній гармонії [4, розділ 4]. «Музику ж архітектор повинен знати для того, щоб бути обізнаним в канонічній і математичній теорії, а крім того, бути в змозі правильно розраховувати напругу баліст, катапульт і скорпіонів» — пише Вітрувій. Він детально описує мідні посудини,

що використовувалися греками Едеса, які в театрах поміщають в нішах під лавками згідно математичному розрахунку звуків різної висоти, розподіляють по колу відповідно музичним співзвуччя: по квартах, по квинтах і октавах, аж до подвійної октави, для того щоб голос актора, потрапляючи в унісон з розподіленими посудинами і стаючи від цього сильніше, досягав до вух глядача більш ясним і приємним.

В той час музиці присвятив багато часу батько геометрії Евклід та визначний астроном — математик Птоломеї, математик Боецій.

У 1829 році І. Гете назвав архітектуру «зацікавленою мелодією». У цьому сенсі показовою є цитата з «Фауста»: «Звучить тригліф, звучать колони, склепіння, і чудовий храм як ніби весь співає».

В. Одоєвський називав музику мистецтвом «безтілесних ліній», і К. Сен-Санс визначив: «Музика — архітектура звуків; це пластичне мистецтво, яке формує замість глини вібрації повітря» [10].

К. Розенов виступив з доповіддю «Закон золотого перетину в поезії і музиці» [6]. Цю роботу можна вважати одним з перших досліджень музичних творів, яке в якості методики аналізу оперують архітектурним інструментарієм. Розенов проаналізував найпопулярніші твори Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена, Вагнера, Глінки, а також твори давнього походження. Використання «золотого перетину» свідчить про глибокі паралелі в методології створення ансамблевої архітектури і музики.

Є свідчення про взаємозв'язок низки опер Ріхарда Вагнера «Кільця Нібелунгів» і архітектурного оформлення інтер'єрних просторів замку Нойшванштайн, побудованого за фінансуванням і натхненням короля Баварії Людвіга, який одночасно був покровителем Р. Вагнера.

Ідея зв'язку архітектури і музики була розвинена французьким математиком, архітектором і композитором грецького походження Янісом Ксенакісом [10]. Я. Ксенакіс, починав як архітектор в майстерні Ле Корбюзьє, брав участь в розробленні його проектів — Житлова одиниця в Марселі, монастир Ла Туретт, будівля Парламенту в м. Чандігарх (Індія). Саме протяжний фасад Парламенту штату Пенджаб в м. Чандігарх побудований за принципом музичної п'єси, в якій контрапунктом слугує хаотичний фрагмент протяжного досить монотонного фасаду (рис. 7.1).

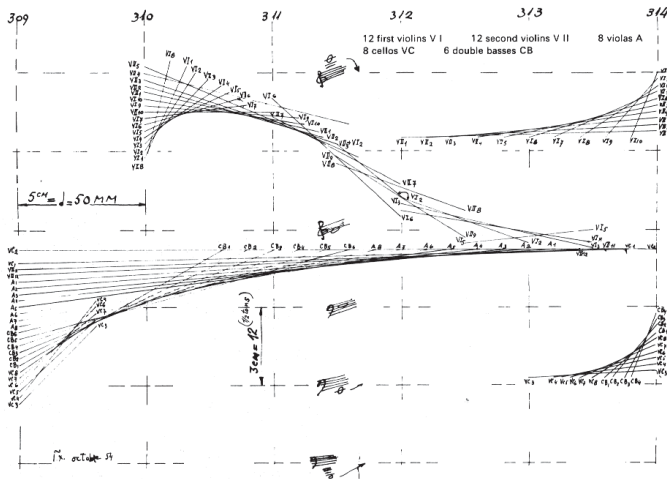


Рисунок 7.1 — Фасад Парламенту штату Пенджаб в м. Чандігарх (арх. Ле Корбюз'є)

Паралельно Я. Ксенакіс навчався музичній композиції Паризькій консерваторії.

У 1956 році Ле Корбюз'є отримав замовлення на проектування павільйону Філіпс для всесвітньої виставки ЕКСПО-58 в Брюсселі. Розробку цього проекту, який був названий «Електронна поема», Корбюз'є довірив Ксенакісу, який переніс свої архітектурні ескізи на паралельне «проектування» нового музичного твору. По контурах малюнка павільйону фірми «Філіпс» Ксенакіс написав музику «Метастазіс». Ця музична п'єса — один з найбільш відомих творів майстра, який починається потужним *гліссандо* — повільно піднімаються звуки струнних. Існує малюнок автора, який зображає, як рухаються в цій п'єсі лінії окремих інструментів: зближуються, роз'їжджаються, ущільнюються, ламаються.

На запитання про природу поєднання музики і архітектури Ксенакіс каже наступне: «Архітектура охоплює тривимірний простір, в якому ми живемо. Опуклі і увігнуті поверхні мають велике значення як для звукової, так і для візуальної сфери» [8]. Далі він пише: «Архітектура —



**Рисунок 7.2 — Павільйон «Філіпс» га виставці «Експо-57»  
та графічна інтерпретація звуку п'єси «Метагастіс»**

це каркас. Вона пов'язана з візуальною сферою, в якій є компоненти раціонального, а ця область становить і частину музики. Хочемо ми цього чи ні, але між архітектурою і музикою існує місток. Він ґрунтується на наших психічних структурах, які в обох випадках однакові. Наприклад, композитори використовують симетричні побудови,

які існують і в архітектурі». При проектуванні павільйону «Філіпс» я запозичив ідеї з оркестрової музики, яку складав в той час». Їм опубліковані дві значні монографії «Формалізована музика» і «Музико-архітектура» [8; 9; 10].

Стосовно музики Я. Ксенакіс використовує поняття маси і ваги, але, маючи і архітектурну, і композиторську освіту (його основний вчитель в галузі музики — Олів'є Мессіан), він поглиблює розуміння синтезу і переходить до так званих **каркасів**, які використовують форми запису музичної оркестровки, а потім — до геометричних методів, властивих архітектурній композиції. На основі цих двох технологій були створені алгоритми перекладу музики у форми простору і навпаки використання суто архітектурних методів для створення музики [8].

«Музика Ксенакіса витворює у звукових формах жорсткість, терпкість, ясність малюнку; їй властива виразність конструкції, і радість грубого дотику живих тканин, складно влаштованих текстур ...» — описує свої враження журналіст того часу (*публікація в журналі «Кур'єр Юнеско», травень 1986 року*). Ксенакіс зміг привнести в звукову сферу музичних категорій відчуття щільності і ваги, тертя і рикошету, тепла і холоду. Ним було винайдено переважну частину прийомів, які стали загально прийнятими для авангардної музики.

В плані поєднання цих мистецтв цікава думка самого Ле Корбюзьє — архітектурного вчителя Ксенакіса «Архітектура і музика — сестри, і та, і інша створюють пропорції в часі і в просторі ... Обом притаманні матеріальне і духовне начала: в музиці ми знаходимо архітектуру, в архітектурі — музику» [10].

Крім Ксенакіса математичні і суто геометричні (читай архітектурні) правила в своїй творчості використовували сучасні композитори П'єр Булез і Карлгайнц Штокгаузен (рис. 7.3).

Твори знаних композиторів, навіяні образами архітектурних творів. Зокрема це: п'єси М. Мусоргського, К. Дебюссі, опера Б. Бартока «Замок Синьої бороди», симфонія Ж. Бізе «Рим», сюїта О. Респігі «Фонтани Риму».

Крім Ксенакіса є приклади, коли люди з архітектурною освітою ставали композиторами і музикантами. Так легендарна рок-група «Пинк

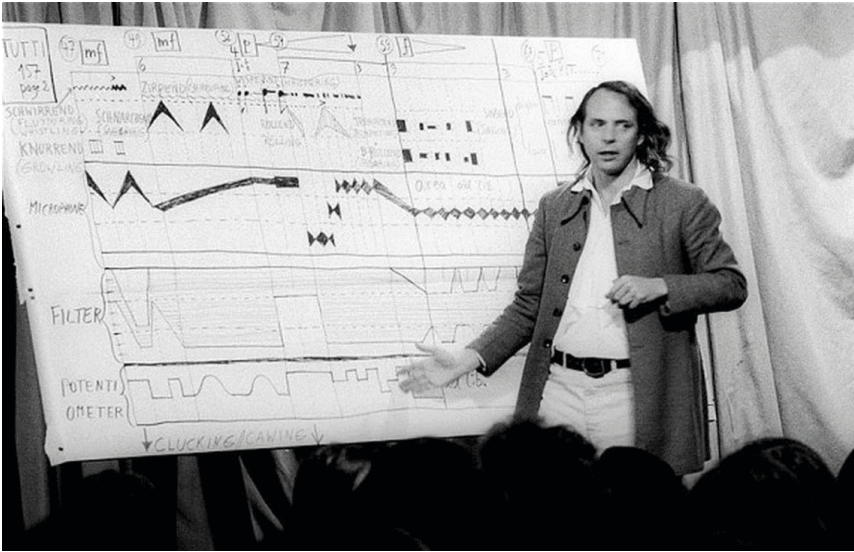


Рисунок 7.3 — Композитор К. Штоггаузен надає графічну презентацію свого музичного твору

Флойд» складається в більшій частині з архітекторів — тому їх іноді називали «архітекторами звуку». Роджер Уотерс, Пік Райт, Нік Мейсон, коли навчалися у Технічному університеті на Ріджент-стріт в Лондоні на архітекторів, створили музичну групу. Їх викладач Майк Леонард, виявився знавцем сучасної музики і фахівцем з аудіо-візуального мистецтва. Він дозволив «проектувати» музику у себе вдома, і навіть допомагав у організації концертів. Група мала послідовно назви T-SET і Megadeaths, Architectural Abdabs, The Pink Floyd sound [11].

Варто звернути увагу, що крім оригінальної музики, їх виступи поєднуються з масштабними концептуальними сценографічними ефектами, натхненником яких в початкових виступах був архітектор і музикант Роджер Уотерс (наприклад «The Wall» (1982) з приголомшуючим повтором у Берліні (1990 р.), «Dark Side Of The Moon»(1978 р.).

Інший приклад архітектора-композитора — Олексій Козлов засновник джазового колективу «Арсенал», за освітою — архітектор.

О. Козлов — саксофоніст, композитор, фахівець в галузі комп'ютерно-електронних технологій. Вважається засновником радянського джаз-року. До речі перші успішні виступи колективу «Арсенал» проходили в 70-і роки в культурному центрі Київського інституту цивільної авіації (сьогодні НАУ). При цьому О. Козлов не втрачає зв'язки з архітектурою. Він Дійсний член Російської академії природничих наук по відділенню «Дизайн і архітектура». Багато з його музичних композицій має архітектурні теми (наприклад «Вежа із слонової кістки»).

Архітекторами за освітою є також такі відомі музиканти, як Андрій Макаревич і Вячеслав Бутусов.

Методи побудови музичних композицій які нагадують архітектуру у реальному часі притаманні творчості А. Парсонса, А. Шнітке, В. Сильвестрова, Кш. Пендерецького, Дж. Беріо.

Зокрема В. Сильвестров використовує у своїх творах «геометризовані» методи її створення (зокрема сонористику), які часом є інтерпретацією просторових вражень. Музичні приклади архітекторної музики В. Сильвестрова це — «Спектри», «Эскатофонія», «Медитації» найбільш виразно сприймаються в поєднанні з архітектурними відеорядами. Деякі з цих композицій він писав для кінофільмів з демонстрацією архітектурних прострів.

Відчуття простору є наочним у п'єсі А. Шнітке «Лабіринти».

Серед архітекторів, хто цілеспрямовано і послідовно займався синтезом архітектури і музики варто відзначити професора Міжнародної академії архітектури Яна Хогстада (Нідерланди). Він звертає увагу на те, що система музичних тонів дає просторовий ефект якщо використовувати ноти для виконання на спеціальних просторових інструментах, які можуть бути запропоновані архітектором. Він використовує не тільки стерео або квадро ефекти, але і тривимірне аудіо обладнання. У 1985 році на частині центральної площі в м. Нойвегайн (Нідерланди), яку він проектував, були встановлені дзвони розподілені певним чином в просторі площі. Архітектура площі і інсталяція були доповнені електронною музикою, «запроектованою» для цієї мети композитором Тоні ван Кампенем.

Міська площа мала компактну форму — приблизно куб зі стороною 28,5 м з розміщенням 4 «звукових постів». Близько 400 вбудованих



в землю динаміків були сконцентровані по кутах площі. У поєднанні з ефектом руху по площі створена просторова музична композиція. Таким чином, було забезпечено артикуляцію простору — типовий архітектонічний аспект з використанням звуку замість звичних візуальних об'єктів.

Треба звернути увагу на те, що не всі сучасні архітектурні твори претендують на відтворення у музиці. Музика більш динамічна, змінна, пластична, має неповторність мелодійних обертів, воєє з одноманітним ритмом (ріфи рок-музики є тільки її несучим каркасом). Тому архітектурні твори, які своєю підвищеною пластичністю нагадують змінні, немонотонні музичні звукоряди часто називають «музикою в архітектурі». До таких творів в першу чергу відносять твори Алвара Аалто, Даніеля Лібескінда, Френка Гері, Захі Хадід, Жана Нувеля, Радослава Жука.

Роботи Френка Гері характеризуються вигнутими, перекрученими поверхнями, накладенням простих геометричних форм, великою кількістю металічних елементів в опорядженні (гофрований алюміній, анодована цинком сталь, і титанова «луска»). Вказуючи на тих, хто надав на нього найбільший вплив, Гері відзначає фінського архітектора Алвара Аалто.

Архітектурі Френка Гері притаманний дух — що постійно змінюється. Його метод — деконструктивізм, принцип якого — *розрив зв'язків між об'єктом і змістом*, призначенням і значенням, будівлею і його контекстом.

Будівлю Музею музики і наукової фантастики в Сіетлі облицьовано вигнутими листами нержавіючої сталі і фарбованого алюмінію. За задумом автора, споруда без точних форм і правильного розташування стін, вікон і стелі зображає пластичність і енергію музики. Передбачено, що червоне алюмінієве облицьовання з часом вицвіте і змінить вигляд музею, як би показуючи нескінченну мінливість музики. У центрі будівлі знаходиться так звана «Небесна церква» — майже буквально втілення фантазій про концертний майданчик визначного гітариста Джимі Хендрікса.

**Даніель Лібескінд** став однією з найяскравіших особистостей в сучасній архітектурі. Як підкреслює архітектор, провідна тема про-

екту Єврейського музею в Берліні нерозривно пов'язана для нього з ім'ям композитора Арнольда Шьонберга. Лібескінд надихався музикою Шьонберга і, зокрема оперою «Авраам і Моїсей» [12].

Встановимо основну ідею поєднання архітектури і музики. Мелодія полягає в чергуванні звуків різної висоти і тривалості, в її основі — упорядкованість звуків у часі. В основі архітектурної композиції — просторове впорядкування цілого і частин композиції, які можуть сприйматися послідовно, і в результаті опрацювання певного сценарію сприйняття формувати синтетичний художній образ. Щоб оцінити розміри об'ємно-просторової композиції, ми повинні простежити поглядом, або набором послідовних вражень від початку до кінця, і чим більше, наприклад, довжина композиції, тим довшим буде сприйняття, зокрема звукового стимулу, який може проілюструвати коливання наших вражень. На цьому ґрунтується зв'язок сприйняття об'єктів людиною у просторі і часі.

Крім традиційних «музичних конструкцій», таких як мелодія, музика другої половини ХХ ст. часто являє собою мультіінструментальну фактуру, що нагадує хаос. Багато хаотичних фактур в музиці П. Булеза, А. Ксенакиса, А. Шнітке, Е. Денісова, К. Штокгаузена, В. Сільвестрова.

Іррегулярні фасадні або об'ємно-пластичні системи стають прийнятними і навіть трендовими (модними) в музиці, а далі в архітектурі. Один з останніх теоретичних творів, присвятив хаотичним системам український професор архітектури (останні роки працював у Чехії) І.І. Середюк, який бачить функцію хаосу в руйнуванні зв'язків між елементами системи, дестабілізації традиційної гармонії. «Функція хаосу — редукція одноманітності, візуальної нудьги, надання архітектурі індивідуальної образності» — наполягає І.І. Середюк. «Розробляючи фасад будівлі, архітектор починає не з хаосу, а з упорядкування повторних просторових, конструктивних, виразно-образотворчих та інших елементів. Зворотні пріоритети можуть мати місце лише в авторських рішеннях. Тоді «керований» хаос (Гауді, Гундертвассер, Гері, Спійброк) проявляється в екстремістській (дискусійній) формі...» [19]. Проблема організованого хаосу особливо актуальна в дігитальній архітектурі, для якої характерно більшою мірою використання хаотичних, тобто

непередбачуваних елементів. «В принципі хаос тут не є виразом безладу і дисгармонії, а можливістю створення порядку нового порядку, в якому контрастні форми не змагаються один з одним, а гармоніюють, утворюючи нове динамічне різноманіття» [19].

Аналоги хаотичних але врівноважених систем існують в природі. Прикладами подібних систем є атмосфера, турбулентні потоки, біологічні популяції, суспільство, як система комунікації та інші підсистеми. Теорія хаосу наштовкує на думку про можливість детермініувати хаос в архітектурі. І.І. Середюк наполягає на тому, що із створенням комп'ютера архітектура могла б, спробувати, за допомогою теорії інформації, теорії сприйняття і теорії хаосу визначити розподіл усіх елементів новизни, необхідних для психологічно комфортного сприйняття архітектурного об'єкта [17; 18; 19]. Повертаючись до музики: для відходу від шаблонних музичних структур А. Ксенакіс створив альтернативні стохастичні методи побудови музичних композицій на основі математичної теорії ймовірності, описана в книзі «Формалізована музика» [9].

В дисертації «Формування композиційних структур фасадів з урахуванням розміщення в забудові» (С.Г. Буравченко) наведені дані, що можуть сприяти переходу від просторових композицій в архітектурі до сценарних, що розгортаються у часі [14; 15].

Вплив швидкості сприйняття на метро-ритмічні структури фасаду. Цей фактор найбільш детально описаний в дисертації Г.Є. Русанова, який наводить обґрунтування оптимальних параметрів метро-ритмічних інтервалів для сприйняття пішохода і пасажирів громадського транспорту та легкових автомобілів. За даними Г.Є. Русанова, оптимальний часовий інтервал сприйняття однорідної композиційної плями складає приблизно 5 секунд.

Деякі дослідження наводять як оптимальний інтервал 4–7 секунд. За експериментальними даними, отриманими А.В. Волковим, цей інтервал досягає 13 секунд, що однак принципово не впливає на порядок цифр в розрахунках.

З огляду на формування художнього образу метро-ритмічний інтервал повинен бути представлений в декількох градаціях. Враховуючи це,

нами свого часу були запропонована формула для розрахунку оптимального метро-ритмічного інтервалу:

$$L p = V i t n \times k p i$$

де  $L p$  — метро-ритмічний інтервал, обумовлений швидкістю спостереження;  $V i$  — швидкість пересування спостерігача;  $t n$  — нормований час спостереження (5 секунд);  $k p$  — коефіцієнт, що розрахований на свідоме збільшення чи зниження тривалості ритмічного інтервалу. Нормування здійснюється емпіричним шляхом і може складати за нашою пропозицією: для збільшення ритму більше 2 і для відчутного зниження менше 0,5.

Дані величини  $k p$  можуть бути виведені, зокрема, із співвідношення **темпо-ритмів музичних творів** з різною інтонацією. Можна припустити, що сприйняття співвідношень темпо-ритмів є інваріантним як для музики, так і для архітектури (рис. 7.4, 7.5).

**Вплив дистанції сприйняття на масштаб КСФ.** В залежності від відстані, з якої сприймається об'єкт, відбувається вибір масштабного модуля, який сприймається як ціле і частина цілого (рис. 7.6). Враховуючи залежність суб'єктивної оцінки рівня масштабу від відстані сприйняття, можна стверджувати, що одночасно оцінка масштабу залежить від кутів, під якими сприймаються композиційні «плями» фасадів, або будівля у цілому.

В ряді досліджень проводиться градація кутів сприйняття: від кутів чіткого бачення в  $1-1,5^\circ$  до загальних розмірів зорового поля  $180-220^\circ$ . Наведемо ряд даних, які дозволяють обґрунтувати рівні виділення (в максимально сприятливому масштабі) частин фасаду. В.Д. Глезер зазначає, що при виділенні ознак форми задіяна тільки центральна частина поля зору з радіусом  $15^\circ$  (чи діаметром зорового конусу  $30^\circ$ ). При кутовій відстані від центру  $10^\circ$  око сприймає контур фігури з всіма її деталями. При зміщенні контуру фігури від центру на  $20-30^\circ$  її цілісність прослідковується дуже погано [14, 53].

Зазначена закономірність знаходить відображення і в інших дослідженнях. Широко відомі факти використання конусу зору в  $30^\circ$  при формуванні розмірів об'єктів сприйняття в історичних архітектурних

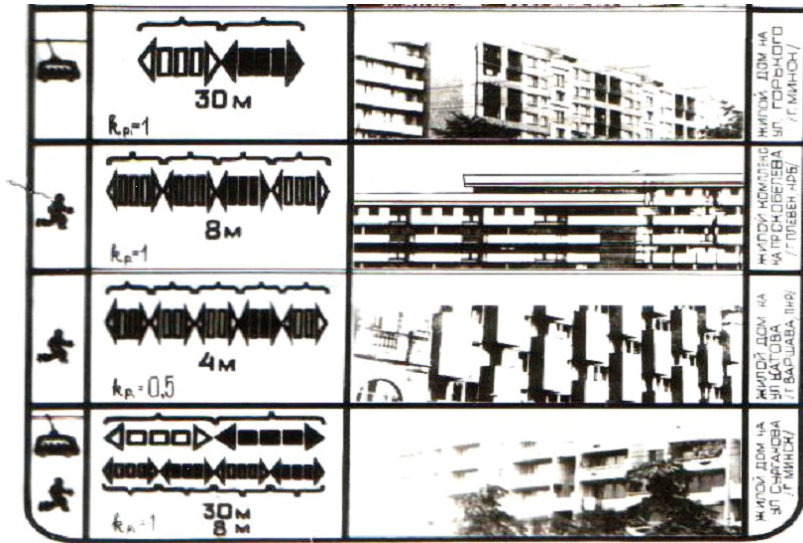


Рисунок 7.4 — Вплив швидкості сприйняття на протяжності елементів архітектурних композицій

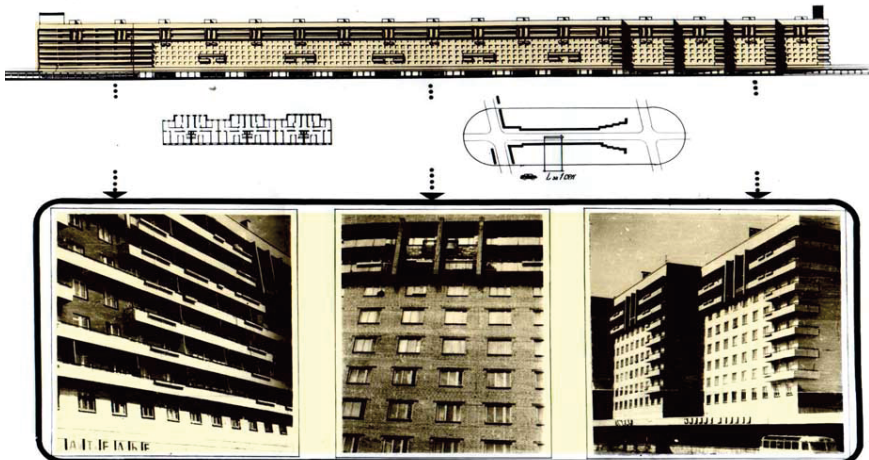


Рисунок 7.5 — Вулиця побудована за принципом музичної композиції (арх. С.Б. Сперанський)

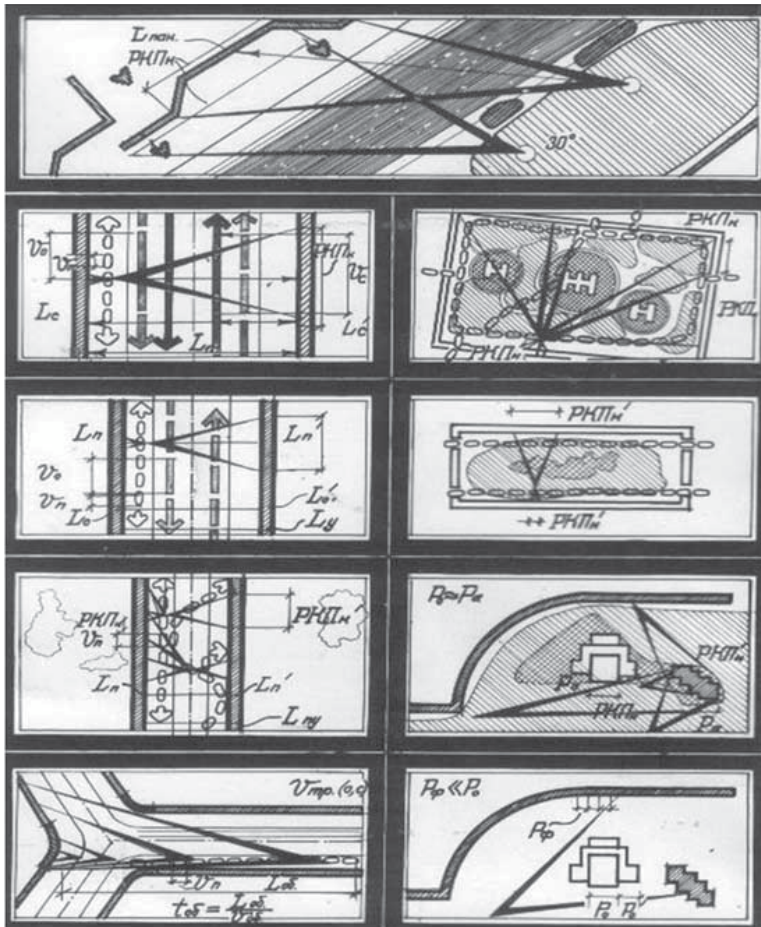


Рисунок 7.6 — Моделі сприйняття, що дозволяють створювати сценарії побудови композицій, що розгортаються у часі (на основі дисертації автора — 1979 р.)

**Вгорі** відкритий простір (панорама, набережна). **Ліва колонка** — магістраль, житлова вулиця, пішохідна вулиця, об'єкт-орієнтир (простір, в якому поступово наближаються до визначного об'єкту). **Права колонка** — великий двір, малий двір, площа (акцентний і фоновий об'єкти). Умовні позначення візуальні вісі, точки, канали сприйняття у русі в залежності від способу пересування)

ансамблях і свідомого руйнування цієї закономірності для надання окремим об'єктам крупного і камерного масштабу. Вказані факти дозволяють ширше трактувати наукові результати, отримані П. Спрейрейджином. Так, відхилення від оптимального кута зору  $30^\circ$  може бути розцінене не тільки як фактор, що впливає на суб'єктивну оцінку замкненості простору (для об'ємно-просторової композиції), але і як передумова досягнення того чи іншого масштабу архітектурного середовища, в залежності від крупності членування фасадних поверхонь. У зв'язку з цим, автором роботи пропонуються коефіцієнти для регулювання масштабу, в залежності від кута, під яким сприймається композиційна пляма.

Градації масштабу композиційної плями	Кут сприйняття	Характеристики сприйняття
Крупний	Більше $45^\circ$	1,7
Нормальний	$30^\circ$	1
Камерний	Менше $15^\circ$	0,4

Із врахуванням досягнень бажаного рівня масштабу композиційної плями, її розміри можуть бути визначені на підставі наступної формули:

$$L_{pkn} = L_i \operatorname{tg} \alpha_{km}$$

де  $L_{pkn}$  — розмір композиційної плями, що обумовлена дистанцією сприйняття;  $L_i$  — відстань до фасаду, який сприймається;  $\operatorname{tg} \alpha$  — тангенс кута найбільш сприятливого сприйняття композиційної плями ( $30^\circ$ ), що приблизно дорівнює 0,6;  $km$  — коефіцієнт регулювання масштабу, що обирається з урахуванням.

Використання цих наукових засад дозволило створювати аналітичні моделі які надають музичні трансформації архітектури, та поєднують в собі аналітичні схеми сприйняття визначних творів архітектури з музичними доробками.

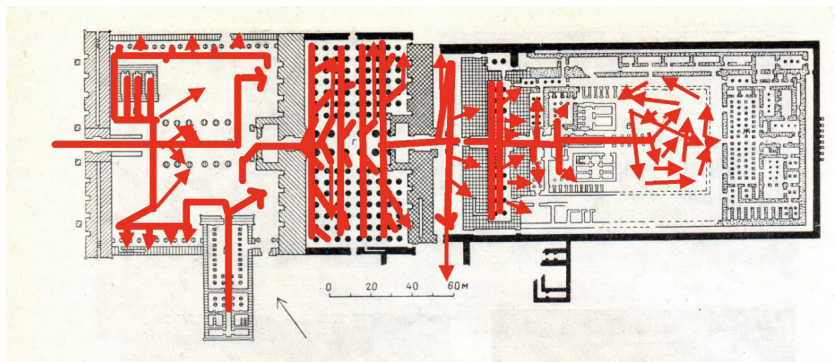


Рисунок 7.7 — Послідовна схема сприйняття просторів храму та сценарний аналіз для музичної інтерпретації храму Амона в Карнаці

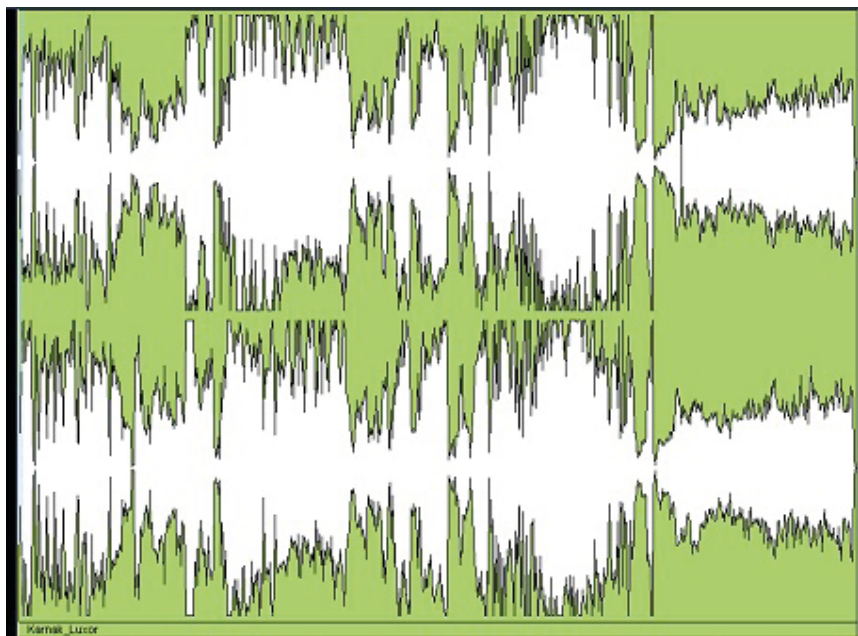


Рисунок 7.8 — Загальна частотна характеристика побудови симфонії Карнак



**Рисунок 7.9 — Фрагмент партитури симфонії «Карнак» яка ілюструє хаос і лабіринти третьої частини храму (автори С. Буравченко, Д. Данов)**

Нові гасла, що дозволяють зв'язувати музику і архітектуру:

**Architecture is Musik of solids/  
Архітектура це Музика твердих тіл**

**Musik is architecture off solids  
Музика це архітектура без твердих тіл**

### **Питання до самоперевірки**

1. Який філософ бачив в архітектурі, цій «неорганічній формі мистецтва», також «музику у пластиці», символ Всесвіту, абсолюту.
2. Хто назвав архітектуру «онемілою мелодією» або «застиглою музикою»?

3. Кому з відомих архітекторів–музикантів належить вислів «Архітектура охоплює тривимірний простір, в якому ми живемо. Опуклі і увігнуті поверхні мають велике значення як для звукової, так і для візуальної сфери.
4. Хто з відомих архітекторів ХХ сторіччя надав наступний вислів «Архітектура і музика — сестри, і та, і інша створюють пропорції в часі і в просторі ... Обом притаманні матеріальне і духовне начала: в музиці ми знаходимо архітектуру, в архітектурі музику»?
5. Кому з відомих архітекторів–музикантів належить вислів «Архітектура — це каркас (комп'ютерники це називають «фреймами»). Вона пов'язана з візуальною сферою, в якій є компоненти раціонального, а ця область становить і частину музики»?
6. В чому полягає та кому належить теорія організованого хаосу в архітектурі і вислів «Функція хаосу — редукція одноманітності, візуальної нудьги, надання архітектурі індивідуальної образності. Це спостерігається, наприклад, в прагненнях архітекторів зменшити ефект монотонності при сприйнятті ритмічної побудови фасаду значної протяжності»?
7. Наведіть приклади архітектурних творів, в яких використовуються закони побудови музичних композицій і як це вплинуло на композицію і пластику цих споруд або громадських просторів?

---

---

### Література:

1. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства / Пер. с нем. П.С. Попова. М., 1966. 496 с.
2. Адорно Т. Теория эстетики / Пер. з нім. Київ : Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2002. 518 с.
3. Гидион З. Пространство, время, архитектура. М. : Стройиздат, 1984. 454 с.
4. Витрувий. «Десять книг об архитектуре» Изд. : Архитектура – С; М. : 2006 г. 328 с.
5. Палладио А. Четыре книги об архитектуре / Пер. с ит. М., 2006. 352 с.
6. Розенов Э.К. Золотое сечение (в музыке). <http://www.wikiznanie.ru/wikipedia/index.php>.
7. Габричевский А.Г. Морфология искусства. М., 2002. 864 с.
8. Xenakis I. Musiques formelles, nouveaux principes formels de composition musicale. Paris, 1963.
9. Ксенакис Я. Формализованная музыка. СПб., 2008. 123 с.

10. Дубов М.Э. Янис Ксенакис: архитектор новейшей музыки. Дисс. ... канд. иск. МГК им. П.И. Чайковского. М., 2008. 232 с.
11. Слобжин В. Pink Floyd : Архитекторы звука / В. Слобжин, С. Климовицкий, М. Ситников. Вестник, 1998. 352 с. <https://www.livelib.ru/book/1000693393-pink-floyd-arhitektory-zvuka-slobzhin>
12. Либескинд Даниэль: Language of Places / Лекция // [www.proarte.ru/upload/medialibrary/4b9/4b961ae2d454582d48d93a55b9f92178.pdf](http://www.proarte.ru/upload/medialibrary/4b9/4b961ae2d454582d48d93a55b9f92178.pdf)
13. Траутманис И.А. Информативно-эмоциональный потенциал архитектуры. М. : Стройиздат 1978. 118 с.
14. Буравченко С.Г. Формирование композиционных структур фасадов жилых зданий с учетом их размещения в застройке. Автореф. дис. ... канд.archit. А. :ЛИСИ. 1989. 24 с
15. Буравченко С.Г. Формирование архитектуры жилых зданий с учетом градостроительных ситуаций. Серия «Жилые здания»: обз. информация. Вып. 7. М. : ЦНТИ Госгражданстроя. 60 с.
16. Буравченко С.Г. Ситуативні підходи у сценарному моделюванні візуального сприйняття архітектурних об'єктів і середовища. Архітектурний вісник:зб. наук. праць. К. : КНУБА, 2019. Вип. 17–18. С. 171–181.
17. Середюк И.И. Восприятие архитектурной среды. Львов, 1979. 202 с.
18. Середюк И.И. Метаморфозы современной архитектуры как культуры / <http://www.forma.spb.ru/archiblog/2010/05/24/architectura-kultura>
19. Середюк И.И. Хаос и архитектура: плюсы и минусы. <http://www.forma.spb.ru/archiblog/2008/08/08/architecture-chaos/>
20. Середюк И.И. Функция времени в освоении архитектуры. <http://www.forma.spb.ru/archiblog/2011/01/21/funkcia-vremeni-v-osvoenii-arhitekturi>.

### Reference::

1. *Shelling F.V.Y.* Filosofiya iskusstva / Per. s nem. P.S. Popova. М., 1966. 496 s. [In Russian]
2. *Adorno T.* Teorija estetyky / Per. z nim. Kyjiv : Vydavnyctvo Solomiji Pavlychko «OSNOVY», 2002. 518 s.
3. *Gidion Z.* Prostranstvo, vremya, arkhitektura. М. : Stroyizdat, 1984. 454 s. [In Russian]
4. *Vitruviy.* «Desyat' knig ob arkhitekture» Izd. : Arkhitektura. S; М. : 2006 g. 328 s. [In Russian]

5. *Palladio A.* Chetyre knigi ob arkhitekture / Per. s it. M., 2006. 352 s. [In Russian]
6. *Rozenov E.K.* Zolotoye secheniye (v muzyke). <http://www.wikiznanie.ru/wikipedia/index.php>. [In Russian]
7. *Gabrichevskiy A.G.* Morfologiya iskusstva. M., 2002. 864 s.
8. *Xenakis I.* Musiques formelles, nouveaux principes formels de composition musicale. Paris, 1963. [In Russian]
9. *Ksenakis Y.A.* Formalizovannaya muzyka. SPb., 2008. 123 s. [In Russian]
10. *Dubov M.E.* Yanis Ksenakis: arkhitektoz noveyshey muzyki. Diss. ... kand. isk. MGK im. P.I. Chaykovskogo. M., 2008. 232 s. [In Russian]
11. *Slobzhin V.* Pink Floyd : Arkhitektory zvuka /V. Slobzhin, S. Klimovitskiy, Sitnikov M. Vestnik, 1998. 352 s. <https://www.livelib.ru/book/1000693393-pink-floyd-arhitektory-zvuka-slobzhin> [In Russian]
12. *Libeskind Daniel'*: Language of Places / Lektsiya // [www.proarte.ru/upload/medialibrary/4b9/4b961ae2d454582d48d93a55b9f92178.pdf](http://www.proarte.ru/upload/medialibrary/4b9/4b961ae2d454582d48d93a55b9f92178.pdf) [In English]
13. *Strautmanis I.A.* Informativno-emotsional'nyy potentsial arkhitektury. — M. : Stroyizdat 1978. 118 s. [In Russian]
14. *Buravchenko S.G.* Formirovaniye kompozitsionnykh struktur fasadov zhilikh zdaniy s uchetom ikh razmeshcheniya v zastroyke. Avtoref. Dis. ... kand. arkhit. L. : LISI.1989. 24 s [In Russian]
15. *Buravchenko S.G.* Formirovaniye arkhitektury zhilykh zdaniy s uchetom gradostroitel'nykh situatsiy. Seriya «Zhilyye zdaniya»: obz. informatsiya. Vyp. 7. M. : TSNTI Gosgrazhdanstroya. 60 s. [In Russian]
16. *Buravchenko S.G.* Situativní pídkhodi u stsenarnomu modelyuvanní vizual'nogo spriynyattya arkhítekturnikh ob'ektív í seredovishcha. Arkhítekturniy vísnik:zb. nauk. prats' K. : KNUBA, 2019. Vip. 17–18. S. 171–181. [In Ukrainian]
17. *Seredyuk I.I.* Vospriyatiye arkhitekturnoy sredy. L'vov, 1979. 202 c. [In Russian]
18. *Seredyuk I.I.* Metamorfozy sovremennoy arkhitektury kak kul'tury / <http://www.forma.spb.ru/archib>. [In Russian]
19. *Seredyuk I.I.* Khaos i arkhitektura: plyusy i minusy. <http://www.forma.spb.ru/archiblog/2008/08/08/architecture-chaos/>[In Russian]
20. *Seredyuk I.I.* Funktsiya vremeni v osvoyenii arkhitektury. <http://www.forma.spb.ru/archiblog/2011/01/21/funkcia-vremeni-v-osvoenii-arxitekturi>. [In Russian]

# ЧАСТИНА 2

## ПРАКТИЧНІ ЗАНЯТТЯ

### Методичні вказівки

Практичні заняття базуються на викладенні і застосуванні методології наукових досліджень з використанням основних категорій філософії — а саме дихотомій буття-свідомість, причина — наслідок, монументальність-природність (лекція 2).

Практичні завдання передбачають, що кожний з студентів проаналізує творчість відомого архітектора або його майстерні (архітектурної компанії) з визначенням факторів, які сприяли високим творчим результатам, розкриттям аспектів і стимулів творчої активності і оригінальності даного архітектора та його школи.

Основними етапами проведення практичних занять є:

- обговорення стосовно вибору теми, та обрання архітектора, що міг би слугувати взірцем для аналізу;
- збір та аналіз матеріалів (літературних, журнальних і інтернет джерел);
- складання реферату,
- заслуховування і обговорення основних положень реферату;
- після доопрацювання реферату підготування презентації для доповіді та доповідь з обговоренням в аудиторії.

Невід'ємним додатком до реферату є презентація основних положень дослідницької роботи на програмі Power Point. Завдання презентації не тільки надати фото з творів відповідних авторів але й логічні схеми, що розкриють особливості філософії творчості відповідного автора, або архітектурної школи. Щодо розкриття актуальних проблем архітектури — необхідно в коротких текстах і графічних схемах розкрити основні гносеологічні і онтологічні структури даної проб-

леми, надати ретроспективний аналіз, генезис проблеми, фактори її вирішення, варіанти архітектурних концепцій, що виникають в рамках даного напрямку.

На останньому етапі поставлене завдання підготувати короткі тези, які б дозволили узагальнити виявлені особливості філософії творчості даного архітектора, основні концептуальні ідеї та доктрини.

Як альтернатива дослідженню персоналії архітектора пропонується підготування рефератів, де узагальнюються аспекти творчості декількох архітекторів в рамках актуального нового, чи відзначеного в історії архітектури концептуального напрямку, або аналіз гносеологічних аспектів формування тих чи інших новітніх об'єктів архітектури, розкриття концепцій розв'язання тих чи інших архітектурних проблем, або нових напрямків і архітектурному проектуванні. В багатьох випадках ця альтернативна тематика пов'язується з темами бакалаврських дипломних робіт.

Робота завершується тезами рефератів, які запропоновано викласти самостійно, з мінімальними цитуванням джерел. Фактично така робота направлена на отримання професійних навичок аналізу і узагальнення матеріалів, прив'язаних до обраної теми дослідження.

Тези рефератів робіт студентів розроблені під керівництво і за редакцією **професора, канд. арх., Лауреата Державної премії України в галузі архітектури С.Г. Буравченка**, крім тих, в підготування котрих прийняли участь інші педагоги (Л.Н. Бармашина, О.Г. Пивоваров), співавторство яких позначено в тезах. (В дужках помічено рік проходження студентом відповідного курсу). Тези не підлягали спеціальному редагуванню. Тому в них можуть залишитися певні редакційні погрішності.

## КОРОТКІ ТЕЗИ НА ОСНОВІ РЕФЕРАТИВ СТУДЕНТИВ:

1. Становлення національної української архітектури
2. Архітектори світу та їх школи
3. Сучасні архітектурні тенденції
4. Аспекти та проблеми монументальної архітектури

### СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ АРХІТЕКТУРИ

#### ФІЛОСОФІЯ АРХІТЕКТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ ІВАНА ГРИГОРОВИЧА БАРСЬКОГО

Могильна А.В. (2019)

**Актуальність.** Кожний народ пишається культурними здобутками своїх предків, бо в них він бачить не тільки своє минуле, а й сучасне і майбутнє.

Саме в творчості Івана Григоровича можна розгледіти, як саме бароко з'являється на українських землях і як воно набуває справжніх українських рис, передає настроїв та емоційний стан всієї нації.

**Мета доповіді.** Показати вплив бароко на українську культуру і навпаки — вплив цілої нації та її поглядів на даний стиль. Що призвело до виникнення українського бароко. Розглянути виникнення українського бароко на творчості Івана Григоровича Барського та зрозуміти прагнення автора зберегти творчу індивідуальність та історичні традиції української архітектури.

**Основні результати дослідження.** Джерело назви стилю «бароко» не визначено й до сьогодні. Ймовірне походження — від португальського «*perrola barroca*» — «перлина неправильної форми». Під бароко

розумілося щось примхливе, часом до дивацтва. Найбільше розповсюдилось в Італії у XVI–XVII століттях.

Визначальні риси: асиметрія, пишнота, парадність, екстравагантність орнаменту, яскравість.

Культура бароко в Україні охоплює другу половину XVII–XVIII ст. Українське бароко утверджувало образи, які характеризували національні риси народу в цілому.

Архітектура українського бароко — це концентрований вияв «психічного стану», світогляду, на який здатна нація у часи високого духовного злету, який невід’ємний від усвідомлення національної свободи.

Характерні особливості: спокійність орнаментів, спрощеність форм, мальовничість, гра світлотіні, сонячна символіка, симетрія в композиції, гармонія, вираження емоційного напруження, пафосу, величі, репрезентативності.

Вияви героїко-патріотичної теми в українському бароко можна оцінити як певну особливість українського барокового мистецтва, пов’язану насамперед з духовним «кліматом» епохи.

**Висновки.** Виріши під впливом народної творчості і прекрасно засвоївши всі елементи українського бароко, Григорович-Барський ніколи не був простим наслідувачем, а прагнув зберегти творчу індивідуальність, історичні традиції української архітектури.

Іван Григорович-Барський наблизив українське архітектурне мистецтво до кращих зразків європейської культури. Його творчості притаманні багатство композиційних прийомів, мальовнича пластика фасадів, стриманий, витончений декор. Різнобічна й плодотворна діяльність великого майстра відіграла помітну роль у визначенні художнього обличчя української архітектури XVII–XVIII ст.



## ФІЛОСОФІЯ АРХІТЕКТУРИ ГОТФРІДА ЙОГАНА ШЕДЕЛЯ

Савченко Р.В. (2020)

**Актуальність.** Готфрід Йоган Шедель — архітектор німецького походження, не відомий у себе на батьківщині, але видатний на землях царської Росії та в першу чергу України. Не залишивши ні однієї відомої будівлі за кордоном, він мав безцінний вплив на теренах гетьманщини. Фактично він був одним з ідеологів українського бароко і вчителем наступних апологетів цього стилю, зокрема Рафаїла Заборовського.

**Мета дослідження** — розкриття філософії творчості Г.Й. Шеделя, характерних чинників і ріс його архітектурної спадщини.

**Основна частина.** У XVIII ст. Г.Й. Шедель будує перший європейський палац в Росії, та перший кам'яний будинок Санкт-Петербурга. Виховання німецькою архітектурною школою видно в деякій сухості орнаментальних деталей, тим не менш, він фігурує як майстер палатної та гіпсової справи. Там же, архітектор будує ще декілька творів, які свідчать про велику композиційну майстерність архітектора. У оздобленні відображені всі досягнення зодчества Європи: краса палаців Італії, класика французьких особняків, але при цьому палац відповідав парадному варіанту петровського бароко тих часів. Після того, проектував церкви в кремлі, Домодедові, Донському монастирі.

Але в 1731 році приїздить до Києва будувати лаврську дзвіницю — найвищу споруду в Україні та Російській імперії. Тут же в Києві архітектор береться перебудувати Києво-Могилянську академію, яка була духовним осередком не тільки для Українського, а і для багатьох східно-слов'янських народів. Г.Й. Шедель створив справжній палац освіти. Він залишив перший поверх як п'єдестал для двох веж. В цьому творі проявився професійний принцип архітектора, яким він користуватиметься і надалі. Не трошити, вгамувати власні амбіції, поважати зроблене попередником. Робота, яка відображає стильову еволюцію української архітектури вражає своєю цілісністю.

Пізніше Г.Й. Шедель почав роботу в Софіївському монастирі над дзвіницею, від якої залишився перший поверх, який і зачарував

майстра щедрістю орнаментального оздоблення — козацьким бароко. Вдало пристосувавшись до характеру Мазепинського поверху, він надбудовує два своїх. У цих візерунках не тільки пафос, радість, розкутість, але і гідність, тихий ліризм, волелюбний дух. На сьомому десятку літ майстер ніби наряджає ялинку з далекого Гамбургського дитинства. І чого тільки на ній не було: герби, віньетки, маски, зображення князя Володимира, Андрія Первозваного, Архангела Рафаїла, покровителя Заборовського.

Одночасно з дзвіницею, Г.Й. Шедель перебудовує і будинок митрополита (Кловський Палац). Він мав вигляд довгого прямокутна, з товстими стінами і вікнами. Відштовхуючись від першого поверху, Г.Й. Шедель надбудовує свій. Споруда стала стрункішою, ошатність надає високий фронтон, завдяки його хвилеподібним обрисам, будинок набирає ознак яскраво вираженого національного стилю. Стіни декоровані рустованими лопатками і пілястрами, вікна обрамлені лиштвами з напівкруглими і лучковими сандриками. Замість барочних фронтонів у композиції використані трикутні та лучкові.

У стінах монастиря, які теж вивів Г.Й. Шедель, він створив розкішну браму. По суті це не брама, а тріумфальна арка на честь повернення Києву митрополії. Тут він реалізував те, що так полюбилось йому на новій батьківщині. Розкішна ліпнина, заповнює все поле фасадної стіни. Фасад оздоблено двома парами колон з коринфськими капітелями і завершено високим фігурним фронтоном із рослинним орнаментом. Брама зібрала усю безмежну вибагливість козацького бароко, мальовничість і всі його архітектонічні нелогічності, химерність ламаних ліній, що окреслюють фронтон, жагу до різьбарської пересиченості. З цих, здавалося б, невдячних елементів утворено цілість: химерну, примхувату, але незвичайно мальовничу, принадну, затишну й красномовну.

В лаврі Г.Й. Шедель створив свою таки дзвіницю. Чотири яруси. Дзвіниця вперше в українській архітектурі побудована по принципу ордерної архітектури.

Рустований нижній ярус, як п'єдестал, другий ярус у формі римсько-доричного ордеру, третій — іонічного, і четвертий — коринфського. Тобто тут використана класична схема ордерної архітекtonіки відомої

ще по будівлі римського Колізею. Яруси до верху зменшуються в діаметрі і стають стрункішими. Барочні риси бачимо лише в спарених колонах, розкрепованих карнизах кожного ярусу і в обрисах завершення глави. Тому величезна кількість колон не сприймається одноманітно. Навпаки. А комбіновані, то парами, то жмутками, то поодинці, вони надають барокової мальовничості класичному силуету. Споруда вимагала досконалої інженерної майстерності. Незважаючи на колосальну вагу, вежа прекрасно почуває себе на просідаючих лесових ґрунтах.

**Висновок.** Характерною рисою українського періоду творчості Г.Й. Шеделя було органічне поєднання стилістичних прийомів західноєвропейського бароко та раннього класицизму з місцевими традиціями. Це дало змогу об'єднати різночасові споруди, прилеглі до найважливіших київських святинь, в естетично цілісні ансамблі, що донині залишаються містобудівними вузлами історичного центру Києва.

## ОСВІТНІ ЗАКЛАДИ У ТВОРЧОСТІ ЙОСИПА КАРАКІСА

Наконечна А.О. (2020)

**Актуальність.** Якщо успіх вимірювати кількістю реалізованих проєктів, Йосип Юлійович Каракіс був успішним архітектором. Коли в 1934 році столицею УРСР замість Харкова став Київ, Каракіс виявився в потрібному місці в потрібний час. Тридцяті були для Києва періодом архітектурного відродження: новопризначена столиця повинна була відповідати своєму статусу, розгорнулося активне міське планування, а згодом — і масштабне будівництво, одним з архітекторів якого став Каракіс.

**Мета доповіді** — узагальнення особливостей архітектури освітніх закладів в проєктах Й.Ю. Каракіса — відомого і експериментатора в архітектурі шкіл.

**Основна теза.** Філософія шкільної архітектури Каракіса була реалізацією ідеї виховного будівлі, в просторі якої був би налагоджений

всебічний розвиток дитини. Протягом усієї своєї творчості саме таку архітектуру на основі екологічного підходу, що зберігає і максимально використовує природні особливості місцевості, було пріоритетним в проєктах Йосипа Каракіса. Не випадково в одній з публікацій про роботи архітектора було відзначено, що «Йосипа Каракіса без перебільшення можна назвати нереалізованим київським Гауді. Ескізи його проєктів — воістину феєричне бачення столиці з вавилонськими вежами і висячими садами, наближають жителів міста до природи».

В період після закінчення Другої світової війни, в Донецьку з багатьох проєктів шкіл перевага віддавалася серії типових проєктів, розроблених за проєктом Йосипа Каракіса (за участю Н.Г. Савченко) розрахованих на 280–400 учнів. Даний проєкт характерний компактністю і однаковим плановим розміром. Зміна місткості школи даного проєкту досягається зміною поверховості будинків. Зовнішній вигляд школи даного проєкту має свій унікальний колорит: невеликі барочні фронтони, стіна розчленована пілястрами на всю висоту фасаду. Один з кращих прикладів даної проєктної серії з варіацією місткості на 400 місць побудований в селищі шахти Мушкетівська-Заперевальна.

Дані проєкти включали в себе різновеликі обсяги для групування класів, лабораторій, а також актових і спортивних залів. Вестибюль з гардеробами, засткленим переходом поєднує дані приміщення. Проєкт експериментальної школи №5 був розроблений для наукового педагогічного медичного експерименту. Кожен з класів мав свій невеликий внутрішній двір, тривалість уроків була скорочена, частина з них проходила на відкритому повітрі, що значно зменшило відсоток інфекційних захворювань учнів. Будівля школи укріплена, а загальна місткість будівель павільйонного типу розрахована на 2032 місця. Розташована школа на березі річки Кальміус (в кварталі №9 на території колишньої Семенівки).

Проєкт школи складається з комплексу навчальних павільйонів які об'єднані актовим залом, спортзалом і переходами. Комплекс включає 40 класів — вісім одноповерхових павільйонів з п'ятьма класами в кожному. Кожен павільйон має свій дворик для проведення часу на перервах, та для навчання в літній час. Перед головним фаса-

дом розташовується двоповерховий навчальний блок в якому знаходяться майстерні, лабораторії, кабінети, адміністративні приміщення і їдальня.

Будівля школи планувально розділяється на окремі секції які розділені виходячи з вікових групи учнів. Розташування планування класів і двориків зроблена таким чином, щоб вікна кожного з класів виходили в свій власний дворик ізольований від наступного павільйону, щоб один урок не заважав іншому.

Комплекс також має інші новаторські рішення планування і інтер'єру такі як: вихід у двір прямо з класної кімнати, коридори обладнані вентилятивними шафами, розширені вікна для поліпшеного освітлення, парти трансформуються з підйомними сидіннями. Місце вчителя знаходиться на піднесеному п'єдесталі, класи обладнані умивальником з електросушаркою. Однак головним в плануванні інтер'єру школи було пропорційні співвідношення між площиною стін, стелі, підлоги, форми дверних і віконних прорізів.

Їдальня візуально була розділена колонами на три об'єми з великим центральним проходом по середині і столами розміщеними в бічних розділах. Зроблено це для того, щоб полегшити складування і переміщення меблів і звільнення місця. Цікаву об'ємно-просторову композицію всього комплексу доповнює серія монументально-декоративних панно, розташованих на торцях класних блоків, а також на головному фасаді школи, зверненому до набережної річки Кальміус.

**Висновки.** Творча спадщина Йосипа Каракіса включає реалізовані і не реалізовані проекти архітектора, публікації і безліч учнів. На думку президента українського комітету ІКОМОС Леоніда Прибеги: «Об'єкти Каракіса яскраво позначені творчою манерою архітектора і разом з тим відображають історичний період, епоху конструктивізму».

## ФІЛОСОФІЯ АРХІТЕКТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА КОМАРОВСЬКОГО

Кудрик М.А. (2021)

**Актуальність.** Архітектурний вигляд Києва кінця ХХ століття нерозривно пов'язаний з ім'ям О.В. Комаровського. Заслужений архітектор України прославився своїми проектами щодо радикальної перебудови центру столиці. Його сміливі концепції та новаторські реалізації слугують просвіті населення, формують якісно нову свідомість у мешканців Києва. Глибину та потужність витоків невичерпного патріотизму та професіоналізму ми досягаємо на прикладі праці О.В. Комаровського.

**Мета.** Науково-дослідницька робота ставить наступні цілі дослідження: стисле ознайомлення з біографією О. Комаровського та виділення з неї ключових моментів; ознайомлення з творчим процесом та розкриття ідей архітектури; аналіз архітектурної творчості обраного архітектора.

**Основні тези.** Олександр Володимирович Комаровський (6 червня 1945 р. — 5 грудня 2002 р.) — заслужений архітектор УРСР (з 1985 р.), Дійсний член Української академії архітектури (з 1992 р.). В 1988 р. створив власне архітектурне бюро «О. Комаровський».

Олександр Володимирович створював об'єкти, які зараз вважаються окрасою Києва. Найпершим масштабним проектом була реконструкція площі Жовтневої революції з 1976 по 1982 рік. (таку назву того часу мав Майдан Незалежності). Розроблений проект площі передбачав забудову її східного флангу спорудою готелю «Козацький», будівництво каскаду великого та малих фонтанів в північній частині площі та комплексний благоустрій південної частини з розміщенням багатофігурного монументу до 60-річчя Жовтневої революції 1917 р.

Після закінчення реконструкції у 1985 р. О. Комаровський разом з авторським колективом архітекторів та інженерів, були відзначені Державною премією СРСР в галузі архітектури за роботи з реконструкції центральної площі столиці [2].

17 жовтня 2001р. кийвський мер Олександр Омельченко призначив керувати О. Комаровського другою реконструкцією площі Незалежності.

Новим проектом було передбачено активне освоєння підземного простору. Будівництво велось паралельно з проектуванням. На основі концепції проекту поетапно почали робити робочу документацію. 24 серпня 2001 року було завершено комплексробіт з опорядження підземного торговельного центру «Глобус», споруджено скляний купол та новий фонтан, встановлено Монумент незалежності України. Таким чином, містобудівне рішення Майдану зводиться до утворення двох площ. З парного боку Хрещатика — це площа громадського використання, з другого боку — урочиста — діаметром 70 м, де встановлено монумент. Унікальність площі полягала в інтеграції природи і високо-урбанізованої території.

Олександр Комаровський був автором ряду висотних споруд, які увійшли в загальноміські панорами Києва: адміністративної будівлі по вулиці Садовій, 3-а (1998–1999), комплексу висотних 34-поверхових житлових будинків на житловому масиві Троєщина, ділового центру «Horizon Office Towers» по вулиці Шовковичній, 42–44 (1995–1999); апаратно-студійного комплексу Національного телебачення (1986–2002) та проекту реконструкції площі перед Національним комплексом «Олімпійський» з будівництвом громадського центру міського значення по вул. Великій Васильківській і багатьох інших об'єктів.

**Висновки.** О. Комаровський був яскравою постаттю української архітектури другої половини ХХ ст. Його унікальність базувалась на захопленні передовими ідеями хай-теку та постмодернізму. У його роботах розглядаються просторові властивості складних композицій в архітектурі за допомогою концептуальної пропозиції, заснованої на професійному досвіді та вивченні новітнього закордонного досвіду урбанізації історичних центрів великих міст, а також симбіозу нових архітектурних стилів.

Незважаючи на те що Олександр був вихований на традиціях української класичної архітектури, в ньому був присутній структурований європейський стиль мислення, який проявлявся в реалізованих ним проектах.

Через свою прихильність до прогресу та парадоксального європеїзованого мислення Комаровський О.В. вплинув на розвиток національної архітектурної філософії та своїми творами спробував вивести українську архітектуру на новий щабель.

## АРХІТЕКТОРИ СВІТУ ТА ЇХ ШКОЛИ

### САКРАЛЬНІ ОСНОВИ АРХІТЕКТУРИ ГАУДІ

Жовнер В.Ю. (2020)

**Актуальність.** Тема релігії була актуальною у всі часи людського існування. Саме духовні віяння створювали культуру, яку ми зараз маємо. У світі існує безліч світобачень і предметів поклоніння, але духовний аспект присутній у кожній людині, не залежно від країни та століття, в якому вона живе.

**Мета доповіді.** Метою доповіді є виявлення сакральних аспектів в архітектурі Антоніо Гауді та дослідження факторів, які впливали на створення його архітектурних форм.

**Основні тези.** Все, що відбувається в дорослому житті людини, всі його вчинки і риси характеру беруть свої коріння ще в дитячому віці. Так на долю Гауді випало не надто щасливе дитинство. Антоніо з народження хворів на важку форму ревматоїдного артриту — він ледве ходив і був позбавлений активних ігор з однолітками. Єдиною розрадою малолітнього Гауді були рідкісні поїздки до кафедрального собору в іншому місті, де мама підводила його до старої мармурової купелі і говорила дякувати Святій Діві Марії за те, що вона є покровителькою його хрещення. Це була одна із причин такого частого згадування Богородиці в його роботах, він навіть присвятив їй увесь зовнішній ансамбль апсиди з капелою вознесіння в Храмі Святого Сімейства.



У школі його постійно дражнили, але хлопчик ніколи не скаржився, а говорив, що «Господь Ісус Христос, який дарував мені настільки довге життя, велів мені прощати своїх мучителів». У кінцевому рахунку Бог замінив йому будь-яке особисте життя. Так і не знайшовши собі дружину і кохання Гауді ночував на будівництві церкви і всі свої сили віддавав туди.

У його творіннях присутні концепції Раю на землі, наприклад, в основі парку Гуель було закладено ідею міста-саду, в якому люди б жили подалі від індустріальних реалій. Однак «Едем» вийшов дуже неоднозначним: у ньому є вхід і вихід, але немає початку і немає кінця. Вигини форм, перепади висот, колони у вигляді дерев і яскрава змієподібна лава, що йде вдалину і повертається нізвідки, (кажуть, що на цій лаві людей навідують містичні бачення) — все це архітектору схоже на образ раю як кінцевої мети людського шляху.

Найбільше щастя, що спало на долю Гауді — це зустріч із багатим і таким же схиленим на релігії промисловцем на ім'я Еусебіо Гуель. Без цієї людини Гауді не зміг би відпрацювати на будівництві споруд парку Гуель все те, що потім було втілено ним у задумі храму Примирення — Саграда Фамілія.

Років за 10–12 до відкриття робіт в парку Гауді починає все більш глибоко занурюватися в католицизм. На декілька місяців він відправляється у монастирське усамітнення. Потім працює над замовленням монастиря св. Терези.

Щодня він сповідається в гріхах і прагне все життя присвятити церкві. Про майбутнє храму він говорив як про живу істоту, називаючи його «моя сім'я». Втім, якщо уважно придивитися, профіль Саграда Фамілії дійсно нагадує чотири людські фігури, які схилилися біля колиски немовляти. Зведенню цього собору він присвятив 45 років свого життя, за свою працю він не вимагав оплати, а всі отримані кошти вкладав на будівництво.

Створюючи будь-яку будівлю, Гауді робив їх сполучним елементом між небом і землею, тому вирішив придати головному храму його життя спрямовану до небес вертикальність. У той же час витвір людських рук не повинен був стати вище творіння Божого, тому вежа нижче гори

Монжуїк. Що б архітектор не створював, воно було схоже на елементи природи та всесвіту. Пінаклі, які завершують апсиду, увінчують скульптурні зображення рослин, що пов'язані із християнською вірою: пшеничні колоски, пальми і оливи, кипариси і кедр (рис.).



Вершини апсиди, які схожі на природні форми

Гауді спроектував інтер'єр Саграда Фамілія як сакральний простір, сповнений краси та духовної сили. Інтер'єр базилики Святого Сімейства відображує красу і славу вселенської церкви. В ньому присутні два шляхи, що перетинаються: Шлях людини і Шлях Христа, що відображує життя Ісуса з моменту його народження до самої смерті та воскресіння і йде він від фасаду Різдва до фасаду Страстей.

**Висновок.** Можливо, геній, можливо, божевільний, а може занадто схиблений на вірі, але завдяки цьому всі його споруди підтримано тим чи іншим сакральним сенсом. Він вважав кожну роботу втіленням Божого задуму, а кожна його форма чи деталь була взята або зі сторінок Біблії, або із природи. Але якщо подумати як Гауді, то все, що є в природі, створене ніким іншим, як Богом.

Архітектор на стільки вірив в це, що заповнював шунок наповнину їжею, а половину місця залишав для духовного. Він хотів зробити все на стільки ідеальним, що навіть доводив робітників до сліз, якщо вони робили щось не так, як він уявив це у себе в голові.

Я вважаю, що відлюдькуватість і вічна самотність — це плата за геніальність. Він не винен в тому, що бідність та хвороби в дитячому віці зробили з нього сухого прагматичного та іноді жорстокого чоловіка.

#### Список використаних джерел:

1. Цербст Р. Антонио Гауди-и-Корнет. Жизнь, посвящённая архитектуре / Р. Цербст. Москва : АРТ-РОДНИК, 2009. 239 с.
2. Бассегода Нонель Хуан «Антонио Гауди» М. : Стройиздат, 1986. «Biography at Gaudí and Barcelona Club, page 1». Archived from the original on 26 September 2011. Retrieved 5 November 2005.

### ФІЛОСОФІЯ АРХІТЕКТУРНОЇ ДУМКИ ФРЕНКА ЛЛОЙДА РАЙТА

Карнаухова Ю.В. (2019)

**Актуальність.** Значення творчості Френка Ллойда Райта для нашого часу полягає перш за все в дослідженні і розробленні людини, природи та споруди, як єдиного цілого. Для Райта поняття «органічна архітектура» означало не наслідування природних форм, а гармонію з навколишнім середовищем. Будівля має не виділятися з пейзажу, як чужорідне тіло, а «виростати з нього подібно до рослини і гармонійно поєднуватися з оточенням. У цього геніального архітектора кожен проєкт унікальний, тому що розроблений для конкретного місця і конкретних людей. Вирваний з контексту, він не зможе існувати. Саме тому в практиці Райта немає двох однакових будівель. Райт став новатором, який зміг просунути архітектурне мистецтво світу на крок вперед.

**Мета дослідження.** Довести, що особливе значення у творчому методі Райта має такий прийом, як використання людського масштабу. Задовго до Ле Корбюзьє, який кілька десятиліть потому запропонував систему розрахунків «Модулар», Райт оголосив, що пропорції будівлі і меблів повинні визначатися розмірами людської фігури.

**Основні результати дослідження.** У житлових будинках за його проектами немає височенних стель або величезних залів. Навіть у великих за площею будинках простір поділений на затишні приміщення розумного розміру. «Взаємодія людини з архітектурою має бути не просто зручним, але приємним», — говорив він.

Саме тому, усі меблі в спорудах Райта були спроектовані ним власноруч, за розмірами його своєрідного «модулора» для кожного проекту. Архітектор забороняв власникам змінювати меблі на інші. Таким чином, копіювати ці меблі було неможливо. Через це, Френк Ллойд Райт і досі виступає як унікальний архітектор, з неповторним стилем і відчуттям простору.

**Висновок.** Перелік інновацій в архітектурі Райта вельми значний. Він першим: ввів поняття «органічна архітектура» з прийомом людського масштаба; винайшов вільний план, без внутрішніх несучих стін; ввів комплексний підхід до споруди, інтер'єру та екстер'єру; став використовувати розміри «Модулора» для створення органічного середовища для людини; впровадив метод використання матеріалів притаманних природі на місцевості де розміщено проект та ін. Його проекти розроблені в гармонії з людиною і природою, а саме простір плавно «перетікаючий» у природне середовище, унікальні. При цьому треба враховувати, що Райт створив не лише концепцію проектування окремих споруд, а й став Творцем проектів «міста широких горизонтів», що пропагував споруди, що стеляться по землі.

Споглядаючи творчу спадщину Френка Ллойда Райта, мимоволі погоджуєшся з тими, хто вважав, що діяльність основоположника «органічної архітектури» із приголомшливою силою втілювала мрію про навколишній світ як про єдиний твір мистецтва. За визнанням дослідників, він був майстром в поєднанні природного простору з архітектурою та індивідуальності проектів. Як казав сам Райт: «Різних будинків повинно бути стільки, скільки є людей. Людина зі своєю індивідуальністю має право на її вираз і на своє самотнє життєве середовище»

Мистецтво Райта являло собою також продумане до дрібниць поєднання корисності і краси, функціональності і зручності. Все це не

випадково, адже за його твердженням «Архітектура — мати всіх мистецтв. Без власної архітектури, у нашій цивілізації не буде душі».

Одного разу в 1957 році Райт сказав американському телеведучому Майку Уолес: «Я хочу, щоб архітектура була вільною. Я хочу, щоб архітектура вписувалася в оточення і була окрасою краєвиду, а не його спотворенням. Листи наших клієнтів розповідають про те, як побудовані нами будівлі змінили хід усього їхнього життя, все їхнє існування. Воно повністю змінилося. Я хотів би зробити це для всієї країни». Тому геніальна творчість Райта гідна наслідування та удосконалення для наших часів.

## ФІЛОСОФІЯ ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОСТІ ЛЕ КОРБЮЗЬЄ

Лупіна А.В. (2020)

**Актуальність.** Життя відомого архітектора Ле Корбюзьє, який зробив переворот сприйняття в світі архітектури та дизайну. Людина-легенда, приклад і натхненник для молоді. Саме його філософія змінила сприйняття архітектури, різноманітила її новими напрямками та надихає по цей день сучасних творців.

**Мета доповіді.** Проаналізувати філософію життя та творчість архітектора Ле Корбюзьє. Зрозуміти, який вкладає сенс утопія в його архітектурі. І чому Ле Корбюзьє прозвали «людина-легенда».

**Основні тези.** Роздвоєність Ле Корбюзьє — творця умоглядних ідеальних побудов і активного практика — характерна для художнього авангарду першої половини ХХ століття. Риторика авангарду з'єднувалася з ремінісценціями як картезіанського раціоналізму, так і «філософії життя». Еклектизм його концепції легко розкривається розумовим аналізом, але невідчутний на рівні емоційного сприйняття, на який і розраховані тексти Ле Корбюзьє.

Стверджуючи свою вірність картезіанському раціоналізму і принципу доцільності, він розігрував якусь гру. Він постає в своїх текстах як

«*homo ludens*» («людина граюча»), якщо використовувати визначення голландського культуролога Й. Хейзінги. Ле Корбюзьє бачив в своїх утопіях альтернативу руйнівну силу революцій.

Але сам він будував радикальні схеми нового пристрою не тільки середовища проживання суспільства, але і його самого, створюючи утопічні моделі, підлеглі естетичної цілісності та призначені для пред'явлення суспільству як би «зверху». Такий хід думок підказував шлях розвитку ідей тоталітаризму і авторитарної влади, що розповсюджувалися по світу, — не сподіватися на красу, яка рятує світ, а запропонувати світові естетизований порядок, підкріплений силою.

Серед прямих відображень корбюзіанських утопій в архітектурі Франції найбільш значний селище Ля Мюетт в Дрансі, який побудували серед робітничих околиць Парижа (1933) архітектори Е. Бодуен і М. Лодсом. Щоб дотримати високу щільність населення, зберігши інсолюруемі двори, вони поєднували 4-поверхові будинки і 16-поверхові односекційні будинки-вежі з невеликими квартирами.

Використовували вони й принцип індустріалізації будівництва, на якому наполягав Ле Корбюзьє. Сталевий каркас поєднується із залізобетонними панелями перекриттів. Після другої світової війни використання вертикальних житлових будівель — відокремленими групами або в змішаній забудові — стало повсякденною практикою. Утопія ініціювала габорк форм реальної архітектури. Ле Корбюзьє — не технократ, маску якого він любив приміряти, але художник, захоплений саморозвитком.

Він вибудовує докази рішень, які вже спонтанно визначилися в його інтуїції. Його образам властива видима ясність, заснована на тому, що все другорядне для смислового стрижня відрубане, елементи складаються в цілісні схеми, підкупають внутрішньої логічністю, але не співвідносні з суперечливою реальністю.

Естетичні цінності останньої не транслюються в форми інших мистецтв — в тому числі і архітектури Отже, факт, що більшість архітекторів, та й дизайнерів сучасності побічно є учнями Ле Корбюзьє.

Тільки цієї деталі достатньо, щоб говорити про Корбюзьє як про людину-легенду. Оскільки в будь-якій області життєдіяльності людини

завжди залишалися імена загальні, при слові архітектура одне з перших імен, які ми згадуємо, — це ім'я Ле Корбюзьє. Безумовно, Корбюзьє — плідний майстер, і більшість його робіт, крім емоцій, мають стійку професійну основу.

Він завжди був дослідником і аналітиком архітектури і, як наслідок, — поява стилів і напрямків, окремі з яких принесли відчутну користь в проектуванні і будівництві будівель і споруд. Такий напрямок, як каркасне домобудівництво, зробило революцію в будівництві.

При цьому його художні здібності втілювалися в життя паралельним ритмом. Філософія простоти виявилася тим важливим для людства мовою, яку розуміють і приймають не тільки глядачі і теоретики, а й професіонали. Мабуть, в легкості втілення і доступності сприйняття його робіт і складався талант Ле Корбюзьє.

#### **Список використаних джерел:**

1. Електронний ресурс (інтернет-портал) [http://corbusier.totalarch.com/sigfried\\_giedion/2/](http://corbusier.totalarch.com/sigfried_giedion/2/) (дата звернення 10.02.20). Назва з екрана
2. Миронов А.В. «Філософія архітектури: Творчество Ле Корбюзьє». М. : МАКС ПРЕСС, 2012. 292 с.
3. Три формы расселения ; Афинская Хартия / Ле Корбюзьє ; Перевод с французского Ж. Розенбаума; Послесловие Ю. Бочарова и А. Раппапорта. Москва : Стройиздат, 1976. 136 с., ил.

## **ПОРІВНЯННЯ ТВОРЧИХ РИС АРХІТЕКТОРІВ МОІСЕЯ ГІНЗБУРГА ТА ЛЕ КОРБЮЗЬЄ**

Чернишева М.О. (2021)

**Мета доповіді** — висвітлити основні концептуальні підходи до проектування двох майстрів архітектури — Моісея Гінзбурга та Ле Корбюзьє, проаналізувати творчість «батька конструкти-

візму», з метою знайти спільні риси з творчістю французького архітектора.

**Основні результати.** У 1928–1932 роках Гінзбург розробив проекти житлових чарунок з раціональним плануванням, та житлових будинків з усупільненим комунально-побутовим обслуговуванням (будинки на вулицях Мала Бронна (1926) і Чайковського (1928–1930) у Москві).

У проєкті «Будинки текстилей» не в повній мірі, але чітко проявляється піклування Гінзбурга до функціоналізму — поверхи будівлі в залежності від свого призначення поділені на «яруси»; у блоків з різним функціоналом розрізняються стіни фасаду: суцільні стрічки вікон, звичні стіни з прорізами і «зимовий сад» суцільно зі скла. Для кожного «типу діяльності», функції збудований окремий блок; блоки з'єднані перешийками переходів.

Одна з характерних рис проєктів Гінзбурга — схожість різних корпусів. Згідно з естетикою функціоналізму, зовнішній вигляд будівель з різними функціями навіть в рамках одного проєкту повинен відрізнятися. Гінзбург прагне до уподібнення, а часом — спільності окремих обсягів. Ще однією відмінною рисою проєктів Гінзбурга є приховування каркаса. Він не виставляє його назовні, як багато хто з його іменитих сучасників.

Однією з провідних тем творчості Моїсея було питання «усупільнення побуту». Один комплекс складався з кількох будинків (до 10), які на рівні другого поверху з'єднувались між собою спеціальними коридорами-мостами.

Концепція «житлової одиниці» була вперше успішно реалізована в Марселі архітектором Ле Корбюзьє, котрий прагнув створити «місто в місті», який би відповідав повсякденним людським потребам. Ле Корбюзьє сформулював свої знамениті 5 принципів сучасної архітектури:

- 1) вертикальний розподіл функцій (будівля повинна підніматися над землею на колонах, між якими має бути залишено вільний простір, засаджене зеленню) (вілла Савуа є чіткий замкнутий обсяг);
- 2) функціональний розподіл частин будівлі (на плоскому даху повинна розташовуватися тераса-сад);



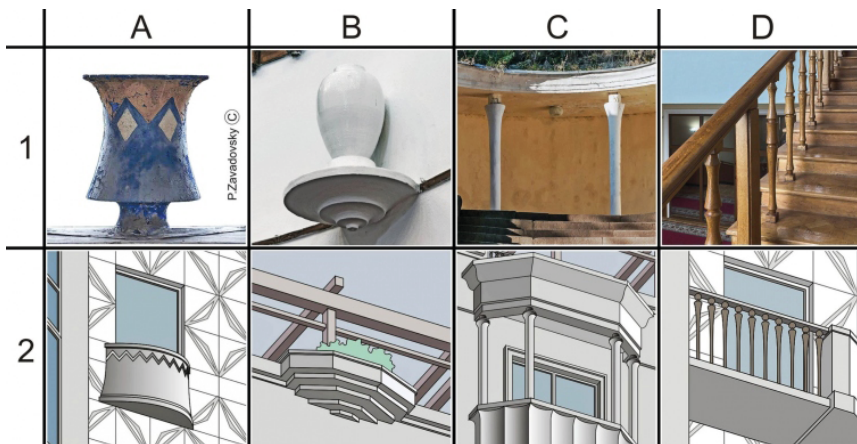
- 3) функціональний розподіл частин будівлі в плані (вільне планування інтер'єру. Несучі функції перенесені на каркас, що дозволило внутрішні перегородки розташувати в кожному поверсі по-різному. Розміщення стін визначається виключно функціональним призначенням приміщень.);
- 4) функціональність вікон (горизонтальні стрічкові вікна, що тягнуться по всьому фасаду і забезпечують найбільшу освітлення (наприклад, палац Ліги Націй в Женеві — проект 1927 року, вілла Савуа);
- 5) основна функція стін — вигороджування просторів, а не несення перекриттів (стіни, навішує на залізобетонну конструкцію, вільна композиція фасаду). (Принципи Ле Корбюзє впадають за численними публікаціями 30-х років).

Ці ж риси простежуються в інтер'єрах та екстер'єрах архітектури Гінзбурга.

### **Висновки.**

1. Мойсей Гінзбург і в період «освоєння спадщини» не залишив своїх корбюзіанських пристрастей, і якщо його знаменитий будинок Наркомфіну (1928) відродив інтерес Ле Корбюзє до «мінімального оселі», то ранні досліді Корбюзє з буржуазними «будинками вілл» здалися Гінзбургу відповідним прототипом для «підвищеного типу» житла для радянського начальства. Важливість цього проекту для всієї творчості Гінзбурга і полягає в тому, що він завершує десятиліття його житлових експериментів, розпочате роботами секції типізації Стройкома в 1927 мі зазначене переважним впливом Ле Корбюзє.

2. Розібравшись з типологією споруди, раннекорбюзіанської в своїх витоках, можна побачити, що стилістика зовнішньої архітектури, про яку ми знаємо по єдино відомої авторської перспективі дворового фасаду — з ритмом зашкленних гранованих еркерів, відповідних двусвітної вітальні квартир, з лоджіями подвійної висоти між ними, все ті ж, знайомі нам по попередніх об'єктах, архітектурні елементи, зведені в таблицю (рис.).



Зведена таблиця елементів

#### Список використаних джерел:

1. Гінзбург Мойсей Якович // Універсальний словник-енциклопедія. 4-те вид. К. : Тека, 2006.
2. Дома Госстраха // Строительство Москвы : журнал. 1927. № 9.
3. Хан-Магомедов С.О. Моисей Гинзбург. М. : Архитектура. С, 2007. ISBN 978-5-9647-0129-3.

## ФІЛОСОФІЯ ТВОРЧОСТІ ТА МЕТАБОЛІЗМ В АРХІТЕКТУРІ КЕНДЗО ТАНГЕ

Зузяк А.Б. (2019)

**Актуальність теми.** Архітектурні споруди дають уявлення про соціальний лад і культуру народу в різні часи історії. 1960 р. К. Танге у виступі на міжнародному конгресі у Токіо наголошував: «Ми живемо в світі, де існують великі несумісності: людський і надлюдський масштаб, стабільність і мобільність, постійність та зміна. Індивідуальність і анонімність, пізнавальність конкретного й незбагненність універ-

сального. Усі ці несумісності характеризують розрив між технікою та людським існуванням». К. Танге формує (разом з архітектором Кіуноре Кікутаке) концепцію тотального урбанізму та формування «теорії метаболізму», її розвиток в архітектурі і містобудуванні в середині ХХ ст.

**Мета дослідження.** Охарактеризувати творчість та особливості філософії архітектури Кензо Танге.

**Основні результати дослідження.** Особливістю традиційної архітектури Японії є зв'язок будівель з навколишнім простором, Японці не розглядали внутрішній і зовнішній простір як дві окремі частини, швидше обидва середовища перетікали одна в одну.

Кензо Танге став відомим завдяки унікальному синтезу японської естетики з архітектурою модернізму, а також завдяки філософським пошукам істинного призначення архітектури, розмірковуючи про її роль в сучасному суспільстві.

Основою його творчості є не проектування будівель і комплексів, а створення поліфункціонального архітектурного середовища, спроможного до трансформації і зростання.

Танге насамперед займався містобудуванням. Як ніхто з сучасних архітекторів капіталістичного світу Кензо Танге зрозумів трагічне становище стихійно зростаючих міст-метрополій, подібних Токіо, населення якого перевищила 10 млн. чоловік. Величезні досягнення сучасної техніки, нестримне зростання громадського та приватного транспорту, зростаючі швидкості руху вступили в катастрофічне протиріччя з хаотичною міською забудовою, що привели до різкого погіршення міського клімату.

Проникаючи поступово в сутність містобудівної проблеми для сучасної архітектури, Танге вже в перших своїх творах, таких, як Центр Миру в Хіросімі, приходять до висновку про односторонність творчого методу європейського функціоналізму. Національна та загальнолюдська трагедія Хіросіми не могла бути виражена через окрему «функціональну одиницю» у вигляді локального монумента або меморіальної будівлі. Внаслідок цього виникає такий напрям як «метаболізм».

Метаболізм (франц. *metabolisme* від греч. *metabole* — зміна) — течія в архітектурі і містобудуванні середини ХХ ст., що прийшло на зміну функціоналізму.

В основу теорії метаболізму покладений принцип індивідуального розвитку живого організму (онтогенезу). Архітектори-метаболісти прагнули до розвитку принципів «трансформованого простору». Метаболісти вважали, що будівлі і міста не просто машини, як це декларувалося у Ле Корбюзьє, а високорозвинені організми. У них усе працює воедино і здатне підлаштовуватися під потрібні часом функції, ускладнюючись зсередини.

Танге називають одним з найяскравіших представників школи «метаболічної архітектури», він один з лідерів групи метаболістів.

Основою всього Кендзо Танге вважав «концепцію структури», розуміючи її своєрідно: «Структура існує в кількох вимірах. Існують і структури, які обумовлюють задані асоціації. Простір передає людям послання, а структура, кажучи мовою лінгвістики, встановлює граматичну будову цих послань... Неможливо зрозуміти будівлю, групу будівель або міське середовище без застосування концепції структури. в даному випадку, коли підхід до проектування і структурування має подібну концептуальну обумовленість-асоціативність, він представляється близьким до методів формалістів, ніж функціоналістів».

Ідея зв'язку просторової структури міста і внутрішнього простору кожної будівлі, а також стверджуючи неминучість динамічного розвитку цих просторів, Кензо Танге і його школа розробляють архітектурну структуру зростаючих у часі архітектурних організмів. Вони висувають ідею вертикального ядра будівель у вигляді залізобетонних шахт з усіма інженерними комунікаціями, які переводять в вертикаль комунікації міста. Тут розташовуються сходи, ліфти, енергопостачання, всі інженерні мережі водопостачання, каналізації, кондиціювання і т. ін. Ядра ці одночасно виконують роль несучих опорних конструкцій, утворюючи просторову решітку, усередині якої розташовуються внутрішні функціонально необхідні простору.

**Висновки.** Єдність штучного і природного середовища, відкритість до подальшого розвитку, до трансформацій, стала найважливішою складовою частиною філософії архітектури К. Танге. Як метаболіст, архітектор заперечував принцип завершеності архітектурної форми. До структури міста застосувалися біологічне поняття метаболізму, що

являє собою циклічну послідовність стадій розвитку, до якої підпорядкована і динаміка людського суспільства.

Кендзо Танге зміг поєднати східну архітектуру з ритмом і образом сучасного західного життя, зробивши європейців і американців своїми послідовниками.

## ЛУЇС КАН — «АРХІТЕКТОР СВІТЛА» ТА «АРХІТЕКТОР-ФІЛОСОФ»

Куріченков А.Р. (2020)

**Актуальність.** Луїс І. Кан вважається одним з великих архітекторів ХХ століття. «Архітектор світла», «архітектор-філософ» — так називали його соратники і віддані учні. Луїс Кан — постать у світовій архітектурі примітна в усіх відношеннях. Його творчість позначена прагненням до значущості образного змісту, утвердженню гуманістичних цінностей. Концепція архітектора імпонує архітектурній молоді. Отже, його мислення наразі є актуальним і його варто дослідити.

**Мета доповіді.** Мета даної доповіді полягає у тому, щоб розкрити архітектурну філософію великого архітектора Луїса Кана.

**Основні тези.** Кан вірив в творчу здатність людини, її потребу стверджувати себе у творчості. Вірив він і в об'єктивність законів природи — творчість представляється йому як би розкриттям, реалізацією вже існуючих закономірностей.

Загальну закономірність структурної побудови об'єкта Кан називав «формою» і говорив, що представляє її собі як реалізацію законів природи, як щось попереднє конкретної роботи над проектом, так як формою визначається взаємозв'язок елементів. Функції споруд Кан прагнув звести до якихось загальних типів, одвічно існуючим «інститутам» людського суспільства (не випадково він часто повертався до думки про принципову єдність у всі часи «інституту навчання»). Подібний підхід визначив широту поглядів на явища, що дозволяють побачити

нове в звичному, але він і обмежував діапазон можливого застосування концепції — її широта виявлялася надмірною для багатьох конкретних завдань.

Особливе значення Кан надавав організації світла. Світло для нього — засіб формування, умова сприйняття властивостей простору.

Леонардо да Вінчі класифікував три типи тіней: 1 тінь прикладена (тінь іншого предмета, що падає на тіло), 2 тінь «вроджена» (контраст світла і тіні, що залежать від форми самого предмета і джерела його освітлення), 3 тінь відкидається (самим предметом). Архітектор Луїс Кан, при проектуванні своїх об'єктів завжди керувався принципом світлотіньового моделювання. «Світло — творець матеріалу, і мета матеріалу полягає в тому, щоб створювати тінь!»

Луїс Кан «План будівлі повинен бути прочитаний як гармонія вихоплених світлом місць, — вважав Кан. — Навіть якщо внутрішній простір задумано темним, необхідно впустити в нього трохи світла з прихованого джерела, щоб виявити ступінь, глибину темряви. Кожний простір має бути визначеним його структурою і характером його природного освітлення».

До прийому «прихованого джерела освітлення» Кан вдавався досить часто: в його будівлях вікна або дверні прорізи майже завжди приховані за жалюзі або вторинною стіною, таким чином увага глядача концентрується на ефекті, а не на джерелі світла. Кан спроектував багато будівель в таких, схильних до постійної сонячної агресії, регіонах як Індія, Пакистан, Бангладеш, і він зосереджувався не тільки на ідеї захисту користувачів від сонця, а скоріше на ідеї недоторканності тіней. Для цього він винайшов конструктивний прийом глибоких внутрішніх галерей, розташованих перпендикулярно до фасаду і джерел світла.

Іншим важливим поняттям для Луїса Кана, нарівні зі світлом і тінню, була тишина. Оскільки темрява викликає невпевненість і тривогу, то на частку архітектора випадає і роль режисера драми, таємниці, тиші.

Класична архітектура викликала у Кана глибоку повагу як прояв здатності людини пізнати закономірності світа і втілити їх в певних конкретних умовах. Але йому чужа була думка імітувати форми, створені в минулому.

## ОСНОВНІ НАПРАЦЮВАННЯ ТА ПРОЕКТИ



Луїс Кан Будівля Національної Асамблеї в Дакі (Jatiyo Sangshad Bhaban, Бангладеш, 1962)

У сучасному буржуазному світі, бентежному і роздробленому, Кан зумів зберегти віру в існування всеосяжних закономірностей творчості. Але, відрікшись від кон'юнктурного і випадкового, він порвав і з конкретністю соціальної дійсності Будь-яке завдання він зводив до абстракції «людських інститутів».

Отже, у кожному проекті Кан намагався висловити індивідуальну філософію, підпорядковану гуманістичним і естетичним ідеям людства. З кожним новим проектом з'являється більше символізму, складних конструктивних рішень і повітря. Основною ідеєю Кана було підняти архітектуру від проектування утилітарних практичних форм до більш піднесеного простору.

У своїй творчості він синтезував старі і нові стилі з новими технологіями, з огляду на творчість Ле Корбюзьє, Френка Ллойда Райта і Людвіга Міс Ван дер Роє. Кан був перфекціоністом і часто працював по кілька років над одним проектом.

**Висновок.** Концепція архітектора — це шлях до творчості без асоціацій з уже існуючим, без наслідування. Органічне поєднання в одній особі мислителя і художника, теоретика і практика дуже сприяли популярності Луїса Кана.

## ФІЛОСОФІЯ АРХІТЕКТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ РЕНЦО ПІАНО

Безпала Л.Г. (2020)

**Актуальність.** У світі різноманітної архітектури і її авторів італійський архітектор — Ренцо Піано один з найбільш популярних архітекторів сучасності. Архітектор, що понад сорок років будує визначні споруди. У десятках міст світу стоять створені ним музеї та культурні центри.

**Мета доповіді.** Визначення, генезису створення світогляду архітектора та факторів які на це вплинули, яке бачення світу вплинуло на формування образу споруд.

**Основні тези.** Ренцо Піано, що народився в родині будівельних магнатів. Його манило до музики, проте він все ж вибрав архітектуру, через недостатні уміння. Архітектор казав: «Музика, як і архітектура, будується навколо порядку і математики. Порядок і хаос, канон і свобода — це і музика, і то, як я інтерпретую конструкції та матеріали. Найголовнішими є моменти, коли ти вирішуєш не слухати законів і порушуєш порядок. В цьому і є архітектура».

Великий вплив мав сімейний архітектурний бізнес, проте сам він себе називає більш інженером, ніж архітектором. Спостереження за процесом зведення споруд його вражало і ці емоції викарбовувались в його пам'яті. Дивлячись на творіння Ренцо Піано можна «побачити» червону нитку, що веде в саме дитинство — початок формування образів. Значний вплив становив час народження архітектора: післявоєнні роки — світлий погляд в майбутнє. На саме будівництво споруд він дивиться як на жест миру, оскільки протилежно йому — руйнування.

Створені простори перш за все несуть в собі ідею об'єднання суспільства, спілкування між собою, запозичення ідей, щасливе існування, що так відрізняється від воєнних років.

Гарні краєвиди Італії внесли свій образ в пам'яті тим самим «залишаючи піщинку» минулого в кожному подальшому творінні. Безмежні морські простори манили його погляд з кораблями і їх вертикальними образами. Його завжди приваблювали ці водні «гіганти», але які при цьому не торкались землі.



Він відчував своє місто каменем, що оточений великими водними просторами. Подальші його споруди нагадували кораблі з їх пластичними образами, що так зливаються з природою.

Образ гармонії з природою він втілював, зливаючи архітектуру з природою, при цьому використовуючи новітні ідеї енергоощадження. Завдяки численним ноу-хау зелене будівництво в його творчості отримало нову точку відліку.

Звичка починати проект з прогулянки, зі спроби схопити дух місця — обов'язкова частина його методу. Кожен його проект, не зважаючи на нинішню славу, стикався з критикою. Населення завжди бурливо і негативно реагувало на нову споруду, що і не дивно, він був новатором. Нові концепції в його творіннях були незвичними для людей, що все життя спостерігали сталий розвиток архітектури і жили серед сірої архітектури. Його споруди кричали від імені свого автора контрастними барвами і незвичністю, що було напругою для пересічного непідготовленого мешканця міста. Сам він розмірковує так: «Як архітектор ви повинні прийняти той факт, що будете піддаватися критиці. Архітектура не повинна покладатися на повну гармонію».

У Ренцо Піано немає жорстких рамок, в яких він створює свої проекти.

Він вважає, що архітектура повинна відповідати потребам людей, навколишнього середовища і відповідати своєму завданню. Тому його проекти не дуже схожі один на одного. Тим не менш, є кілька рис, які часто зустрічаються в архітектурі Піано: злиття з середовищем, будівля навиворіт (винесення комунікацій назовні), світло і повітря, енергозбереження, озеленення.

Ренцо Піано сам порівнює архітектуру з айсбергом. Його верхівка — це те, що бачить обиватель. Але наверх її виштовхує підводна частина, яка складається з трьох елементів: суспільства, науки та мистецтва.

Архітектура — це суспільство, тому що вона не може існувати без людей і їх прагнень. Також архітектура — це наука: архітектор повинен бути дослідником, мати цікавість, мужність і тягу до пригод. І, нарешті, архітектура — це мистецтво: вона викликає у людини емоції та робить це своєю власною мовою, що складається з простору, пропорцій, світла і матеріалів.

Ренцо Піано показує себе дослідником, що вивчає і застосовує різноманітні сфери: науку, архітектуру, суспільство та їх взаємозв'язки, матеріали, пропорції.

## АРХІТЕКТОРА НОРМАНА ФОСТЕРА

Мовчан С.Б. (2019)

**Актуальність.** Норман Фостер — архітектор, якого запрошують проектувати споруди світу, які набувають статус символів міст, заявляють про свою спрямованість на прогрес та інновації. (Лондон, Париж, Берлін тощо). Архітектурний доробок Фостера набув світової слави завдяки яскравим будівлям, зокрема висотним з екологічними елементами.

**Мета роботи:** визначити філософію архітектурної творчості одного з найкращих архітекторів Нормана Фостера, його нововведення та вплив на минуле, теперішнє та майбутнє архітектури та світу в цілому.

Неперевершений британський сучасний архітектор Норман Фостер (Norman Foster) донині вражає світ своїми оригінальними проектами в стилі хай-тек. Лауреат Імператорської і Прітцкерівської премій, зарубіжний почесний член Російської академії мистецтв, володар вищого ордена Німеччини в галузі культури «За заслуги».

Норман Фостер вважає, що будівлі повинні відобразити суспільні цінності. Для прикладу, основним матеріалом для Лондонської мерії стало прозоре скло. Так Норман Фостер сприймає ідею безцензурної демократії. Всі побудовані офісні будівлі нагадують вертикальні міста. Таким чином архітектор висловлює своє бачення простору — це місце де приємно працювати і проводити час.

Норман Фостер вважає, що архітектура — це зв'язок з минулим. Коли архітектор отримує замовлення про реконструкцію історичної будівлі він адаптує будівництво до сучасного світу і нових поколінь. Такий вид реконструкції отримав окрему назву — «Адаптивне повторне використання». Норман Фостер намагається впровадити енергозберігаючі

технології наскільки дозволяє каркас і внутрішній простір будівлі, він змінює планування, прилаштовує до будівель купола та додаткові прибудови. Все це робить будівлі більш цікавими для наступних поколінь.

Норман Фостер завжди думає над інфраструктурою. Його будівлі швидше нагадують вертикальні міста, ніж звичайні офіси, або житлові будинки. Архітектор прагне оснастити свої будівлі всім, що тільки зможе знадобитись людині. У хмарочосах окрім магазинів, ресторанів, парків на даху, він не забуває розташувати музеї та бібліотеки, театри та навіть церкви. Моделювання простору таких будівель — ще одне нововведення автора. Ми звикли бачити всю інфраструктуру будівлі тільки на декількох перших поверхах, але Норман Фостер сприймає будівлі, як міста, тому і поверхи для нього — вулиці. Всю інфраструктуру він розподіляє з самого низу будівлі до самого верху. Завдяки такому розташуванню люди курсують між поверхами, не створюючи натовпу.

**Висновок.** За півстолітню кар'єру Норман Фостер побудував величезну кількість споруд. Майже кожен проєкт на момент закінчення будівництва отримував який-небудь титул з припискою «самий»: самий екологічний будинок, найвищий хмарочос, найдовший міст, саме інноваційне і багатофункціональна будівля і так далі. Він завжди був на крок попереду у всьому, його архітектура не перестає вражати, наповнена життя, продумана, лаконічна і зроблена з розумом.

## ФІЛОСОФІЯ ТВОРЧОСТІ АРХІТЕКТОРА МАЙКЛА ГРЕЙВСА

Кліванська А.В. (2019)

**Актуальність теми доповіді.** Час від часу потрібно подивитися на архітектуру свіжим оком, та побачити в ній щось своє, щоб створити щось нове та цікаве. Саме такою є архітектура Майкла Грейвса.

**Мета доповіді.** Розглянути головні особливості архітектурного стилю Постмодернізм на прикладі робіт відомого американського архітектора Майкла Грейвса та зрозуміти мову його філософії.

**Основні результати дослідження.** Майкл Грейвс (1934–2015 р.) — відомий архітектор-дизайнер з США, що займає в списку прихильників «ню-йоркського авангарду» особливе місце. Його архітектурний почерк швидко пізнаваний. У ньому читається вплив творчих пошуків Клода Нікола Леду і Санмикели. Монументальні постмодерністські будівлі Грейвса відрізняє вишукана витонченість. Його останні роботи відносять до стилю «поставангард».

Грейвс закінчив університет Цинциннаті, а пізніше Гарвардський університет, де отримав ступінь магістра в 1959 році. Грейвс входив до «Нью-Йоркської П'ятірки» та зробив хвилі наприкінці 1970-х років для охоплення постмодерністського припливу, як з'ясувалося, візуальні каламбури та історичні композиції підходили до його добродушного темпераменту.

В архітектурі Майкл Грейвс був одним із засновників постмодернізму. Кожна його споруда неординарна. Особливою любов'ю у американського архітектора користувалися абстрактні форми і яскраві кольори.

Філософія мови Грейвса будується на кількох рівнях:

- 1) архітектура за концепцією Грейвса є частиною життя;
- 2) не менш важливо, хоча набагато більш незрозуміле для навченого ока, є пасивним і, в деяких випадках, відмінним інтересом при переробці загальноприйнятої мови архітектури в унікальне особистісне вираження чого це може стати, без втрати його ідентичності;
- 3) архітектор постійно практикує правила та принципи архітектури;
- 4) прагне створити приємну, комфортну екологію для людей у його будівлях.

**Висновки.** Будинки американського архітектора Майкла Грейвса стоять особняком в порівнянні з усім, що проектується і будується сьогодні. Втім, сьогоднішня архітектура — швидкоплинна і більше не орієнтується на вічність. Будівлі ж Грейвса будуть стояти. Вони зручні, практичні, фігуративні і стоять міцно, не гойдаються, чи не злітають і не дематеріалізуються в ілюзорні фантасмагорії. Їм важко відмовити в монументальності, неповторній своєрідності і можливості висловлювати бачення одного зодчого. За ескізами Грейвса побудовані понад

300 будівель в дуже багатьох країнах світу і створені понад півтори тисячі зразків товарів для таких фірм як Target і Alessi. У своїх пейзажах архітектор досліджує архаїчні форми, навівши його спогадами про відвідування старовинних міст і сіл Італії. Його композиції нагадують сюрреалістичні пейзажі Де Кіріко, колажі кубістів, поетичні форми Ле Корбюзьє і фантазії Ледью. Грейвс визнається, що створює їх фронтально і часто абстрактно, поза контекстом, як художник.

## ФІЛОСОФІЯ АРХІТЕКТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ ЖАНА НУВЕЛЯ

Галайба К.В. (2019)

Жан Нувель — головний французький архітектор сучасності, творчість якого дозволило подолати кризу модернізму 1980-х років. Саме він оживив хай-тек зв'язком з навколишнім контекстом і привніс мультикультурне розмаїття в європейську архітектуру. Поряд з Захой Хадід, Норманом Фостером, Річардом Роджерсом, Френком Гері, Ремом Колхас, Жаком Герцогом і П'єром де Мерон, Нувель є стовпом західного архітектурного експорту в Китай і країни Близького Сходу. Завдяки контекстуальному підходу до кожного нового проекту Нувель не має власного, чітко вираженого стилю і, як наслідок, явних послідовників.

Архітектор приділяє велику увагу єднанню будівлі з навколишнім антуражем. Його будинки вражають вмілою грою світла і тіні, прозорістю. Нездарма він є володарем численних престижних архітектурних премій, в тому числі Прітцкерівської.

«Кожен раз я намагаюся знайти те, що я називаю відсутньою ланкою в пазлі, потрібний будинок на потрібному місці» — говорить Жан у одному з інтерв'ю.

Гра зі світлом і тінню — це частина його «природної концепції», яка полягає в досягненні гармонії будівель і навколишнього світу. Філософія Нувеля інноваційна і унікальна. Вона дозволила йому створити власний неповторний стиль.

«Де в архітектурі етика? У бажанні осмислити і зрозуміти світ, але це не означає, що ми не повинні намагатися висловлювати і винаходити. В якомусь сенсі наша робота завжди буде створенням утопій. Зараз, коли будівлі повсюдно клонують і повторюють, світ стає все менше і менше. Думаю, нам варто докласти зусиль, щоб, коли можливо, створювати різноманітність. Чи не різноманітність заради різноманітності, а як результат більш глибокого розуміючи своїх завдань.»

## ФІЛОСОФІЯ АРХІТЕКТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ КОМПАНІЇ РЕМА КОЛХАСА

Сотніченко А.А. (2019)

Рем Колхас постійно намагається робити все інакше, ніж прийнято і звично. Він по-іншому проектує, неординарно вчить студентів; ввів моду на дослідницьку роботу (інститут АМО). Як проєктувальника (бюро ОМА) його цікавлять урбаністика, комунікації, мінливість життя. Все, що він здійснює, відбувається в модусі переосмислення.

По Колхасу все дуже цинічно: міський розвиток — це хаос, протилежний раціоналізму Ле Корбюзьє. У Нью-Йорку архітектура — завжди бізнес, але ніяк не звичне Європі мистецтво. А навколишні умови — це в першу чергу пісочниця для підприємців і девелоперів, які грають в кубики з допомогою найманих рук і виштовхують чергову висотку ближче до неба. Чи потрібно ставитися до цього хаосу несподіваних і швидких змін зі скепсисом і обуренням? Ні, звичайно: треба ставитися до них з певною часткою прагматизму, — лише так архітектор може вижити в мінливих умовах. Нехай власні ідеї будуть у європейських утопістів, а в Нью-Йорку потрібно віддатися найманій роботі. У мегаполісі майбутнього архітектор — підлегла особа, і в цьому немає нічого поганого, лише користь.

Всі об'єкти Рема Колхаса дивні і індивідуальні. Але не кожен проєкт прагне зберегти цю індивідуальність. У загальній масі міст будинки зливаються у всеосяжному гігантизмі. У гонитві за балансом вироб-

ництва і споживання міста вже не так стурбовані унікальністю окремих об'єктів. Таким чином роль їх творця — архітектора нівелюється. Не потрібно далеко ходити, щоб зрозуміти істину таких суджень, досить поглянути на зростаючі з неймовірною швидкістю нові квартали, бізнес-центри, торговельні комплекси.

Щоб відчути склад і думки Рема Колхаса, кілька думок з книги:

«Вулиця померла. Це відкриття збіглося зі сплеском фанатичних зусиль по її відродженню. Всюди тепер «паблік-арт» — як якщо б дві смерті, склавшись, могли породити життя. Педестрианізація, імовірно покликана захистити вулицю, насправді лише створює умови для пересування по ній тих, хто своїми власними ногами необоротно руйнує цей предмет запланованого захопленого поклоніння».

«Житло більше не є проблемою — житлова проблема або повністю вирішена, або повністю кинута напризволяще. У першому випадку ми маємо справу з законним житлом, у другому — з «незаконним». У першому випадку з'являються вежі або, частіше, типові багатоповерхівки (з шириною корпусу до 15 метрів), у другому (як абсолютно симетричну відповідь) — короста з бідних недоглянутих халуп. Перше рішення пожирає небо, друге — землю. Парадоксально, але ті, у кого немає грошей, колонізують найдорожчий товар — землю, в той час як ті, хто платить, живуть в повітрі, який дається безкоштовно».

«Окремі міста все ще серйозно обговорюють «помилки» архітекторів — наприклад, проекти створення піднятих над рівнем вулиці пішохідних мереж, що простягаються, немов щупальця, від кварталу до кварталу, і покликаних вирішити задачу разущільнення трафіку. Але Місто-генерик щиро любить всі ці архітектурні винаходи: платформи і тераси, мости, тунелі, автотраси — все це химерне переплетення зв'язків і супутніх об'єктів, яке, як ніби щоб відлякати первородний гріх, неодмінно намагаються прикрити квітами і папороттю, створюючи таку щільність рослинного шару, яка залишає далеко позаду декорації до фантастичних фільмів 50-х років».

Рем Колхас вважає, що проблеми міст іноді настільки очевидні, що з часом їх неможливо ігнорувати. Добре, що є люди, які, як лікарі, здатні впізнати симптоми і почати шукати ліки. Нехай Рему Колхасу не вдасться

врятувати всіх, але книги дадуть попередження, а приголомшливі проекти зроблять особливе щеплення місту від «смітцевої» хвороби.

Колхас зробив архітектуру не просто питанням будівництва споруд, але й питанням поліпшення всього навколишнього світу. «Архітектура може врятувати людину? Ідіть до чорта, мене нудить від подібних патерналістських поглядів», — любить повторювати голландець в своїх інтерв'ю. Рем створює архітектуру не для поліпшення людини, а як комфортне середовище, якій належить задовольняти його потреби, і питання культури для нього завжди виявляється в пріоритеті.

## НОВАТОРСТВО ФРІДЕНСРАЙХА ГУНДЕРТВАССЕРА В СФЕРІ АРХІТЕКТУРНОЇ ЕКОЛОГІЇ

Поліщук А.М. (2019)

Фріденсрайха Гундертвассер це австрійський архітектор і художник, який завдяки своїм самотнім ідеям був знаменитим ще при житті, а його стиль згодом став емблемою Австрії.

- Відрікся від класичного мистецтва та провів багато часу подорожуючи і вивчаючи світовий досвід. Дійшов висновку, що людина і природа взаємозалежні.

Висловив свої погляди в маніфестах, есе і промовах: «Пряма лінія веде до гибелі нашої цивілізації (1953), «Пліснява-маніфест проти раціоналізму в архітектурі» (1958), «Право на третю шкіру» (1967), «Твоє віконне право — твій обов'язок щодо дерев» (1972), «Культура лайна — священне лайно» (1979), «Нехай все заросте» (1980), «Мирний договір з природою» (1983), «Бетонні утопії для зеленого міста» (1983), «Нові правила поховання — Реінкарнація на дому» (1984), «Віконна диктатура і право вікна» (1990), «Маніфест-бойкот за право індивідуального будівництва» та ін.

- Короткий зміст деяких маніфестів, есе і промов:

*«Пліснява-маніфест проти раціоналізму в архітектурі»* — Кожен повинен мати можливість будувати і поки ця свобода не існує сучасну



архітектуру не можна вважати мистецтвом взагалі. Пряма лінія безбожна і аморальна. Пряма лінія це не лінія творчості, це лінія копіювання, імітація лінії. Простір навколо вікон може бути розфарбований за бажанням власника.

*Промова «Право на третю шкіру»* — людина оточена трьома шарами: шкіра, одяг і стіни будинку. І одяг, і стіни будівель за останній час зазнали безліч змін і не відповідають природним потребам людини. Вікна — це міст між внутрішнім і зовнішнім простором. Як перша шкіра пронизана порами, так і третя — вікнами. Наступна революція буде революцією, в якій люди повстануть проти ЦИХ прямолінійних речей і ЦИХ виробництв, які навіть машина не хоче робити.

*«Твоє віконне право — твій обов'язок щодо дерев»* — Ми задихаємося в наших містах, тому що повітря забруднене і не вистачає кисню. Рослинність, яка дає нам життя і можливість дихати, ми вбиваємо. Все горизонтальне належить природі — все вертикальне може належати людині. Все, що біло взимку, має бути зеленим влітку. Все, що стає мокрим від дощу, всі горизонтальні поверхні під небом, відносяться до сфери рослинного життя. Ліси повинні рости на вулицях і на дахах. Тільки вони дозволять знову дихати лісовим повітрям в містах.

*«Культура лайна — священне лайно»* — Рослинності необхідні мільйони років щоб укрити отруту і погані гази шаром гумусу, рослинності і кисню так, щоб людина могла жити на Землі. Цикл від випрошення до їжі перерваний. Якщо ми не цінуємо наше лайно і якщо ми не перетворимо його в гумус ми втративши наше право бути на цій землі. Відходи прекрасні. Треба розділяти різні типи відходів і реінтегрувати їх в цикл.

*«Нехай все заросте»* — потрібно заохочувати зростання рослинності на стінах. Так як від цього можна отримати таку користь: покращиться повітря, зелень буде утримувати пил, яка потім змиється дощем. Внаслідок цього знизиться рівень шуму, клімат покращиться.

*«Мирний договір з природою»* — Ми повинні вчити мову природи, для того щоб розуміти її. Ми повинні повернути природі території, які людина незаконно використовує і над якими вчиняє насильство. Терпимість до спонтанної рослинності. Мистецтво як творіння

людини і творіння природи повинні бути знову об'єднані. Розрив між ними може мати катастрофічні наслідки для людства. Ми тільки гості у природи і повинні себе вести належним чином. Людина — це найнебезпечніший шкідник, який спустошує Землю. Людина повинна сама собі поставити екологічні рамки обмеження, для того щоб Земля могла відпочити. Людське суспільство має знову стати безвідходним. Тільки той, хто поважає свої відходи і використовує їх знову в безвідходному суспільстві, перетворює смерть в життя і має право на продовження існування. І якщо людина визнає цей круговорот, він дозволяє здійснитися відродженню життя.

- Архітектурні твори перегукуються з роботами Антоніо Гауді.
- Перший будинок Гундертвассера був побудований на початку 80-х і носить ім'я творця — Hundertwasser-Haus. В ньому він відобразив більшість своїх ідей:

- відсутні прямі лінії (нерівні стіни, підлоги і сходові майданчики);
- на всі плоскі елементи будинку насипана земля і розсажені трава і дерева;
- немає двох однакових вікон;
- золоті вежі у формі цибулин;
- розфарбовані строкатими плямами і лініями стіни з використанням мозаїки;
- колони схожі ніби зібрані з намистин, прикрашені яскравою керамічною плиткою;

- Деякі його «екологічні» принципи впроваджені у власному будинку:

- ґрунт на даху, на який висаджена трава, допомагає будинку злитися з пейзажем. Там же — сонячні батареї, що забезпечують енергією будинок та нагрівають воду;
- засипний (гумусний) туалет і резервуар для збору дощової води допомагають переробити всі відходи життя людини. Система очищення води за допомогою рослин.

Ідея екології Гундертвассера з'явилася задовго до масового руху. Він на своєму прикладі продемонстрував принципи створення свідомого суспільства і довів їх дієвість.

## МІСТОБУДІВНІ АКЦЕНТИ: ЕФЕКТ БІЛЬБАО – ТВОРЧІ ІНТЕРВЕНЦІЇ ФРЕНКА ГЕРІ

Макух Н.С. (2019)

*Науковий керівник: Бармашина Л.М., канд. архіт., доцент*

**Актуальність теми доповіді.** Вплив масштабних архітектурних проєктів на малі та середні міста досі залишається недостатньо вивченим. Зокрема зовсім непередбачувано розвиваються міста, у яких будуються унікальні в своєму роді споруди, або споруди відомих архітекторів. Ефект від їх будівництва може тривати лише декілька років, або десятиліття.

**Мета роботи.** Дослідження специфіки формування архітектури музею Гугенхайма в контексті розвитку міського середовища. Комплексний підхід у формуванні образу міста.

**Основні результати дослідження.** Ефект Більбао є цікавим не тільки в архітектурно-урбаністичному, але і в більш ширшому соціально-економічному та культурному аналізі. Важливим фактором є стійкість споруди чи будівлі в стрімкому потоці сучасного життя та глобалізації. Будівлі, що побудовані сьогодні — завтра можуть бути морально застарілими. Саме так відбувається із більшою частиною архітектурного середовища в сучасному світі. Проте частина будівель виділяється із загальноприйнятих рамок, така архітектура є інноваційною.

Інноваційна архітектура може змінити життя цілого міста і навіть країни на декілька років, десятиліть, століть... Досить часто саме архітектурне середовище стає центром тяжіння туристичних потоків. Потяг людей до ефектної архітектури в усі часи визначають одні і ті ж чинники — економічний розвиток, новизна, масштабність, образність міста і відчуття, що їх епоха унікальна і вимагає власних, особливих виразних форм.

На початку ХХ століття Більбао, а точніше його промислові підприємства були «основою» економіки Іспанії. Настільки стрімке зростання економіки призвело до зростання чисельності населення, в основному з іммігрантів. Але у 70-х роках минулого століття в країні вибухнула криза, що призвело до закриття заводів і фабрик. Зросло безробіття —

приблизно п'ята частина населення міста була безробітною. В результаті сильної повені в 1983 році загинула величезна кількість жителів і було зруйновано безліч будинків. Більбао занурюється в стан депресії. Для стабілізації ситуації, економічного та культурного підйому, влада в 1989 році прийняла грандіозну містобудівну програму і стратегічний план реконструкції Більбао. Проект музею був частиною комплексного плану розвитку Більбао.

Прийнято вважати, що місто відродилося, перш за все, через будівництво масштабного і унікального за своїми формами філіалу Музею Гуггенхайма за проектом Френка Гері. Безумовно, музей став своєрідним образом міста, його візитною карткою. «Іконічні будівлі» визначають архітектуру як пошук тендітної рівноваги між «явними знаками» і «прихованими символами», тобто такими, що запам'ятовуються формами і образами, які вони створюють. Гері обіграв в проекті морську тему, віддавши тим самим належне порту Більбао — найбільшому в країні: сам будинок нагадує формою корабель, який «пливе» по водах річки Нервіон, а обшивка з титанових пластин схожа на риб'ячу луску. У цій лусці багаторазово відбивається і дробиться сонячне світло. У будівлі немає жодного прямого кута, всі поверхні м'яко згинаються, а внутрішні приміщення плавно перетікають одне в інше. Особливе значення має вдале розташування музею: біля ріки Нервіон будівля ідеально вписується в панораму міста, виглядає повітряно та монументально.

Архітектуру міста не можна ігнорувати. Самодостатні будівлі погано вписуються в середовище з безліччю «іконічних» будівель, успіх Музею Гуггенхайма в Більбао пов'язаний з тим, що він оригінальний і єдиний в стриманому образі солідних будівель ХІХ століття.

Музей зіграв свою роль домінанти у становленні культурного та туристичного середовища Більбао. Проте в загальному такого ефекту було досягнуто завдяки комплексній трансформації міського середовища. Свою роль зіграла і система метро Нормана Фостера, і вдосконалена транспортна й пішохідна інфраструктура, створення нових парків, будівництво моста за проектом Сантьяго Калатрави та загальна перебудова застарілих частин міста. Міський простір навколо мав відповідати новій культурній емблемі. Структурні зміни міського середо-

вища є найбільш стійким ефектом, а економічні та соціально-культурні ефекти часто можуть носити тимчасовий і ефемерний характер.



Музей Гугенгейма в Більбао. Архю Френк Гері

У результаті всіх цих перетворень Більбао є геніальним прикладом містобудування, це наглядний приклад гармонії: Музей Гугенхайма, як новий композиційний орієнтир (містобудівний акцент) в нейтральному існуючому середовищі.

**Висновки.** «Ефект Більбао» — це не лише музей Гугенхайма за проектом Френка Гері чи творіння інших знаменитих архітекторів, які стали візитною картою міста. Це тільки одна, хоча і дуже важлива, складова всього задуму. Головною темою «ефекту» є загальні перетворення всієї міської інфраструктури, значні інвестиції в архітектурні шедеври. І робота ця проводилася з урахуванням особливостей територіального устрою, специфіки економіки міста та всієї країни.

У результаті в сьогодинішньому Більбао вдалося досягти органічної єдності ефективного туристичного бізнесу, потужної індустрії і розвинутої транспортної системи. Більбао стало одним з найпривабливіших міст в Іспанії. Інновації і старовина гармонійно поєднуються тут, доповнюючи один одного. Привабливий «ефект Більбао» неодноразово намагалися повторити в інших містах світу, але досі всі спроби закінчувалися невдачею.

## ФІЛОСОФІЯ І ТВОРЧІСТЬ ЙОРНА ОБЕРГА УТЗОНА

Комар С.С. (2021)

**Актуальність.** Наразі було б корисно дослідити творчість одного із архітекторів, які мені симпатизують.

**Мета.** Дослідити творчість та філософію архітектора Йорна Оберга Утзон.

**Основні тези.** Утзон народився в Копенгагені, син військово-морського архітектора, і виріс в Ольборзі, Данія. Внаслідок інтересу сім'ї до мистецтва, з 1937 року він відвідував Королівську датську академію образотворчих мистецтв, де навчався у Кей Фіскера та Стіна Ейлера Расмуссена.

Після його закінчення в 1942 р. він поїхав до Стокгольму, де працював разом із відомими архітекторами. Особливо зацікавився роботами американського архітектора Френка Ллойда Райта. Після закінчення Другої світової війни та німецької окупації Данії він повернувся до Копенгагена.

У 1946 році він відвідав Гельсінкі і до 1948р. він подорожував по Європі. У 1949 він подорожував до США та Мексики, де піраміди надали подальше натхнення.

Захоплений тим, як майя будувались до неба, щоб наблизитись до Бога, він прокоментував, що його час у Мексиці був «Одним із найбільших архітектурних вражень у моєму житті».

У 1950р. він створив власну студію в Копенгагені, а в 1952 р. Побудував для себе будинок відкритого планування, перший у своєму роді в Данії. У 1957 р. він подорожував спочатку до Китаю (де його особливо цікавило прагнення китайців до гармонії), Японії (де він багато дізнався про взаємодію між інтер'єрами та екстер'єрами) та Індії, а потім прибув до Австралії в 1957 р., де пробув до 1966 р. Проектуючи всесвітньовідомий театр в Сіднеї. Утзон почав будівництво, але було багато труднощів. Найбільші з них те, що інженери не знали як зробити старий варіант дизайну даху і Утзон сам вирішив цю проблему, змінивши той дах на нинішні напівкулі. Архітектор каже, що його дизайн

надихнув простий акт очищення апельсина: 14 раковин будівлі, якщо їх об'єднати, утворили б ідеальну сферу.



Утзон мав нордичне почуття турботи про природу, яке підкреслювало синтез форми, матеріалу та функцій для соціальних цінностей. Його захоплення архітектурною спадщиною давніх майя, ісламського світу, Китаю та Японії також сприяло його практиці.

Це перетворилося на те, що пізніше Утзон називав аддитивною архітектурою, порівнюючи свій підхід до природоохоронних моделей. Дизайн може рости як дерево, він пояснив: «Якщо він росте природним шляхом, архітектура буде доглядати за собою».

*Про будинки Kingo:* Утзон описав композицію як «квіти на гілці вишневого дерева, кожна повернена до сонця». Загалом, будинки Утзона демонструють складні та різноманітні стосунки до шляху сонця.

*Церква Багсверд,* що знаходиться на північ від Копенгагена, вважається шедевром сучасної церковної архітектури завдяки своєму яскравому, природно освітленому інтер'єру та його бетонній стелі, обсіпаній м'яко закругленими склепіннями, що натхненні хмарами.

**Висновок.** Дивлячись на творчість цього архітектора, можна зробити висновки, що він притримується філософії екологічного будівництва, береже природу та використовує її форми в своїх проектах. Йорн Утзон використовує максимально екологічні матеріали. Його дуже захоплювала архітектура древніх майя, а також Китаю і Японії, і він намагався повторювати деякі елементи в своїх роботах. Він старався

робити проекти із світлими інтер'єрами і натуральним освітленням, тому вони виглядають просторо.

Йорн Утзон мав дуже цікаві і непрості форми та конструкції в своїх ідеях. Кожен його проєкт оригінальний і функціональний, багато із них є цікавими для туристів, навіть його будинок.

## ФІЛОСОФІЯ АРХІТЕКТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ АРХІТЕКТОРА ТА ТЕОРЕТИКА АЛЬДО РОССІ

Осадча М.М. (2021)

**Актуальність.** Італійський архітектор та теоретик Альдо Россі, який виступав за використання обмеженого кола типів будівель та турботу про контекст, в якому будується будівля. Цей постмодерний підхід, відомий як неорационалізм, являє собою пошкваллення суворого класицизму.

**Мета доповіді.** Ознайомлення з філософією архітектурної творчості Альдо Россі.

**Основні тези.** Россі отримав ступінь архітектора в Міланській політехніці в 1959 році. Він розпочав дев'ятирічну співпрацю з італійським архітектурним журналом Casabella-Continuità в 1955 році, а в 1959 році відкрив власне архітектурне бюро в Мілані. На початку 1960-х років він розпочав свою професійну кар'єру в студії Марко Занусо, паралельно пішов у викладацьку діяльність спочатку як асистент у школі містобудування, потім його призначили викладачем Міланського політехнічного університету.

Його найперші роботи 1960-х були переважно теоретичними і демонстрували одночасний вплив італійського модернізму 1920-х, класицистичний вплив віденського архітектора Адольфа Лооса та роздуми художника Джорджо де Кіріко. Поїздка до Радянського Союзу для вивчення сталінської архітектури також залишила помітне враження.



У 1966 р. дослідження Россі завершилось впливовою першою книгою «*Архітектура міста*» (*L'architecture della città, 1966*). У цій книзі автор переоцінив рух сучасної архітектури і одночасно проаналізував правила та форми розвитку міст. Він не зосереджувався на огляді форм будівель або стандартних образів сучасної архітектури, але особливо виражав нехтування та знищення «колективної пам'яті людей». З одного боку, він нападав на функціоналізм і сучасний рух; з іншого боку, намагався відновити позицію композиційних прийомів і зробити його єдино правильним об'єктом дослідження архітектурних досліджень. Россі підняв архітектуру на нову висоту: правила міста можуть бути такими, як правила, які контролювали особисте життя та долю. Кожна біографія має свій власний простір, хоча обмежена між народженням та смертю.

Звичайно, міська архітектура є колективним втіленням цієї біографії, поза значеннями та емоціями міста, яке ми знаємо. У філософії Россі типи будівель тісно пов'язані зі способом життя людей. Спосіб життя є свого роду типом, конкретною формою, обумовленою різними суспільствами і має дуже різні вирази. Форми — це просто шкіра речей, а спосіб життя — глибока будова будівель. Людям потрібно отримати доступ до цього глибокого сенсу з історії, пам'яті та архетипів. У певному місці архітектор повинен покладатися на колективну пам'ять, щоб визначити модель будівель для створення міста.

Перші роботи Россі мали відтінок італійського модернізму. Важливим архітектурним правилом, для Россі, є повторення. Повторення основних архітектурних елементів було цілком очевидним у всіх його задумах. Він розглядав цей процес як пошук суттєвих форм і з самого початку чітко зрозумів, як працюють міста. Функціональність міст та їх елементів регулювали його будівельні конструкції. Звідси очевидно, що він ставився до громадських будівель як до зменшеного жанру функціонуючих міст.

За останні роки він виконав низку значних проектів по всьому світу, включаючи театр маяків Торонто в Канаді, 11-ти готельно-ресторанних комплексів Palazzo в Японії та комерційні центри рідної Італії, різні типи житла, театри, музеї, кладовища, школи та інші громадські будівлі. У Сполучених Штатах він здійснив два проекти, один з них

монументальна арка у Галвестоні, штат Техас; та будинки Поконо Пайнс в горі Поконо, штат Пенсільванія. У нього великий проект школи архітектури для Університету Маямі у Корал-Гейблз, штат Флорида. Крім спроектованих та побудованих об'єктів, він відомий своїми працями, численними малюнками та картинами, а також дизайном меблів та інших предметів декору та побуту.

**Висновок.** Отже, Альдо Россі відомий прихильник неораціоналізму, який досяг міжнародного визнання як архітектор, теоретик, автор, художник, викладач. Пристосовуючи постмодерністський підхід, він виступав за повернення до більш класичної естетики дизайну та архітектури, яка охоплювала вирази, спрямовані вперед. Сприяв появі відновленого інтересу до архітектурних традицій після 1960-х років. Приклади його робіт можна знайти в Італії, Німеччині, США та Японії. Він став і залишається надзвичайно впливовим в кінці 1970-х і 1980-х років, коли обсяг його будівельних робіт розширювався, а теорії просувалися в його книгах. Россі один із провідних архітекторів постмодерну, чия оригінальна дизайнерська естетика продовжує надихати і до сьогодні.

## ФІЛОСОФІЯ АРХІТЕКТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ МАНУЕЛЯ НУНЬЕС-ЯНОВСЬКОГО

Власюк Ю.І. (2019)

Іспано-французький архітектор-урбаніст, академік, член-кореспондент Королівської Академії витончених мистецтв ім. Св. Георгія. Народився 20 липня 1942 м. Самарканді, в Узбецькій РСР. Дитинство і юність провів в Одесі. Вчився в Центральному Університеті Барселони на факультеті Археології і Історії по спеціалізації «Стародавній Єгипет». Мануель Нуньес Яновський був однією із засновників і засновником і партнерів Taller de Arquitectura у Барселоні, Іспанія.

MNY Архітектор-підприємець, Париж, Франція. Працює в Парижі з командою архітекторів і містобудівників. Проекти і реалізації міських

ансамблів, громадських закладів і резиденцій у Франції, Іспанії, Бельгії, Голландії, Німеччині, СРСР. Тема: «Складна геометрія «немодній архітектури»».

Сучасний житловий громадський комплекс «Арени Пікассо» (також відомий як «Плас Пікассо») виконаний в збірному залізобетоні, вважається однією з визначних пам'яток району вересня Сан Дені області Іль де Франс Парижа. Будівництво було завершено в 1984 р Це архітектурне диво є справжнім викликом традиційному поняттю про збірному залізобетонному будівництві, конструкцій і технологій, а також уяві цінителів архітектури.



«Арена Пікассо». Арх. — Мануель Нунес-Яновський

Апарт-готель «La Muralla Roja», що в перекладі з іспанської означає «Червона стіна», замислювався як проєкт — пам'ятник революцій 1968 г.: празької, паризької, каліфорнійської, мексиканської. У 1980 році Мануель Нуньес Яновський відкриває своє архітектурне бюро в Парижі. Його команда архітекторів і містобудівників займається проєктами і будівництвом міських ансамблів, громадських і житлових будівель у Франції, Іспанії, Бельгії, Голландії, Німеччині, СРСР. У той період він створив такі проєкти як ЖК Les Arenes de Picasso в Парижі (Франція).

Театральний комплекс «Театр Ліуре» розташований в Барселоні на горі Монжуїк. Один з найсучасніших театрів Європи, він знаходиться в реконструйованій будівлі колишнього Палацу сільського господарства, побудованого для міжнародної виставки 1929 р. Це проєкт є матеріальним символом дружби двох великих ентузіастів сцени — Путчсервера і Нуньеса Яновського, які разом закінчили театральне училище в Барселоні, працювали в театрі і виношували ідею створення нового прогресивного театру. Муніципальний діловий і торговий центр «Дерібас-Хол» в Одесі (Україна). Комплексна реконструкція пам'ятника історії і архітектури (будинку Руссова, побудованого в 1897–1900, і вдома Лібмана) і забудова території зі створенням міського суспільно-культурного центру з міжнародним конгрес-холлом. «Червона доріжка в сучасне мистецтво». Нове крило музею є з'єднувальним елементом між найбільшою пересадковою станцією метро Ліми, парком експозиції, в якому розташовані 2 музеї (в тому числі МАЛІ) і школа Драматичного мистецтва, і парком Хуана Аларко де Даммерт, в якому знаходяться ще 2 музеї.

Російський православний Духовно-культурний центр. Ширяє над Парижем, є одним з найпрекрасніших і одночасно граціозних, делікатних творів Мануеля Нуньес Яновський. Будучи розташований в самому серці Парижа недалеко від президентського палацу (палац Альма) і Ейфелевої вежі, проєкт включав численні дослідження архітектурної та історичної середовища і був прийнятий спеціальною комісією ЮНЕСКО. Апартамент-готель «Ксанаду». Апартамент-готель включає в себе 18 апартаментів, розташованих по спіралі навколо вертикальної осі лестнично-ліфтового блоку, і утворюють каскадну композицію обсягів. Кожен апартамент складається з трьох кубів — громадська зона, приватна зона і кухонно-санітарний блок.

«Я не архітектор. Я постановник. Я виходець НЕ архітектурного училища, а театрального. І для мене архітектура — це продовження моєї театральної кар'єри, яке можна визначити дуже просто: я намагаюся бути трагікоміком. Якщо в театральній культурі одиниця виміру — людина, то в архітектурі — метрична система. У своїй діяльності я віддаю перевагу театральній, людській системі вимірювання» — наголошує Мануель Нун'єс.

Мануель Яновський видатний архітектор, театрал та режисер. Має свій неповторний, як казав сам Мануель «немодний» почерк, особливої архітектури. Його архітектуру можна впізнати здалеку, вона особлива і дуже цікава, ні на що не схожа. Основний підхід сформульований в обережному і збалансованому використанні природних, інфраструктурних, людських ресурсів, застосуванні відновлюваної сонячної енергії і «зелених» технологій, реорганізації нефункціонуючих промислових зон в суспільно-житлові райони, розвитку комфортабельних громадських просторів.

## ФІЛОСОФІЯ ТА СИМВОЛІЗМ СТВОРЕННЯ АРХІТЕКТОРОМ ДАНІЕЛЕМ ЛІБЕСКІНДОМ ЄВРЕЙСЬКОГО МУЗЕЮ В БЕРЛІНІ

Розбицька А.В. (2019)

*Науковий керівник: Бармашина Л.М., канд. архит., доцент*

**Актуальність теми доповіді.** Важко знайти настільки несхожого на інших та самодостатнього сучасного архітектора, як Даніель Лібескінд. Його споруди завжди унікальні та сміливі, привертають увагу навіть звичайного перехожого. А особливу роль має дух та символічне значення кожної з них. Але що саме вплинуло на його становлення?

**Мета** даної роботи — аналіз історії створення та символічного значення споруди, її значимості, дослідження впливу Арнольда Шенберга на проект будівництва Єврейського музею в Берліні.

**Основні результати дослідження.** Даніель Лібескінд з дитинства цікавився музикою і вже в 16 років йому передбачали велике успішне майбутнє, уряд США навіть призначив йому стипендію для продовження освіти. Проте Лібескінд прийняв несподіване рішення, він вирішив піти з музики. Але Даніель іншої думки, він вважає, що архітектура та музика нероздільні, і саме в архітектурній діяльності він знайшов своє призначення.

Незвичність проектів архітектора спочатку не сприймалась, попри його перемоги в різних архітектурних конкурсах. Хоча його талант

та геніальність визнавалася професіоналами, але його вважали більш теоретиком, а не практиком.

Все змінилось аж в той час, коли архітектору виповнилося 50 років. Йому випала можливість взяти участь у конкурсі на кращий проєкт Єврейського музею в Берліні. З-поміж 250 проєктів, що були подані анонімно, комісія одногосно визнала проєкт Д. Лібескінда кращим.

Чим підкорив конкурсну комісію Лібескінд? Будівля мала створювати зручний інтер'єр для музейних експонатів і бути недорогою. Він легко впорався з обома проблемами. Щоб подовжити шлях уздовж експозиції, він зробив будівлю в плані зигзагоподібною. У цьому зигзагу журналісти відразу угледіли зламану зірку Давида — одночасно і символ єврейської теми музею, і символ трагічної єврейської долі. У інших незвичайний план будівлі викликав образ впертого потоку, який змушений обходити непереборні перешкоди, іноді навіть повертати назад, але тим не менш продовжувати свій шлях — подібно єврейському народу, самому древньому на Землі, який перетинає всі перепони на своєму довгому шляху в майбутнє.

Нова будівля Єврейського музею в Берліні і сама по собі, без експозиції, просто всім своїм образним ладом розповідає про історичний шлях єврейського народу, про його ментальності — одночасно і образної, і раціональної, що є особливістю музею. За задумом архітектора історія Берліна стає невіддільною від історії модернізму, їх пов'язують навіть не якісь явні форми, їх пов'язує тема заперечення, відсутності сенсу. Порожнеча стає особливою формою переживання, що зближує людей.

Лібескінд не просто створив будівлю музею, він створив простір, наповнений емоціями, які переживає кожен, хто відвідає цей музей. Його навіть відкрили спочатку без експозиції, проте його відвідала велика кількість людей, які були в захваті від самої архітектури, її філософського та символічного значення. В середині будівлі музею збудовані також «порожні» башти, що простягаються на всі поверхи музею. Лібескінду довелось неодноразово доводити що вони — є частиною експозиції і відображають історію єврейського народу у Німеччині.



Єврейський музей в Берліні. Арх — Д. Лібескінд

Порожнеча в душі, спустошеність — те, що відчувають відвідувачі, і саме цього і прагнув Лібескінд. Емоції, які відчуває людина, потрапляючи у замкнутий простір, який освітлюється лише денним світлом через маленьку щілину, мабуть, не передасть жодна музейна експозиція. Лібескінд був драматургом, що проявляється у його грі над людськими емоціями.

Як говорить сам архітектор, основна тема створюваного проекту нерозривно пов'язана для нього з ім'ям Арнольда Шенберга. Лібескінд ще в часи, коли він займався музикою, цікавився музикою Шенберга, особливо творами його берлінського періоду. Опера «Мойсей і Авраам», яку він так і не зміг закінчити, до цього дня виповнюється без завершення. Логіка тексту, який розповідає про стосунки між Мойсеєм і Авраамом, заводить у глухий кут, в якому музика і текст, написані Шенбергом, приречені на незавершеність. Тому ідея Лібескінда полягла в тому, щоб завершити цю оперу своїм Єврейським музеєм.

В кінці опери Мойсей не співає, він тільки вимовляє кілька слів. «Однак «Мойсей і Авраам» — єдина опера, яку я можу зрозуміти. Коли в опері співають, вам не важливі слова, але в опері Шенберга, коли змовкає спів, особливо виразно чути і здається особливо значущим

вимовлене Мойсеєм: «О, слово. Твоє слово ...», — розповідає Даніель Лібескінд, підтверджуючи, що його концепція апіорі прямо протилежна тій, що перетворює музейну архітектуру в окремий меморіал.

**Висновки.** Єврейський музей у Берліні — найзначніший проект у житті Лібескінда, який змінив його життя. І це не дарма, тому що той філософський зміст, який він вклав у цю споруду зрозумілий кожному шляхом відчуття, емоцій, які переповнюють відвідувачів.

Архітектуру Лібескінда не можна судити поверхово. Він встав на шлях нового підходу, інтелектуального і незалежного. Йому цікаві передові методи, його захоплюють незвичайні форми, він поглинений філософськими ідеями. На його думку, архітектура вийшла на новий рівень, і багато питань поки залишаються відкритими.

Хоча багато відомих його проектів пов'язані насамперед з трагічною долею Єврейського народу (Єврейський музей в Берліні, Єврейський музей в Копенгагені, Єврейський музей в Сан-Франциско), Лібескінд не вважає себе «трагічним» архітектором, він робить акцент на новизні своєї архітектури, на її особливості, неповторності.

## ФІЛОСОФІЯ АРХІТЕКТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ ЗАХИ МОХАММАД ХАДІД

Вент О.В. (2019)

**Постановка проблеми.** Останнім часом архітектура світу набирає все більш футуристичного оберту. Усе частіше проектуються будівлі в стилі деонструктивізму. І не дарма. Адже багато архітектурних бюро світу все частіше намагаються наблизитись до відомих проектів не менш відомої жінки арабського походження архітектора Захи Мохаммад Хадід.

**Аналіз останніх досліджень.** Так, провідні архітектурні бюро світу конкурують у масштабі та зухвалості ідей. Місцем втілення багатьох із них стає Азія, за нею женеться Старий Світ.



Ось, наприклад, бюро Atkins представляє проекти у стилі деконструктивізму, багато хто вважає їх фантастичним у прямому сенсі цього слова — мовляв, побудувати таке неможливо, як і колись подібне казали про проекти Хадід.

**Метою роботи** є вияв факторів, що впливали на творчість ірако-британського архітектора Заху Мохаммад Хадід.

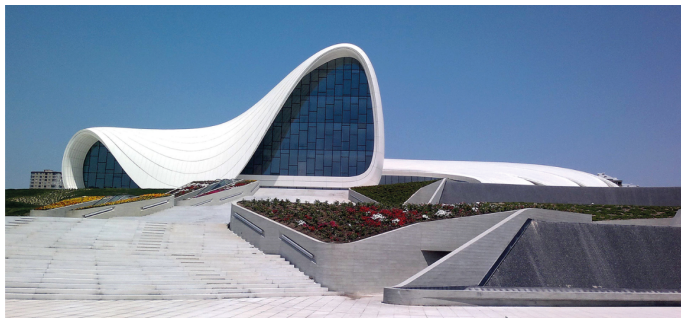
**Виклад основної частини.** Архітектор навчалась у провідних майстрів, тим самим розвивала своє архітектурне бачення. Заха завжди намагалася поруйнувати загальноприйняті канони і «розтягнути» рамки звичного простору, додавши йому могутній руховий імпульс. Сама ж Хадід любила підкреслювати свою прихильність до ідей супрематизму Казимира Малевича і його АРХІТЕКТОН, що є головним фактором, який вплинув на творчість архітектора.

Багато хто називав її найперспективнішим архітектором найближчого десятиліття. Кожен новий проект є символом вічного й швидкоплинного.

У 2009 році Захой Хадід і Патріком Шумахером був опублікований маніфест параметристів, який визначає цей напрямок як стиль і надає основні визначення та критерії.

Принцип створення архітектурної форми: параметричним способом описується не одна форма, а безліч форм, при цьому зміна параметрів, присутніх у математичних виразах, впливає на геометрію форми.

Ознаки, що виділяють параметричний стиль серед інших: текучість, динамічність форми, в основі якої лежать параметри і геометричні форми.



Найяскравішим прикладом параметричної архітектури можна назвати Культурний центр імені Гейдара Алієва за проектом студії Захи Хадід виконаний за канонами параметризму. Вигнута поверхня будівлі досягає землі і злітає назад вгору, утворюючи хвилі, які плавно лягають на землю і поступово розпрямляються.

**Висновок.** Отже, Заха Хадід є архітектором, який відсовує межі архітектури і міському проектуванні. Її роботи експериментує з новими просторовими поняттями, що підсилюють міські краєвиди.

Напрямок параметризму є дійсно новим авангардним творчим методом. Він багато в чому спирається на структурні, конструктивні і формотворчі принципи природи, тим самим продовжуючи розвиток органічного підходу на новому рівні.

Параметризм — новий творчий метод в архітектурі з великою перспективою розвитку, який заснований на математичних розрахунках та анімації і для реалізації якого використовуються найновітніші технології.

## ФІЛОСОФІЯ У ТВОРЧОСТІ МАЛАЙЗІЙСЬКОГО АРХІТЕКТОРА КЕНА ЯНГА (KEN YEANG) — ОДНОГО З ОСНОВОПОЛОЖНИКІВ СТАЛОЇ АРХІТЕКТУРИ

Крепка І.О. (2021)

**Актуальність.** Кен Янг — малайзійський архітектор, еколог і письменник, найбільш відомий своєю фірмовою зеленою архітектурою та екомастерпланами, який відрізняється від інших зелених архітекторів своїм автентичним екологічним комплексним підходом. Янг є піонером екологічного проектування та планування, займаючись розробкою та дослідженням у цій галузі з 1971 року. Його називають «провідним світовим архітектором *зелених хмарочосів*» [1].

**Мета дослідження.** Ознайомлення з творчістю такого архітектора як Кен Янг.

**Задачі дослідження.** Проаналізувати біографію та архітектурні здобутки архітектора; визначити основні принципи та ідеї у формуванні екологічної архітектури Кена Янга.

**Основні тези.** Названий в газеті Гардіан, як «Один з 50 людей, які могли б врятувати планету», Кен Янг є одною з основоположних фігур в сталій архітектурі. Охарактеризувавши себе «екологом по-перше, архітектором по-друге», доктор Янг стоїть за багатьма принципами дизайну, які сьогодні використовують архітектори при створенні екологічно сталих будівель [2].

Янг завершив будівництво понад 12 біокліматичних екологічних багатоповерхівок, кілька тисяч житлових будинків (терасових будинків), понад два мільйони квадратних метрів приміщень для дизайну інтер'єру, численні еко-генеральні плани та проекти еко-міст.

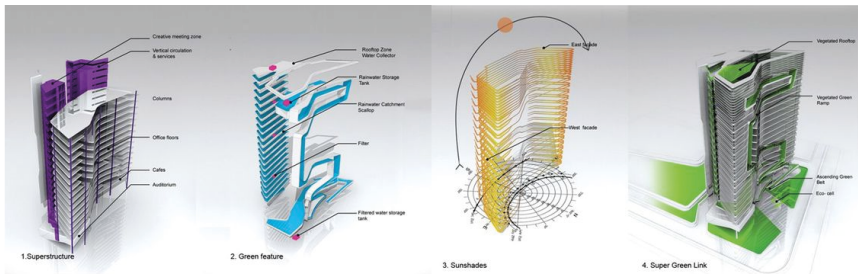
Він вважається одним із батьків-засновників сталої архітектури та, зокрема, «вертикального зеленого урбанізму», який спеціалізується на будівництві хмарочосів з низьким впливом на довкілля з точки зору естетики та споживання ресурсів. У своїй книзі «Дизайн з природою», яка є Біблією еко-архітекторів усього світу з 1995 року, Кен Янг з Малайзії одним із перших зазначив про необхідність нового способу будівництва, здатного відновити рівновагу, втрачену між сучасними містами і природи.

Було б обмежено розглядати рослинність у його проектах як суто декоративну. «Наша мета не просто будувати будівлі, а створити справжні екосистеми, які поєднуються з навколишнім середовищем. Різні види рослин, які ми використовуємо, є строго місцевими та вивчені для досягнення точних цілей з точки зору захисту біорізноманіття» [3].

Кен Янг пояснює філософію, що лежить в основі його роботи, так: «Ми повинні будувати в гармонії з природним світом. Нашою метою має бути не просто уповільнення нинішніх темпів погіршення довкілля, а їх повне усунення. Наприклад, нам потрібно забезпечити, щоб усі промислові відходи не просто повторно використовувались, а перероблялись природним шляхом, цілісно повертаючись назад у навколишнє середовище за допомогою екосистемних процесів. Ми повинні працювати над зеленою екоінфраструктурою, обслуговуючи екологічні міста, та проектувати будівлі як живі системи» [4].

Принципи дизайну Янга (рис.) включають:

- 1) відповідність у плані та формі до вимог клімату;
- 2) озеленення шляхом введення посадки вгору та по діагоналі по всій поверхні побудованих форм
- 3) структурність;
- 4) зв'язки із землею та навколишнім середовищем.



Принципи дизайну Кена Янга

Іншою важливою опорою філософії Янга є біокліматична архітектура: форма та різні компоненти будівлі розроблені так, щоб краще реагувати на екологічні впливи, зменшуючи споживання енергії та зменшуючи потребу в ресурсах. «Звичайно, наша архітектура, яка спрямована на створення» живих «будівель з біокліматичним балансом із навколишньою природою, має регіональний характер», — підкреслює Янг. «Рукотворна екосистема» повинна відображати природне середовище, в якому вона знаходиться. Середні температури з різницею лише 1 або 2 градуси Цельсія можуть вимагати дуже різних типів архітектурних рішень» [5].

**Висновки.** У творчості Янга, його побудованій та теоретичній роботі, його найважливішим та повчальним внеском є просування підходу до планування землекористування, заснованого на макроекології, ландшафтного архітектора Янга Макхарга, а також переходу від макроурбаністичного регіонального масштабу до мікрорівню архітектурного з використанням його моделей біоінтеграції.

Архітектурні проекти Кена Янга стали не просто «вертикально озелененою архітектурою», а насправді побудованими «живими системами». [6] Це відрізняє його роботи від інших, які наслідують його роботи, просто розміщуючи зелені посадки в їх побудованих формах.

### Список використаної літератури:

1. Кен Янг: Зелений дизайн та планування / Кафедра архітектури / Весна 2009/ Серія лекцій [Електронний ресурс] : [Веб-сайт]. — Електронні дані. — 2009 — Режим доступу: <https://aap.cornell.edu/news-events/ken-yeang-green-design-and-planning> — Назва з екрана.
2. Формуйте своє майбутнє з Кеном Янгом, еко-архітектором за Вільямом Святим-Хастед / [Електронний ресурс] : [Веб-сайт]. — Електронні дані. — 2019 — Режим доступу: <https://impakter.com/shape-your-future-with-ken-yeang-eco-architect-and-visionary/> Назва з екрана.
3. L'UOMO VOGUE|People & Stars|Ken Yeang/ Ken Yeang/ Ken Yeang is considered one of the founding father of sustainable architecture / [Електронний ресурс]: — Електронні дані. — Режим доступу: <https://www.vogue.it/en/uomo-vogue/people-stars/2014/04/ken-yeang> — Назва з екрана.
4. Переосмислення хмарочоса: Повна архітектура Кена Янга, Темзи та Гудзона (З Робертом Пауеллом) (Лондон), 1999.
5. Зелений хмарочос: основа для проектування стійких, інтенсивних будівель, видавництво Prestel (Мюнхен, Німеччина), 1999.
6. Малайзійський архітектор, містобудівник та автор, Кен Янг відомий своїм екологічним дизайном та екомасстерпланами. / [Електронний ресурс] : — Електронні дані. — 18 вересня 2017 р. — Режим доступу: <https://www.idesign.wiki/ken-yeang/>– Назва з екрана.

## ФІЛОСОФІЯ АРХІТЕКТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ СТЕФАНО БОЕРІ

Гуменюк Т.О. (2021)

Що робити з мегаполісом, коли в ньому погіршується якість повітря? Світ відповідає на це питання новими законами, штрафами, податками, технологіями, просвітницькою роботою, розумними мобільними додатками і багатьма іншими цікавими, але малоефективними в порівнянні з темпами забруднення речами. А головне питання: що будувати в такому місті? Ідея злиття архітектури з природою завжди була в голові архітекторів та ландшафтних дизайнерів. Протягом еволюційної історії вони намагалися поєднати ці дві концепції разом. Дійшовши до моменту історії, коли вже не потрібно жертвувати одним заради іншого. Стефано Боері — перший архітектор, який мав можливість побудувати житлову вежу, вкриту деревами, його «Bosco Verticale» (вертикальний ліс).

**Основні результати дослідження.** Стефано Боері народився в 1956 році в Мілані, в родині однієї з перших жінок-архітекторів Італії Чіні Боері. За фахом архітектор і містобудівник, Стефано Боері також дизайнер, але це ще не все. Боері, який за ці роки здобув славу та престиж, керує лабораторією майбутнього міста Університету Тунцзи в Шанхаї, вивчаючи з командою мутацію сценаріїв великих мегаполісів світу.

Архітектор працює над міжнародними проектами міського лісівництва, такими як Вертикальні ліси в Лозанні, Утрехті, Ейндховені і Нанкіні, над декількома проектами по всьому світу в Forest City, а також розробляє концепції та павільйони для італійської кампанії вакцинації проти Covid-19.

Архітектурна творчість архітектора. По-справжньому відомим на весь світ Стефано став після здійснення свого першого проекту «Вертикальний ліс» в Мілані, що зарекомендував себе як справжній маніфест екологічно стійкого дизайну. Будівля стала справжнім символом філософії дизайну Studio Boeri, що має на меті просувати новий спосіб життя, заснований на співіснуванні людини, природи та зосе-

реджений на зменшенню кількості забруднення. Необхідність більшої інтеграції природи в міський контекст у всіх його формах стає все більш очевидним.

Ідея побудувати вежу, вкриту деревами, народилася на початку 2006 року в Дубаї. Будучи директором міжнародного журналу «Domus», Стефано Боері стежив за швидким зростанням міста в пустелі, побудованого з десятків нових хмарочосів, які склались лише зі скла та металу, в яких не було життя. Звідси і народилась ідея створення проєкту «Вертикальний ліс».



Філософія архітектурної творчості. Великим впливом, на Боері, стала проза Італо Кальвіно і його «Невидимі міста». У творі спотворюється простір, немає відчуття конкретного часу, обсягу — все невловимо, не договороно, хитко. Міста, яких немає в жодній карті. Можливо, вони існують тільки уві сні — величні та божевільні. Також архітектор захоплювався Йозефом Бойсом, що в рамках виставки «Documenta» запропонував висадити в місті Каселлі 7000 дубів. Ще одним фактом з дитинства є проєкт мами Стефано, а саме будинок в лісі (1970 рр.), де навколо нього розташувались дерева, створюючи ефект наче вони обіймають споруду. Це стало вирішальним початком в творчості Боері.

У проєктах Боері зосереджує свою увагу на різноманітті. Він вважає, що це є важливою складовою створення сучасного зеленого

міста. Адаже багатий вибір живих культур, щільність просторів — це те, що відрізняє місто від того, що Боєрі називає «антимістом», стан однорідних та розмитих анклавів, простір обширного міського ландшафту, що характеризується надзвичайно збіднілими людськими відносинами.

**Висновки.** Творчість італійського архітектора не можливо переоцінити, його вертикальні ліси стали початком нової, ще не відкритої раніше сторінки в архітектурі, а різноманітність проєктів може лише захоплювати. Стефано Боєрі не боїться йти на ризик та пропонувати світові нові ідеї. Головною метою його творчості є створення проєктів, які могли б зробити життя мегаполісів більш зеленим, енергоефективним, комфортним, доступним та розвиваючим.

«Жити одним цілим з природою» — це і є філософією Стефано Боєрі.

## КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПІДХОДИ ДО ПРОЄКТІВ ПОДРУЖЖЯ ФУКСАС

Шинкаренко Я.Р. (2021)

**Актуальність теми.** Сьогодні набувають популярності творчі та архітектурні майстерні, засновані подружжями чи близькими родичами, але не всі вони набувають бажаної популярності. Світ має потребу в архітекторах, які здатні не тільки розробити будівлі, а й деталі для оформлення їх інтер'єрів, чим і займалась майстерня Фуксас.

**Мета доповіді:** висвітлити основні концептуальні підходи до проєктування та розробки проєктів Фуксасами, а також проаналізувати творчість та актуальність їх проєктів.

Вони придумують будівлі і предмети, яких не забути. Массіміліано і Доріана Фуксас (Massimiliano, Doriana Fuksas) — дует, що балансує на межі пуризму і гламуру. Їх вважають майстрами експресивної інноваційної архітектури, які «проєктують швидше олівцем і пензлем, ніж за комп'ютером». Дійсно, фуксасовська архітектура і дизайн будять уяву.



Сім'я дуже багато будує і проектує. Доріана очолює відділ дизайну, Массіміліано повністю занурений в архітектуру. Тільки що їх світильник Chantal для Slamp був відзначений журі престижної премії German Design Award 2016. З грандіозних споруд останніх років — Термінал 3 міжнародного аеропорту Шеньчжень Баоань, перебудоване будівля колишнього Військового союзу в Римі, Національний архівний центр Франції.

У творчості Фуксас є два напрямки. Приклад першого — Центр миру в Яффі. Спрощена форма, медитативні інтер'єри: пошуки в душі раціонального пуризму. Проекти MyZeil і бутик Armani — зразок другого: чуттєвого і гламурного. Новітні проекти архітекторів, поки представлені лише в 3D, демонструють ту ж тенденцію. У 2013-му їх бюро виграло конкурс на будівництво Музейно-просвітницького центру Політехнічного музею і МГУ на Воробйових горах: на прозорій основі зі скла і бетону спочивають чотири гігантські кристала, відсторонено-медитативних і холодних. Інший проект-переможець того ж року — урядовий конгрес-центр в Канберрі: величезна біла медуза зі здійсмається міхуром дахом-куполом і перетікають одна в одну хвилями поверхами.

Проектуючи масштабні, неймовірно складні об'єкти, Фуксас знаходять час і бажання придумувати вази, світильники, крісла і столи. У їх портфоліо є навіть дверні ручки і кава-машини. Як дизайнери вони виступають з 2000 року. Їх запрошують прославлені бренди: Alessi, Baxter, Fiam, iGuzzini, Poltrona Frau, Zonca, Venini і багато інших. Причому, якщо традиційно предмети, спроектовані архітекторами, виділяються продуманим конструктивним рішенням, то Фуксас щосили оперують фактурами і кольором. Колекція посуду і столових приладів Colombina Fish для Alessi привертає формами, немов обточеним морем. Шпалери з колекції Angelinah для Glamora — золотим філігранним мереживом на білому тлі. Крісло Baby Dolly для Baxter — іронічним реверансом у бік старої доброї класики. А світильники Charlotte і Chantal для Slamp — ілюзорною грою світлових відблисків, що проходять крізь прорізи-стільки в згорнутих рулонами тонких аркушах полімеру, за що і були відзначені German Design Award. Все це — новинки, випущені в 2015 році.

**Висновки.** Отже, можна зробити висновок, що Масиміліано і Доріана Фуксас — тандем, якому вдалося створити не тільки неперевершені будівлі, відомі на весь світ, а й найбільш підходящий для цих споруд інтер'єр. Доріана пояснює актуальність розробки не лише будівель, а й їх наповнення тим, що прикро, якщо для будівель з неймовірним екстер'єром не знаходиться відповідних меблів.

Якщо розглянути окремо проекти Масиміліано Фуксас, можна сказати, що їх складно віднести до певного стилю архітектури, що яскраво характеризує метод роботи архітектора. Він не схожий ні на кого, але в той самий момент схожий на всіх.

Варто відзначити, що Фуксас приділяє багато уваги формі і змісту кожного проекту, поєднуючи інноваційні енергозберігаючі технології та культуру регіону, країни, в якій планується звести споруду. З вище сказаного очевидно: наслідком цього є те, що в кожному будинку, над яким працював Масиміліано Фуксас, відчувається «напруга», що провокує емоційні реакції місцевих жителів, випадкових перехожих, туристів або поціновувачів архітектури сучасності до різних емоцій.

## ФІЛОСОФІЯ ТВОРЧОСТІ ШИГЕРУ БАНА СУЧАСНИЙ НОРМКОР ЧИ СОЦІАЛЬНО ВІДПОВІДАЛЬНИЙ АРХІТЕКТОР

Осадчук І.В. (2019)

У цій роботі досліджуються унікальний стиль та головні ідеї в творчості архітектора Шигеру Бана. Головним завданням поставлено виявлення явища «Соціальної» архітектури в контексті творчості архітектора, її позиціонування в сучасній архітектурі та формування образу відповідального перед суспільством творця як протиставлення головним архітекторам в сучасній поп-культурі.

Шигеру Бан (яп. 坂茂), англ. Shigeru Ban; народився 5 серпня 1957) — японський архітектор, лауреат Прітцкерівської премії за 2014 рік.

Отримав широку світову популярність завдяки сміливим архітектурним та інженерним рішенням і відданості нетрадиційним матеріалам, таким як бамбук, тканина, папір, картон і пластик [1].

З відходом модернізму в архітектурі в 60-хх р. минулого ст. та зародженням різних течій постмодернізму архітектори та провідні ідеї архітектури все більше віддалялися від функціональності та раціональності будівель на користь оригінальних форм, виразності, образності та інших ознак течій постмодерну в архітектурі. Найбільшого розмаху це явище досягло в 1990-хх-та початку 2000-хх років, через виразність, образність та принцип подвійного кодування архітектура постмодерну (Френк Гері, З. Хадід, Ж. Нувель, Р. Колхас, Н. Фостер та ін.) стала частиною «поп-культури», виникло таке явище як будівлі-атракціони. Популярність підходу проектування де форма та образ мали головну роль, незалежну від інших складових, другорядність функції мало негативні наслідки: втрата зв'язку між архітектурною та суспільством, в першу чергу неспроможність архітектури виконувати функції, та задовольнити потреби сучасного суспільства. Саме в даний період почав свій творчий шлях молодий японський архітектор Шигеру Бан, як повна протилежність та протест постмодерну та та тогочасних тенденцій в архітектурі.

Прітцерівська премія 2014 р. продемонструвала відхід від моди на нерациональну архітектуру заради образу і форми, та необхідність повернення до функціоналізму в суспільстві через вплив різних факторів, зокрема-економічних, природних, політичних та ін. Творчість даного зодчого і необхідно розглянути як один з прикладів контр-сили на течії постмодерну. становлення як архітектора, витоки деконструктивізму

З дитинства Бан вирішив, що стане архітектором. Його кумиром та наставником став Дж. Хейдук, що входив в групу «New York Five», був одним з ідейних натхненників відходу від тих самих принципів та рамок модернізму та пошуку нових форм [2]. І все ж після закінчення школи Super Union в 1984 р., Бан швидко знайшов свій, в певному сенсі протилежний його ідеям стиль, перейнявши тільки почуття «поетичної архітектоніки» то принципи роботи з формою. В першу чергу це пов'язано з практикою у Арата Ісодзакі (В архітектурі чітко прослід-

ковується вплив принципів метаболізму та функціоналізму японської архітектури). [3]

Його унікальні риси в творчості гармонійно поєдналися з характером та принципами архітектора. Щоб краще зрозуміти творчість майстра, важливо навести декілька цитат з його інтерв'ю:

- «Я завжди вважав, що в Японії недостатньо усвідомлюють соціальну відповідальність архітекторів» [4].
- «Вдячний погляд однаковий незалежно від достатку»(про волонтерські архітектурні проекти) [4].
- «Форма та конструкції завжди підпорядковуються функції» [4].

Зведення принципів модернізму в абсолют, відкидання образу на другий план, відчуття відповідальності перед суспільством як творця та свій унікальний стиль — ось основа з якою архітектор пройшов свій творчий шлях до сьогодення.

**Індивідуальні риси творчості на основі власних концептуальних ідей в архітектурі.** Для проектування характерних для власної творчості будівель Бан розвивав дві головні свої концептуальні ідеї.

Перша — «Кейс-стаді-хаус-програма»(в честь аналогічної ініціативи 1940-х рр технічного вдосконалення житла) — експерименти в проектуванні житла заснованих на принципі функціоналізму, архітектор десаєралізує житло як статичний та закритий об'єкт відкриваючи простір по максимуму, як приклад — «Будинок без стін»(1995 р.) утворений лише двома загнутими з одного боку плитами перекриття на ніжках, внутрішній простір повністю вільний окрім пересувних екранів зони санвузла та плавно переходить в навколишній простір, площа в будинках даної серії універсальна та максимально відкрита для користування, а будинок немає чітких кордонів [1].

Друга провідна ідея — використання «паперових» труб в якості будівельного матеріалу в виді каркасу, огорожі та інших частин будівлі. Даний матеріал знайшов дуже широке використання в особливих видах проектів Шигеру Бана через свою екологічність, низьку ціну, доступність, легкість виготовлення, відносну безпечність («Люди, які після землетрусу жили в будинках з паперових опор, відчували себе в безпеці — вони ще добре пам'ятали, як руйнувалися їхні будинки з цегли

та бетону, а папір психологічно не викликає побоювань»), універсальність. Майстер широко використовує їх в гуманітарній, волонтерській архітектурі в постраждалих районах планети, а також в тимчасових спорудах культурно-просвітницького призначення [1].

**Висновки.** Нормкор чи необхідна складова в діалектичному протиріччі сучасної архітектури.

Особистість та архітектурну творчіть даного японського архітектора можна розглядати з двох позицій.

В 2014 р. архітектор отримав Прітцерівську премію, що свідчить про те, що архітектор сукупність, зібраний образ сучасних тенденцій в архітектурі, потреб суспільства до архітектури: скромність, екологічність, бюджетність, мінімалізм, приватність та інші якості архітектури, що в останні роки зайняли провідне місце на заміну тієї самої масштабної, дорогої, та «космічної» архітектури постмодернізму кінця 20 ст. Тобто Шигеру Бан виступає сучасним нормкором в світі архітектури як «стандарт» сьогодення.

З іншої позиції, його архітектура виражає одну з головних задач архітектури в цілому — служіння людям, а сам зодчий виступає в ролі слуги-творця сучасному суспільству.

В такому випадку його творчіть-це один з елементів діалектичного протиріччя та боротьби протилежностей в сучасній архітектурі напротивагу течіям постмодернізму як іншому елементу в боротьбі протилежностей. В цьому протиріччі, а саме ФОРМА-ФУНКЦІЯ і відбудеться новий скачок архітектури в її якісно новий стан, новий етап.

#### **Список використаних джерел:**

1. «Architects of the turn of the millennia» — Alexander Ryabushin, Art — XXI century, 2005 r. Art. 40–45, Art. 172–198.
2. <http://radical-pedagogies.com/>
3. Cf. Natias Neutert: «Shigeru Ban — a gentle revolutionary». In: «Shigeru Ban Architects / Paper Tube Architecture — 10., works 1990–2000», ed. by Renate Kammer / Sabine Siegfried, Junius Verlag, Hamburg 2000
4. [http://www.archipeople.ru/index/index\\_938.html](http://www.archipeople.ru/index/index_938.html)

## ФІЛОСОФІЯ АРХІТЕКТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ ТОЙО ІТО

Перчиць В.В. (2021)

**Мета.** Знайти взаємозв'язок архітектури та філософії з концептуальною архітектурою японського архітектора Тойо Іто.

**Завдання.** Розглянути філософію дизайну будівель Тойо Іто та відображення концепції в його інтелектуальній архітектурі.

**Основні тези.** Що особливо виділяє Тойо Іто серед своїх сучасників, це його новаторство в концептуальній архітектурі, що поєднує ідеї та концепції з різних областей архітектури.

Концептуальна архітектура характеризується змішанням ідей та концепцій поза межами поля, з самим полем, з метою розширення дисципліни архітектури. Згідно з концептуальною архітектурною філософією, будівля, визначена як виріб, не настільки важлива, як ідеї, що забезпечують її керівництво. Перш за все, ці ідеї складаються з тексту та/або діаграм.

Твори Іто часто вважають концептуалізацією, яка йде паралельно ідеям філософа Жюльєна Делеза. На думку Делеза, філософія завжди стосувалася понять. З іншого боку, філософствування — це боротьба за винахід чи створення концепцій. Делез ставить під сумнів предмет, образи, явища та певні поняття, якими нас пронизує сучасний світ, ефективно їх деконструючи.

Делез бачить у філософії мистецтво створення або вигадання концепцій, або приписування нових видів використання існуючим концепціям. У книзі Жюльєна Делеза «Deleuze ve Guattari», у концепціях можна знайти засоби, що виходять за рамки нашого досвіду, щоб забезпечити бачення нових горизонтів. У думці Делеза, концепції еволюціонують механізм, що дозволяє цілком нове переосмислення поза існуючим досвідом. На цьому стикі можна стверджувати, що бачення Делеза «створення нового концептуального світу» вплинуло на «концептуальну архітектуру» Тойо Іто. У цій перспективі Тойо Іто звертає увагу як архітектор, який прагне відмінного, нового та креативного бачення, що застосовується до архітектури з посиланням на інтелектуальний зв'язок, встановлений з Делезом.

Іто стверджує, що «...нова технологія не є антагоністичною природі. Швидше це створює новий вид природи. Якщо природу, яку ми завжди знали, слід вважати реальною, то цю штучну природу, мабуть, слід називати віртуальною. І ми, люди сучасної епохи, маємо два типи тіла, які відповідають цим двом типам природи: реальне тіло, яке пов'язане з реальним світом, рідинами, що течуть всередині нього, і віртуальне тіло, пов'язане зі світом потоком електронів ...».

Відповідно до технологічних розробок у галузі дизайну та архітектури, роботи Тойо Іто можна розділити на дві групи: доцифрові та постцифрові роботи. Доцифрові проекти зосереджені на аналітичних розрахунках та чітко визначених геометричних формах. Можна помітити акцент на більш органічних лініях замість звичайних жорстких прямокутних коробок. З іншого боку, його постцифрові роботи характеризуються філософією дизайну, що забезпечує плавність, прозорість і тимчасовість, прагнучи думати про те, що було залишено без роздумів.

Висновок. Іто — новаторський, неординарний і відкритий архітектор, який може покінути з усіма правилами та перебудувати їх з рішучістю досягти мети. Будинки Іто, якого називають архітектором позачасових споруд, можуть закінчуватися, але його думки, таким чином, не обмежені. Кожен його дотик пройнятий змістом. Одного разу він визнав відчуття усвідомлення своєї недостатності після кожного завершеного проекту. Зрозуміло, що дискурс Тойо Іто може спостерігатися у його успішній прикладній формі.

#### Список використаних джерел:

1. Çotuksöken B.. *Felsefi Söylem Nedir? (What is Philosophical Discourse)*. Istanbul: Inkılap Publishing, 2003.
2. Onart A.A. *Felsefe Felsefe Akdeniz*. Ankara : Imge Bookstore, 1996.
3. Sharr A. «Mimarlar İçin Deleuze ve Guattari (Deleuze and Guattari for Architects),» in *Mimarlar İçin Deleuze ve Guattari (Deleuze and Guattari for Architects)*, Istanbul : Yem Publishing, 2012, pp. IX–X.
4. Ballantyne A. *Mimarlar İçin Deleuze ve Guattari (Deleuze and Guattari for Architects)*. Istanbul: Yem Publishing, 2012.
5. Derrida J. *Margins of Philosophy*. USA : The Harvester Press, 1982.
6. Gibson J.J. *The Perception of the Visual World*. Boston: Houghton-Mifflin, 1950.

7. Gibson J.J. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. London: Gerorge Allen and Unwin Ltd., 1968.
8. Durmus Serap. Considering the Relationship between Architecture and Philosophy: Toyo Ito's Conceptual Architecture World Academy of Science, Engineering and Technology International Journal of Architectural and Environmental Engineering Vol: 10, No: 7, 2016, ss. 873–880.
9. Durmus S. «Philosophy for the Theory of Architecture: Jacques Derrida and Deconstruction (Published Conference Proceedings style),» in Proc. *Theory of Architecture Symposium/ARCHITHEO Volume 1*. Istanbul, Turkey, 2011, pp. 256–264.

## СУЧАСНІ АРХІТЕКТУРНІ ТЕНДЕНЦІЇ

### СИНТЕЗ СУЧАСНОЇ ТА ДАВНЬОЇ АРХІТЕКТУРИ

Александрова М.А. (2019)

Давньоримський архітектор Вітрувій висловлював, що архітектура це сукупність таких складових — корисності, стійкості та краси. Ця формула залишається сучасною й сьогодні. Гармонійне поєднання функціонального, конструктивного та естетичного чинників створює не просто будівлю, а твір архітектури, що відбиває особливості епохи.

**Актуальність роботи.** Архітектура, як продукт синтезу мистецтва та техніки, в усі часи є відображенням економічної ситуації в суспільстві, чутливо реагує на соціальне замовлення та досягнення технічного прогресу, є культурним і художньо-естетичним інформаційним посланням свого часу.

Архітектурні споруди зі зміною епохи змінюють своє пластичне та конструктивне відображення. Вони отримують нові форми та стилеві особливості, які часто суперечать традиційним формам. У теперішній час стародавні й сучасні споруди сприймаються по-різному. Стародавні споруди здебільшого втратили свою утилітарність, споживну цінність, головне їхнє значення зараз — пізнавальне та естетичне.



На сучасному етапі розвитку містобудування архітектори часто зустрічаються з проблемою гармонійного поєднання унікальних творів архітектури минулого з сучасними спорудами. З метою створення естетичної довершеності, гармонії форми, кольорів та просторів питання синтезу архітектурних споруд різних епох потребує нових досліджень та підходів.

**Мета роботи** — вивчення стилів та тенденцій сучасної архітектури, підґрунтя на основі якого виникав той чи інший напрямок в архітектурі, співставлення та синтез сучасної та давньої архітектур, гармонійного поєднання архітектури та навколишнього середовища.

*Сучасною архітектурою* умовно називають архітектуру ХХ–ХХІ ст., що виникла після так званих «історичних» стилів, в які входять архітектурні стилі, починаючи від античності, готики, ренесансу — включно до модерну.

В сучасній архітектурі виділяють такі стилі: екологічна архітектура, мінімалізм, деконструктивізм, постмодернізм, хай-тек, метаболізм, неоекспресіонізм, органічна архітектура тощо.

*Екологічна архітектура* — стиль в архітектурі, характерними рисами якого є прагнення до «природних» форм, що ніби наслідують конфігурацію рельєфу, широке застосування природних, несинтетичних матеріалів, природозберігаючих систем енергопостачання, що використовують енергію сонця та вітру. Приклад — культурний центр ім. Ж.-М. Джібу в Нумеа (Нова Каледонія, арх. Р. Піано), побудований на синтезі традиційної меланезійської архітектури та сучасної мінімалістської та пластики хай-тек із застосуванням інноваційних технологій і матеріалів. У різних інтерв'ю Р. Піано багаторазово підкреслював, що при розробці ідеї намагався максимально зрозуміти атмосферу місця та використовувати архітектуру для створення нових цінностей середовища: «Є люди, які приходять до вас зі своєю архітектурою, як з валізою... а я спочатку прогулююся з моєї сигарою та дивлюся, дивлюся ...»

*Мінімалізм* — стиль архітектури, який з'явився в 60–70-ті рр. минулого століття. Біля його витоків стояли традиційний японський стиль, а також рух Де Стейлі або неопластицизм. Суть стилю можна висловити одним словом — «лаконічність».

*Деконструктивізм* — напрям в сучасній архітектурі, що з'явився в 80-х роках минулого століття та заснований на застосуванні ідей французького філософа Ж. Деріда. На його думку, архітектуру можна оновити, якщо внести риси дисгармонії, порушивши баланс трудовитрат і доцільності, поставивши під сумнів правильну геометрію. Архітектори даного напрямку: Г. Доменінг, П. Ейзенман, Д. Лібескинд, Ф. Гері, З. Хадід. Унікальна гостра образність і авторська індивідуальність деконструктивізму дозволяє припустити, що цей стиль — один зі шляхів архітектури майбутнього. Проекти архітекторів цього спрямування вражають не менше, ніж піраміди Єгипту.

Постмодернізм — продукт постіндустріальної епохи — епохи розпаду цілісного погляду на світ. Головне, що зробили архітектори постмодернізму — це спробували повернути в архітектуру образність, що робить її не просто процесом створення просторових структур, а видом мистецтва. Вперше обґрунтування нової концепції було представлено Р. Вентурі в монографії «Складність і суперечності в архітектурі». Він побачив в архітектурі не тільки «машину для житла», але необхідність того, щоб «спиратися на все багатство та багатозначність сучасного досвіду, включаючи й досвід, властивий мистецтву».

Постмодернізму властиве звернення до історичних форм минулого, зашифрованої символіки та складних асоціацій. Приклад — споруда Ч. Мура, П'яцца д'Італія в Новому Орлеані. Архітектор виконав її у формі гротеску, створивши колаж з класичних європейських архітектурних мотивів, який розташовується навколо величезної кам'яної карти Італії.

Ще один приклад непрямолінійного трактування форм і образів архітектури минулого — хмарочос АТТ в Нью-Йорку. Будівля членується на базу, тіло, капітель — відповідно до законів класичного ордера.

Ще одна властивість постмодернізму — це спроба пов'язати нові споруди з історичним міським оточенням, не зіпсувавши його сучасними включеннями, відчути міський контекст майбутніх споруд. Цей напрям називається *контекстуалізмом*.

В Європі, де збереглося безліч справжніх пам'яток архітектури, де сильні культурно-історичні традиції, в архітектурі чітко простежується

тенденція дбайливого ставлення до історії, коли старі будівлі отримують нове життя. Це можна простежити на прикладі готелів — найбільш фешенебельні з них розташовуються в старовинних будівлях.

Завдання архітекторів, дизайнерів і декораторів при реконструкції історичної будівлі полягає в тому, щоб вдихнути життя в старі стіни, зробити це делікатно, зберігши її чарівність. Все більшого поширення набуває й інший підхід до синтезу стародавнього та сучасного в архітектурних рішеннях — це дбайливе ставлення до зовнішнього вигляду та фасадів будівлі й створення абсолютно нового за стилем і духом інтер'єру. Це зазвичай властиве готелям, що розміщуються в історичних будівлях.

*Структуралізм* базується на естетизації конструктивної форми будівлі. Напрямок структуралізму, в якому гармонізація зовнішнього вигляду споруди пов'язана з пластичним виявленням його функціональної структури пов'язують з творчістю архітекторів Л. Кана і П. Рудольфа. У своїй творчості Кан дотримувався та стверджував вічні цінності. Його видатний внесок в архітектуру полягає в поверненні їй архітектурного простору, що дає чітке уявлення про те, як вона була створена.

*Біонічна архітектура*, зв'язок її зі стародавньою. Парадокс: вся історія людства є історія створення свого, відокремленого від природи штучного середовища життєдіяльності, кращі зразки якого називаються архітектурою. Вся історія архітектури є історія формотворчості, вічним, невичерпним джерелом якого завжди була і буде природа.

В Норман-Швабському замку в Італії, можна зрозуміти таємницю винаходу хрестових склепінь, що збудовані невідомими зодчими раннього Середньовіччя. Чотири пальми, поставлені по кутах квадрата, змикаються гілками пальм. Це демонструє струнку та логічну конструктивну систему, яка геніально проста, художньо виразна, більш раціональна та економічна, ніж стійко-балочна система Стародавньої Греції та арково-склепінні конструкції Стародавнього Риму.

Якщо треба знайти ланку, яка генетично пов'язує сьогоденшню «біонічну» архітектуру з усією попередньою історією, то це — Антоніо Гауді. Архітектор з каменю та бетону створював фантастичні образи

лісу. Вперше в історії архітектури колони стали галузитися як у справжнього живого дерева, а гілки й стовбури кам'яних дерев стали свідомо відхилятися від прямого кута й строго вертикального положення. Оскар Немеєр вважав шаленого каталонського майстра істинним новатором, який відкрив нові шляхи в архітектурі.

Природоінтегрована архітектура — це не тільки художній стиль і напрямок архітектури, що сягає корінням в глибоку історію людства, до самих основ архітектури, але й нова етика відносин людини та природи.

## ФІЛОСОФІЯ СУЧАСНОГО МУЗЕЙНОГО ПРОСТОРУ

Шашкова І.С. (2020)

**Актуальність.** З розвитком міст, суспільства, з розвитком новітніх технологій змінюються і потреби суспільства. З цього витікає потреба нового погляду на музей та його простір. Музейні споруди також не стоять на місці і стрімко змінюють свій зовнішній вигляд і об'ємно-планувальну організацію. Їхнє функціональне значення стає більш розширеним, а простір стає не традиційним — універсальним та унікальним. Музейний простір підлаштовується під сучасне суспільство та його потреби. Музеї являються однією з головних складових культурного розвитку людини, оскільки впливають на естетичний і духовний стан відвідувачів. Музей у сучасному суспільстві слугує ретранслятором сучасних цінностей, філософських течій та передового світового культурного досвіду, не кажучи вже про їх класичну функцію комунікації з минулим.

**Мета доповіді.** Аналіз сучасний музейний простір з точки зору його філософії та взяти це за основу розроблення концепції музейного комплексу для дипломного проекту.

**Основні тези.** Музеї почали виникати тоді, коли у суспільства з'явилася потреба зазирнути у минуле, потреба самопізнання і самосвідомості. Адаже такими питаннями, як: «Звідки ми прийшли? Хто ми?»

*Куди ми йдемо?»* — люди задавалися ще з давніх часів. І саме у музеях, за допомогою організації музейного простору, людина може доторкнутися до історії і зазирнути у минуле. Тому все частіше у світі музеїв постає питання того, яким повинен бути музейний простір, як організувати експозиції, щоб людина відчувала себе вільно, щоб людина могла знайти частинку себе у відображенні експозиції, того що буде зацікавлювати і пробуджувати уяву, наштовхувати на роздуми, або допоможе знайти відповіді на хвилюючі її питання.

Музей — це концентроване вираження культури минулого і сьогодення, через яке людина здійснює свою адаптацію до мінливих умов навколишнього його дійсності.

З кожним днем світ змінюється, відбувається урбанізація міст, вдосконалюються нові технології, з'являються нові потреби суспільства, змінюється погляд суспільства на оточуюче середовище та його сприйняття. Тому і музеї потребують змін, орієнтуючись на потреби нового суспільства. Починаючи з архітектури музею і завершуючи музейним простором .

Коли людина йде до музею, то перше, що налаштовує її на сприйняття експозиції — архітектура музею, його зовнішній вигляд, концепція, ідея споруди. Архітектура сучасного музею зазнає великих змін та набуває нових форм, сенсів, що впливає і на внутрішній простір будівель та споруд.

Між відвідувачем музею та експозицією повинен відбуватися взаємозв'язок, в першу чергу це відбувається на чуттєвому та емоційному рівні. Щоб людина коректно зрозуміла та відчула сенс експозиції, необхідно щоб вона мала змогу власноруч взаємодіяти з експонатами, що можливо реалізувати за допомогою інноваційних технологій.

Експозиція — це простір, що оточує експонат та створює необхідну для сприйняття картину. Також в музеї існує простір поза експозицією — простір який поєднує усі експозиції музею та створює потрібну атмосферу для сприйняття експозиції. Архітектура сучасного музею та його простору кидає виклик нашому уявленню про традиційний виставковий простір, будучи тим місцем, де мистецтво сприймається по-новому.



Візуалізація ескізного рішення дипломного проекту на тему  
«Музейно-туристичний центр хана Кубрата в селі мала Перещелина»

Сьогодні вимагає від музеїв нових підходів; співпраця з мас-медіа, фундаціями, рекламна діяльність, інтерактивні експозиції, впровадження через «Інтернет» інформації про діяльність музеїв, їх збірки, окремі музейні пам'ятки, що мають національне та світове значення тощо.

Темою дипломного проекту є: «Музейно-туристичний центр хана Кубрата в селі Мала Перещепина», ця тема пов'язана з темою організації сучасного музейного простору та його філософії. Проектування музейно-туристичного центру безпосередньо пов'язано з місцем поховання великого хана Кубрата, який створив державу Велика Булгарія, частина якої розташовувалась у степовій зоні сучасної України в VII ст. н.е.

Історична подія пов'язана із знахідкою у селі Мала Перещепина 29 травня (11 червня) 1912 року Перещепинського скарбу, який вважається похованням хана Кубрата, стала визначною подією для України та Болгарії.

Для болгар, які вважають себе нащадками хана Кубрата, це велика історична та культурна подія. Тож проектування такого центру є необхідним аби суспільство мало змогу доторкнутися до історії, культури та традицій болгарського народу. А ще цей комплекс має не тільки культурно-історичне значення, а й економічний фактор.

Тож головним образним рішенням музейно-туристичного центру є простір, який розповідає про великого хана Кубрата та його п'яти синів, відображає болгарську культуру. Головною ідеєю є створення простору музею як кургану хана Кубрата, та п'яти виставкових зал, присвячених синам Кубрата: Аспаруху, Батбаяну, Альцеку, Котрагу та Куберу. Усі складові проекту мають своє символічне значення, наприклад форма світових люків нагадує тамгу правлячої династії Дуло.

Центр має та простір для проведення масових заходів та амфітеатр. У дипломному проекті передбачається застосування інноваційних технологій, які є необхідними для створення сучасного простору музею та його експозицій.

**Висновки.** Проаналізувавши з точки зору філософії сучасний музейний простір, можна зробити висновок, що для того, щоб музей користувався попитом сучасного суспільства, необхідно враховувати

його потреби. Людина у сучасному світі потребує активного, цікавого, унікального та інтерактивного музейного простору. А для його створення необхідним є використання інноваційних технологій: інформаційні сенсорні кіоски, проекційні технології (інтерактивна проекційна вітрина, поліекранні відеостіни), голографічні зображення (голографічні піраміди, LED-технології, голографічні гіди) і т.п.

Тематика дипломної роботи пов'язана із проектуванням музею. Проект розрахований на потреби сучасного відвідувача. В організації музейного простору передбачається зміни його у процесі розвитку суспільства та інноваційних технологій. Також необхідною складовою проекту є сучасна архітектура в моїй розробці та виконанні.

Величезну роль у проекті відіграють природні матеріали та збереження навколишнього природного середовища, що є невід'ємною складовою сучасної архітектури.

Відвідувач цього музею на все життя запам'ятає болгарську історію, культуру, традиції у гармонійному поєднанні з мальовничою природою України

## ФІЛОСОФІЯ СТВОРЕННЯ ТА СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ МУЗЕЇВ

Аніканова К.Ю. (2021)

**Актуальність.** Проблема збереження і розвитку історичного середовища сучасних міст є вкрай актуальною. Один з напрямків даної діяльності — реновація колишніх промислових територій, з метою інтеграції занедбаних виробничих комплексів в соціокультурну життя міста. Цей підхід дозволяє, економлячи ресурси, створювати нові точки зростання віддалені від центру міста, що сприяє розвитку поліцентричної міської системи.

Сьогоднішній тренд — своєрідна інверсія музейної практики. Зараз музеї прагнуть з усіх боків — через звук, картинку, запах, дотик, — встановити контакт відвідувача з твором. Чи добре це? Залежить від реалі-



зації: іноді технологічне обрамлення експоната занадто нав'язує його суб'єктивну інтерпретацію, перетягують увагу на себе.

Просто картина в рамі на стіні сьогодні викликає все менше емоцій у непідготовленого глядача, який звик жити в інформаційно насиченому, яскравому, рухомому світі. Тому так затребувані технології доповненої (AR) і віртуальної (VR) реальності. Перша вписує експонат в реальність, навколишнє глядача. Друга — створює на основі експоната окремий світ, в який можна зайти, озирнутися, краще зрозуміти і відчувати настрій і сенс роботи.

**Метою доповіді** є визначення нових прийомів, за допомогою яких експозиція буде в змозі розмовляти з публікою про мистецтво.

**Основна частина.** Екологічні музеї на відміну від класичного музею, в якому наочна і очевидна грань, що розділяє «високе мистецтво» і глядача, в екологічному музеї відвідувач опиняється включеним в музейному середовищі, що забезпечує емоційний вплив, підйом, без якого сприйняття не може бути ефективним. Метод занурення глядача в середовище називається субмерсіей (від лат. «занурення»). Творці еко-музеїв практичним, досвідченим шляхом виявили високу продуктивність подібної методики, які не осмислюють це теоретично. Але, звичайно, теоретичне осмислення допоможе оцінити перспективи методу субмерсії не тільки в екомузеях, але і в музеях різних профілів і напрямів.

**Новітні технології існуючих музеїв:** У 2014 році музей Аллард Пірсона в Амстердамі почав пропонувати своїм гостям *дерев'яну «луку» з вбудованим iPhone* — дивлячись крізь неї, відвідувач віртуально «наближається» до твору, бачить ожилі візерунки і деталі. У Детройті інституті мистецтв за допомогою платформи доповненої реальності Tango від Google можна заглянути всередину саркофага і відновити стерті фарби на експонатах. А в Національному музеї природної історії у Вашингтоні відвідувачів відправляють в Юрський період за допомогою системи доповненої реальності Broadcast AR.

*Проекції* — ще один затребуваний спосіб оформлення експозицій історичного мистецтва. За допомогою проекторів простір музею перетворюється в частину експозиції, передає настрій і атмосферу творів.

Музейний проектор повинен, перш за все, забезпечувати реалістичність зображення. Це досягається за рахунок високої контрастності, чіткості, високої світлосили, правильної передачі кольору і непомітного для відвідувача розташування.

*Інтерактивні панелі* використовуються в музеях для навігації і опису експонатів. Але є приклади іншого масштабу: наприклад, 12-метрова сенсорна стіна в Клівлендській музеї мистецтв Gallery One. На гігантському екрані 4000 експонатів демонструються нон-стоп, збираючись на льоту в добірки за темами, технікам, епохам, матеріалами і дозволяючи відвідувачам взаємодіяти з трансляцією, наприклад зберегти добірку для навігації по ній в музеї.

*Датчики або коди*, встановлені біля експонатів і в інтер'єрі музею, «спілкуються» з аудіогідами або смартфонами відвідувачів, активують контент при наближенні до конкретного експонату. Наприклад, в американському музеї природної історії музейне додаток Explorer веде відвідувачів по виставці за допомогою 800 маяків. Технологія дозволяє музеям аналізувати, як відвідувачі взаємодіють з експозицією: якими маршрутами ходять, як довго і у яких предметів затримуються, в яких точках губляться.

Завдяки *3D-принтерам* створюють копії експонатів, які, на відміну від оригіналів, можна торкатися. Такий досвід робить музейні екскурсії найцікавішими для дітей, людей з обмеженнями зору і просто для всіх, кого дратує напис «Експонати не чіпати». Наприклад, в Бруклінському музеї проходять «сенсорні тури», на яких можна помацати «репліки» (копії), оцінити їх вагу і структуру.

*Екологічні музеї*. Ідея проекту екологічного мистецтва унікальна в своєму роді. Вона несе розуміння важливості екологічних цінностей через мистецтво. Відомо, що мистецтво — найсильніший фактор впливу на підсвідомість людини. Тут мистецтво розуміється в найширшому його розумінні — це кіно, живопис, архітектура, дизайн, мода і спосіб життя.

**Висновки.** Отже, в основі архітектурної концепції музею лежить не тільки дбайливе ставлення до природи, а й надсучасна демонстрація експонатів, за допомогою новітніх технологій. Треба все більше від-

кривати нові прийоми, за допомогою яких автори експозицій і експонати змогли б розмовляти з публікою про мистецтво, природу, історію, довкілля.

Музейні експерименти з використанням сучасних технологій розраховані не тільки на розважання широкої публіки — вони допомагають донести мистецтво до тих, кому воно було недоступне раніше.

## ФІЛОСОФІЯ СУЧАСНОГО ВИСОКОЩІЛЬНОГО ЖИТЛА НА ОСНОВІ СУСІДСЬКИХ ОБЩИН В УМОВАХ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ПІВДНЯ

Бурчак А. (2020)

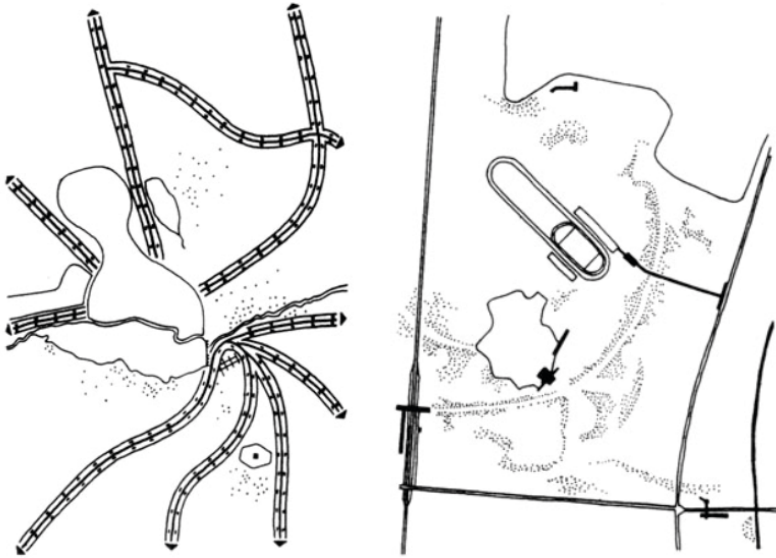
**Актуальність.** Високощільне житло завжди було актуальною темою, особливо в Європі. Наразі кількість населення зростає, і разом з ним росте попит на багатофункціональну оселю з дотриманням будівельних норм. Також, утворюються тісні зв'язки не тільки самої забудови, але і мешканців таких домівок.

**Метою доповіді** є виявлення компромісних зв'язків між місцем проживання та елементарними потребами людей для комфортного перебування в ній.

**Основні результати дослідження.** Дезурбанізм — це тенденція розвитку міст ХХ століття, яка заперечувала прогресивну роль міст як центрів промисловості, науки та культури і проповідувала про розселення населення поза ними, будуючи невеликі поселення, «міст-садів», «зелені міста» тощо. Поширення ідей дезурбанізму відбулося головним чином через кризу капіталістичних міст, загострення суперечностей між містом і селом.

Наприкінці 20-х років концепції дезурбанізму ХХ століття також вплинули на деяких радянських архітекторів (наприклад, у конкурсному проєкті «Зелене місто» архітектор Й. Гінзбург разом з архітектором Н.А. Баршко мали намір створити велику житлову зону в перед-

місті Москви з групами будинків, розташованих у природі вздовж шосе (рис.) Після Другої світової війни ідеї дезурбанізму були частково реалізовані у ряді західних країн у розвитку міст-супутників.



Проект «Зелене місто»

Френк Ллойд Райт розробив свою ідею планування і назвав її Акрмісто. Основна ідея полягає в тому, що це повинно бути «індивідуальне місто», в якому кожній родині виділяється щонайменше одна десятина землі (0,405 га). Це ми, сучасні громадяни, страждаємо від того, що почалося у XX столітті, і Райт чітко описує всі «жахи» життя у надрозвиненому місті, і це, безумовно, так.

Епізодичні виїзди до природи стали важливими для всіх жителів зарослих міст, що знаходяться в рабстві, не даючи людині нічого, що може надати село на вільній основі.

Не було б життя людини без повітря, сонячного світла та землі.

В ідеальному місті Райта не потрібно витратити кілька годин на день на дорогу до роботи і не потрібно ходити по магазинам далеко

під час відпустки. Свіжі продукти можна купити на придорожніх ринках, де вони поставляються з довколишніх ферм. Школа, куди ходять його діти, занурюється в зелені парки. Райт ретельно описує всі аспекти міста, в тому числі джерела енергії, зовнішній вигляд будинків для людей різного походження, офісні будівлі, готелі, магазини, університети, школи.

Урбанізація — це не просто процес, коли люди звинувачуються у з'їзді до місця, яке називається містом та вбудовується у його життєву систему. Це також вказує на сукупне збільшення дискримінаційних характеристик способу життя, пов'язаних з розвитком міст, і, нарешті, на зміну напряму так званого міського способу життя, що проявляється у людей де б вони не знаходилися під впливом міста — вплив обумовлений силовою організацією та її характером, що функціонує за допомогою комунікації та транспортного зв'язку.

Одним з найбільш яскравих контрастів між міським та сільським способом життя є різниця між суспільствами, що підтримують сімейні стосунки, та тими, що ґрунтуються на територіальних принципах.

**Висновок.** Отже, враховуючи все те, що написано вище, можна створити перелік вимог до організації високощільного житла:

1. Досягнення справедливого балансу між потребою в приватному житлі, що надається житлом, та необхідністю взаємодії та вираження в суспільстві.

2. Забезпечення доступності та якості щодо різних функцій та послуг. Також важливим є забезпечення легкого та різноманітного доступу до цих об'єктів, а також можливість прогулянки до більшості об'єктів, необхідних для щоденної експлуатації.

3. Зелені публічні зони в умовах високої щільності повинні бути великими, послідовними, ландшафтними і добре підтримуваними.

4. Представлення стійких та екологічних особливостей при проектуванні житлових будинків.

## ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ВОДИ ТА АРХІТЕКТУРИ

Келюх В.Г. (2020)

**Актуальність.** Як унікальний компонент в палітрі архітектора, вода все міцніше завойовує позиції в благоустрої міст та архітектурі будівель. Адаже якщо архітектуру минулого визначають історичні твори, то архітектуру майбутнього — споруди, що раціонально використовують природні фактори, в першу чергу, воду. Тому потрібні нові ідеї та шляхи розвитку архітектури «водни» як окремого напрямку.

**Мета доповіді.** Проаналізувати роль води в архітектурі, виявити її історичну роль, та смислове наповнення; сучасне використання; окреслити існуючі тенденції та перспективи.

**Основні тези.** В епоху переосмислення традиційних матеріалів та елементів природи, пов'язаних з архітектурою, фундаментально важливо визначити їх історичний контекст та їх смислове/філософське наповнення.

Вода в усі історичні епохи була ключовим для людського життя елементом, самі міста виникали біля водойм, або з'єднувалися з ними каналами чи іншими засобами, адже відсутність води унеможливила існування самого міста. Саме тому, наприклад, важливим заходом при облогах міст являлось відрізання міста від джерел води, отруєння колодязів і т.д.

В умовах премодерного архаїчного суспільства, такі «чудотворні» властивості води, звичайно ж, не могли не «обволікатися» численними нашаруваннями різних пластів культури, набуваючи дійсно символічного, «магічного» значення.

Вода як, можливо, головний життєзабезпечуючий елемент є важливою складовою філософії та культури різних частин світу, а її роль виходить уже далеко за рамки її функціонального значення, і є символом чистоти, народження та краси. Архітектори завжди намагалися максимально широко використовувати воду, яка була важливим елементом для розкриття всього потенціалу краси та досконалості будівель, адже вода є уособленням спокою, очищення та гармонії. Світло і вода завжди

були тісно інтегровані в сучасну архітектуру та філософію, лейтмотивом проходячи крізь усю їхню історію.

Декоративні якості води протягом всієї історії архітектури надихали великих зодчих на створення шедеврів, що викликають і сьогодні захоплення. У класичній давньогрецькій архітектурі волюта представляється небесною посудиною і служить каналом для циркуляції води.

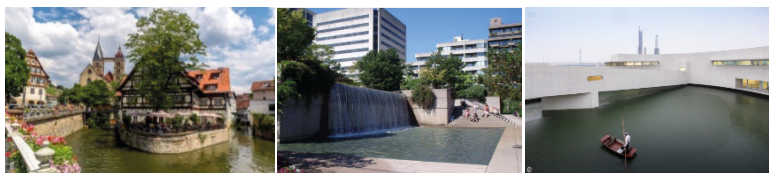
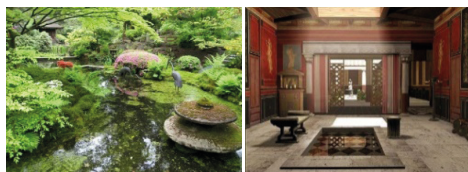
Невід'ємною частиною традиційного китайського саду у центром його композиції була водойма, яка займала, як правило, більше половини саду. Водойми мали порізану берегову смугу і багато островів, що забезпечувало мальовничу зміну видових композицій при пересуванні по саду. Головна функція японського саду — споглядання красоти природи, забезпечувалося продуманим розміщенням терас і прогулянкових стежок.

Вода займала вагоме місце в житлових будинках Помпеї. Обов'язковим елементом атриума — внутрішнього дворика, був імплувій — водна чаша з фонтанчиком і озелененням, який мав важливе значення для оздоровлення житлового простору.

Фонтани набули поширення в XVII–XVIII століттях, коли в садах панував регулярний стиль.

Наприкінці XX в., Коли все більше людей дізналися значення слова «екологія» і стали набагато уважніше ставитися до свого оточення, у настільки знайомій, здавалося б, води виявилися і зовсім нові властивості.

### Схема історичного розвитку використання води в архітектурі:



Найбільш ефективною, відчутною і зрозумілою рисою води в архітектурі є її ознака формалізм. Прояв води в архітектурі — це проекція думок та ідей митця. Водний прояв в архітектурі розглядається як ключовий елемент, а навколо нього вибудовується архітектура. Це надає форму місцю, зв'язує різні простори, проходить через навколишнє середовище перехідний, або проявляється з пейзажем. Різні варіанти можуть проявлятися окремо або разом в оточенні; однак вони представляють собою символічну характеристику води.

У сучасній світовій архітектурі акваторії відіграють все більшу роль при планувальній організації територій міст, визначають об'ємно-просторове рішення окремих будівель. Останнім часом вода використовується і при архітектурному формуванні об'ємно-просторових рішень окремих будівель, де акваторії можуть розташовуватися навіть на покриттях будівель, що вимагає значної горизонтальної ділянки даху. Вода може застосовуватися при створенні композиції фасадів будівель і їх інтер'єрів.

Найбільш виразним прикладом використання акваторій є штучний каскад води, струмує з верхніх відміток будівлі найбільш високого рівня вода по спеціальних лотках направляється на більш низький рівень, створюючи неповторний образ органічно пов'язаних елементів будівель і ландшафту.

В останні роки, негативні для природи і самої людини, наслідки, що проявилися внаслідок антропогенної діяльності змушують пильніше звертати увагу на систему екологічних взаємовідносин архітектури та води.

## СТАЛЕ МІСТО В УМОВАХ ЖАРКОГО КЛІМАТУ

Герман М.О. (2021)

*Науковий керівник: Пивоваров О.Г., ст. викл.*

**Актуальність.** Сучасні умови проектування вимагають від архітектора не тільки відповідного нормам функціонального рішення та



виразний архітектурно-художній образ будівлі, а й рішення, які допомогли б покращити стан навколишнього середовища. Саме такі принципи закладені у концепції сталого міста. Адаже основною метою таких осередків є збереження природної цілісності у належному стані для наступних поколінь.

**Мета.** Всім відомо, що передовою країною у всьому світі виступає ОАЕ, яка активно розвивається і пропонує все нові засоби проектування із врахуванням умов клімату. Тому принцип «зеленого» будівництва на сьогодні є цільовим вектором у розвитку будівництва.

**Завдання.** Аналіз основних сучасних рішень проблем клімату, та пошук способів обернення недоліків у переваги. Ознайомлення із принципами сталого міста.

**Основні тези.** Враховуючи сучасний стан екології та швидкість змін, які відбуваються у природі, питання щодо зведення «сталих міст» стає надзвичайно актуальним. Адаже зв'язок природно-кліматичних умов із міською забудовою є провідною містобудівною задачею для сучасного архітектора. А для даної місцевості завдання для проектувальника ускладнюється через природні умови, а саме неоднозначність клімату. Важливими пунктами у зведенні будівель у жаркому кліматі є:

1. Врахування вітрових потоків. Адаже однією з рис жаркого клімату є вологість, яка може негативно вплинути на стан як споруди, так і людини. За високої вологості високі температури відчуються і переносяться людиною у рази важче. Якщо направити вітер у тих напрямках, які необхідні, можна вирішити дану проблему. Також доцільним у країнах із таким кліматом використовувати вітрові вежі. Вони слугують своєрідними «регуляторами» свіжого повітря у місті, адаже циркулюють вітер. Такі башти встановлюють у навітрених місцях, де вони зверху заловляють свіже повітря, а потім випускають його на вулиці знизу.

2. Правильне співвідношення озелених та асфальтованих поверхонь. Як відомо, для рослин характерні не тільки якості поглинання пилу, примноження кисню та затінення, а й створення додаткової вологості. Тому у даному випадку важливо зберегти необхідний баланс, аби дерева могли забезпечити затінок, захистити місто від піщаних бур, які

характерні для даної місцевості і не збільшити вологість. Для цього варто створювати «коридори» та оазиси, які б направляли повітря на вулиці міста, у місця де це необхідно.

3. Використання матеріалів світлих тонів. Колір, фактура та властивості будівельних матеріалів впливають на відбивну здатність (альbedo). Отже, застосуванням кераміки, мармуру, граніту у світлих кольорах можна значно полегшити стан та відчуття людини у середовищі.

4. Застосування сучасних технологій у правильному напрямку. У жарких країнах вже давно практикують використання сонячної енергії. Адже кут між сонцем та землею там складає близько  $60^\circ$ , а кількість сонячних днів протягом року майже стовідсоткова. Влаштування сонячних панелей на покрівлях будинків дозволяє виробляти більше, аніж вони споживають. А у якості покриття над паркомісцем для автомобіля, панелі дозволять раціонально та без шкоди для довкілля заряджати тианспортний засіб. Також не новизною для провідних країн є і застосування електро транспорту, що зменшує шкідливі викиди у повітря.

**Висновки.** Отже, перед сучасними архітекторами стоїть неабияке завдання стосовно збереження довкілля. І, як видно, принцип проектування із врахуванням всіх кліматичних особливостей не такий вже і важкий. Так як те, що здавалось недоліком, можна обернути і використати із користю. Завдяки розробкам таких проектів можна істотно вплинути на розвиток країни, розширити світогляд людей, залучити їх до раціонального використання природних ресурсів, подати приклад як можна їх переробляти чи використовувати без спричинення шкоди навколишньому середовищу і відповідно підвищити якість життя людини та відкрити шлях до сталого розвитку, який є гарантом щасливого майбутнього

## ФІЛОСОФІЯ ТА СОЦІАЛЬНІ ПЕРЕДУМОВИ СУЧАСНОГО ПРОСТОРУ ДЛЯ ОСВІТИ

Круть Т.В. (2021)

**Актуальність та зв'язок із соціальними проблемами.** Актуальність обраної теми в той час, що освітня установа є більшою за пріоритетними напрямками розвитку регіонів та цілих країн. У стінах цих закладів відбувається зародження особистості, формування цін та поглядів майбутніх поколінь. Навчання в школі, як і життя за її межами, — це не подорож на самоті, а спільна діяльність, і школа чи будь-який освітній заклад повинен відображатися — для всіх вихованців та вчителів будівлі повинні бути загальними, доступними, відкритими.

**Мета.** Метою роботи є наукове обґрунтування психологів, вчених, архітекторів та розробка принципів та прийомів створення сучасного спільного архітектурно-планувального освітнього простору із врахуванням сучасних вітчизняних та зарубіжних складів подібного досвіду праці.

**Виклад основного матеріалу.** Під «сучасною архітектурою закладів освіти» мається на увазі не тільки екологічні матеріали та яскравий фасад, а й складова структура взаємодії багатогранних функцій навчального процесу, активності та політичного розвитку дітей у структурі самобудови, їх гармонізація та загальна робота на кінцевому результаті: всебічне сприяння розкриттю здібностей і талантів школярів [2]. Існує ряд принципів формування сучасних освітніх центрів.

Один з базових принципів — *принцип відкритості*. Він зможе в той час, щоб забезпечити доступ до всіх навчальних приміщень і дозволити учням освоювати їх у вільний час. Класи не повинні бути закриті на замок, черги, вибудовані біля зачинених дверей їдальні, спортзалу, роздільні, актового залу, — абсолютно не потрібна дітям річ. Не слід прислушуватися від них, що побудовано для їхнього розвитку.

Одночасно з цим кожен із нас має право на особистий простір і потребує у ньому. Отже наступним принципом виступає до забезпечення балансу, а саме: *відкритості та психологічної захищеності*;

публічності та можливості усамітнення; приватність та можливість самодемонстрації; свободи руху та моторної саморегуляції (обмеження); функціональності та творчості у використанні простору. Безумовно, у просторому приміщенні більше красивих, але не для всіх дітей просторість автоматично означає комфорт. Є діти, які губляться в таких просторах. Наприклад, це діти з розладом аутичного спектру. І, знову ж таки, потрібна потреба в диверсифікації простору — щоб разом із загальною відкритою територією для дитини було доступно простір із камерної встановленою.

Наступним можна виділити принцип *актуальності кольору*. У радянських архітекторів склалося враження, що яскраве — це те, що найбільше підходить дитячому простору, хоча це можна спроби діяти проти протилежного-від похмурої однозначності класичної шкільної будівлі. Досвід зарубіжних колег показує, що краще робити внутрішнє оздоровлення школи через нейтральним, і не потрібно боятися холодних кольорів та природності дерева, кам'яного або металургійного.

Також найкращим принципом виступає *використання будь-яких просторів для освітнього процесу*. Сучасний тренд — це не тільки перетворення освітнього простору класу в щось більше складне, але і перетворення переходів, коридорів, актових залів — у повноцінні освітні простори. Освітні зони в коридорах та заходах створюються за допомогою ізоляції ділянок простору — за допомогою ширми, освітніх стендів або спеціального планування [1]. При плануванні прийомів був закладений в основу досвіду шкільної школи США та Європи, висвітлених у статті Альфред Рот 1939 р. [3]. На прикладі школи в Сурені, Парижі, Амстердамі, Школі Лурсата для Віджуйфа можна побачити тенденції, як організовані відкриті плани з сильною проникністю між просторами, посилені пандусами, заскленими відкидними дверима, які можна відкрити на всій довжині стінних класів і створити гігієнічні та освітні вимоги поряд з природою [4; 5].

Відомості про те, що за останні роки набули поширення нових типових будівель, які створюють школу з дитячим дошкільним закладом, центром дозвілля, клубними та іншими закладами. В умовах життєвого кварталу можна створити єдиний простір для активних, освітніх

занять, як для вихователів освітнього центру так і для жителів кварталу [2]. Як зазначає В. Кудрявцев у статті «Дошкільна та початкова освіта-єдиний світ, що розвивається», ще в 70-і рр. минулого століття видатний дитячий психолог Д.Б. Ельконін вказував на внутрішню спільноту двох «формацій» епохи дитинства — дошкільного та молодого шкільного віку у всіх радикальних відмінностей та протиріччя між ними. Це давало вченому підставу вважати, що діти 3–10 років повинні жити спільним життям, розвиватися, навчатися та навчатися в єдиному культурно-освітньому просторі. На його думку, конкретно форма організації такого простору закликає стати особливий Дитячий освітній центр. Саме ці розробки лягли в основу проекту багатоступінчастої розвитку розвиваючої освітньої системи під керівництвом академії В.В. Давидова [6].

#### Список використаних джерел:

1. *Битянова М.* Какой должна быть современная школа . Newtonew/-2017. <https://newtonew.com/school/kakoy-dolzha-byt-sovremennaya-shkola>
2. *Банников Д.* Умная архитектура школьных зданий. Современные тенденции и перспективы // <https://ardexpert.ru/article/7311>
3. *Alfred Roth / Modern school buildings for secondary education: main principles and design concepts. The Portuguese and the international production of the 1930's/ Alfred Roth// "La nouvelle architecture, Die Neue Architektur, The New Architecture". 1930-1940/-1939. 6 p. <http://in-learning.ist.utl.pt/images/M12/2012.%20Docomomo%20Conference.pdf>*
4. *Châtelet, Anne-Marie, Lerch, Dominique and Luc, Jean-Noël.* L'école de plein air. Une expérience pédagogique et architecturale dans l'Europe du XXe siècle. Paris: Éditions Recherches, 2003. 431 p.
5. *Schneider, Romana.* "Tendances de l'architecture scolaire en Allemagne au XXe siècle". In *Histoire de l'éducation, direction de Anne-Marie Châtelet et Marc Le Cœur*, vol. 102, p. 137–155. Lyon: Institut National de Recherche Pédagogique, 2004.
6. *Кудрявцев В.* Дошкольное и начальное образование — единый развивающийся мир . *Дошкольное воспитание.* 2001. № 6. С. 58–72. <https://tovievich.ru/book/obrazovanie/5580-doshkolnoe-i-nachalnoe-obrazovanie-edinyi-razvivayushchiysya-mir.html>

## АРХІТЕКТУРА В ЕПОХУ ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРИ

Дзюба К.О. (2019)

XXI століття — століття бурхливого розвитку науки, техніки та високих технологій. Початок цього сторіччя ознаменувалося інтенсивним розвитком і впровадженням у всі сфери життя суспільства інформатики. Досягнення цієї науки зайняли гідне місце в усіх сферах життя суспільства.

Так у сучасній архітектурі під впливом комп'ютерних технологій з'являється новий напрям відмінний від традиційного реального проектування і будівництва. Це так звана віртуальна цифрова архітектура, що зробила крок до нас начебто з екранів фантастичного кінематографа. Справа в тому, що цифрові технології з часом будуть дозволяти користувачам комп'ютерів проникати все глибше в віртуальне архітектурний простір всесвітньої павутини, так само як в реальному багаторівневому світі. Ця архітектура буде підкорятися зовсім іншим законам моделювання і сприйняття. Кожен архітектор буде вибирати, і вибудовувати свою авторську концепцію, незважаючи на будівельні можливості тільки сьогоднішнього дня. Позбувшись від багатьох хвороб реального будівництва.

Цифрова архітектура використовує комп'ютерне моделювання, програмування та візуалізацію для створення як віртуальних форм, так і фізичних структур. Архітектура, створена в цифровій формі, може не включати використання реальних матеріалів (цегла, камінь, скло, сталь, дерево). Вона заснований на «наборах чисел, що зберігаються в електромагнітному форматі», використовуваних для створення уявлень і симуляцій, які відповідають матеріальним характеристикам і відображають побудовані артефакти. Цифрова архітектура не просто являє собою «ідеальний простір»; він також створює місця для людської взаємодії, які не схожі на фізичні архітектурні простору.

Новий жанр «скриптової, інтерактивної та індексної архітектури» породжує безліч формальних результатів, залишаючи конструктору роль вибору і збільшення можливостей в архітектурному дизайні. Це

«знову ініціювало дебати щодо кривизни, експресіонізму і ролі технологій в суспільстві», що призвело до появи нових форм нестандартної архітектури таких архітекторів, як Заха Хадід, Вінсент Каллебо, Кас Остерхьюїс і Студія ООН.

У багатьох проектах цифрової архітектури простежується ідея віртуальності. Вона виражається насамперед у створенні інтерактивного середовища, тобто середовища, що поєднує в собі реальну і віртуальну реальність, а також у відході від традиційної метрики простору; тим самим створюється інше, незвичне, середовище. Основна мета — створювати максимально прораховані архітектуру, найбільш що входить в контакт з людиною і середовищем.

Нову еру цифрової архітектури відкрив американський архітектор Френк Гері, а новий метод архітектурного творчості — декан архітектурного факультету колумбійського університету Бернارد Тчумі.



У цифровій архітектурі можна виділити ряд течій. Серед яких параметрична архітектура, динамічна архітектура і медіаархітектура є найяскравішими. Кожен з напрямків має свою специфіку, філософію та підходи до проектування, однак в основі їх лежать цифрові технології (вони відносяться до одного явища).

Хоча параметризм корінням сягає в цифрові методи анімації середини 1990-х, він повністю проявився тільки в останні роки з розвитком передових параметричних дизайнерських систем. Параметризм сьогодні став домінуючим, єдиним стилем в авангардистській практиці. Параметризм вимагає масштабності у всіх сферах від архітектури і дизайну інтер'єру до великомасштабного міського дизайну. Великий масштаб дизайну і можливості параметризма ясно сформулювали його програмну комплексність.

Динамічна архітектура — це такий напрямок архітектури, в якому будівлі сконструйовані таким чином, що їх частини можуть рухатися відносно один одного, не порушуючи загальну цілісність структури. По-іншому динамічну архітектуру називають кінетичною, і відносять до напрямку архітектури майбутнього. Можливість рухливості структури будівлі може бути використана для посилення естетичних властивостей, відповіді на умови впливу навколишнього середовища і виконання функцій, які були б невластиві для будівлі зі статичної структурою.

Медіафасади — органічно вбудовані в архітектурний вигляд будівлі дисплеї довільного розміру і форми (з можливістю трансляції мультимедійних файлів — текстових повідомлень, графіки, анімації та відео) на їх поверхні, яка встановлюється на зовнішньої або внутрішньої (для прозорих фасадів) частини будівлі. Являє собою складну світлодинамічну систему, інтегрується в міське середовище (будівлі, вуличну інфраструктуру і т.п.). Як можна побачити, медіафасади багатфункціональні, що робить їх одним з найцінніших інструментів взаємодії, впливу, декорування та розваги.

Отже, з появою нових комп'ютерних технологій відбувся новий інтелектуальний стрибок, що дозволяє архітекторам-художникам працювати в новому світі.

Цифрова архітектура при проектуванні будинків відкриває двері для підвищення ефективності будівлі. Моделювання дозволяє будувати будівлю на основі необхідних параметрів продуктивності в польових умовах, наприклад, при оцінці кліматичних умов, витрат, екології і т.д.





Цифрова архітектура дозволяє складним обчисленням, які обмежують архітекторів і дозволяють створювати різноманітні складні форми з великою легкістю, використовуючи комп'ютерні алгоритми. Але на даний момент основна проблема полягає у високій вартості цифрових матеріалів. Технології робототехніки, необхідні для їх виготовлення, є дорогими і складними. З появою технологій і зниженням витрат буде можливість більш широкого використання цифрової архітектури.

## КІБЕРСПОРТИВНІ СПОРУДИ ЯК АРХІТЕКТУРНЕ ЯВИЩЕ

Тітова К.В. (2020)

**Актуальність.** Кіберспорт — спортивне явище, що вийшло за рамки реальних ігор і захопило комп'ютерні ігри, що мають в собі принципи змагання людина проти людини. Комп'ютерні клуби, кіберспортивні арени, кіберспортивні центри. Неймовірна еволюція місць. Саме це явище привертає увагу, потребує аналізу та вивчення, як архітектурного явища.

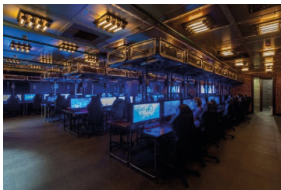
**Мета доповіді.** Вивчення, як нова індустрія вплинула на архітектуру, і яким чином архітектура може вплинути на нову індустрію, покращити та вирішити соціальні проблеми.

**Основні тези.** Раніше комп'ютерні клуби, як ми знаєм, це не зразки дизайну та архітектури, це зали, частіше всього переповнені, з поганою вентиляцією, де ще й присутне навіть мале кафе чи гральні автомати. 14 квітня 2018 року Міжнародний олімпійський комітет визнав кіберспорт як офіційний вид спорту. З визнанням приходять вплив, популярність, авторитет, а там де є всі ці чинники — там розвиток.

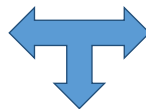
Розвиток індустрії дає поштовх розвитку архітектури. Потреба у кіберспортивних спорудах, як дохідних будинків чи соціальних установ, роблять їх гідними уваги та вивчення не тільки з точки зору планування та облаштування, але й з творчої. Як і галереї, культурно-видовищні центри, кіберспортивні арени можуть бути витвором мистецтва, що буде привертати увагу відвідувачів.

А що ж до комп'ютерних клубів? Перші інтернет-кафе з'явилися в США на початку 1990-их років. Зараз вони переросли у дещо інші багатофункціональні заклади.

### Схема розвитку інтернет кафе



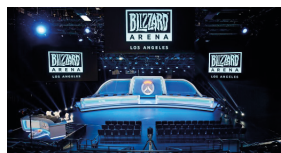
**Комп'ютерні клуби**



**Кіберспортивні арени**



**Коворкінг-центри**



Кіберспортивна споруда — це щось зовсім нове, важко одразу сказати, вона потребує акценту на інтер'єр, екстер'єр, або ж одразу і те і те. Я гадаю, що сьогодні вже потребує вивчення та праці над такими об'єктами, не тільки виключно з економічних обміркувань, а й з творчих, філософських.

Кіберспортивні змагання привертають достатню увагу оцінювачів, та завойовують ще більшу аудиторію. Але, якщо порівнювати зі звичайним спортом, аби продемонструвати свої вміння, та їх оцінити, не потрібно не те що збиратись, а навіть вставати зі свого робочого місця.

До чого це призводить?

1 — малорухливий спосіб життя.

2 — асоціальність.

Архітектура, як турбота про людину.

Коли суспільство максимально роз'єднано передовими технологіями, такі центри це нові та вічні можливості повернути нові покоління до суспільства, а суспільство до нових поколінь.

Кіберспортивний центр — саме та будівля, якої потребує сьогоднішнє покоління, що замкнене у чотирьох стінах своєї кімнати біля свого комп'ютера. Центр вирішує проблеми зайнятості, розваг, роботи та здоров'я, тому важливо, аби кіберспорт вийшов зі статусу орендатора та мав свої заклади, а от щоб грати можна було комфортно, безпечно та результативно повинен подбати архітектор.

## ФІЛОСОФІЯ ВІРТУАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ ЯК КРОК У МАЙБУТНЄ

Тимченко Д.О. (2020)

**Актуальність.** Розвиток сучасних технологій та вивчення властивостей інноваційних матеріалів створюють можливості і передумови для пошуку нових засобів і прийомів художньої виразності в архітектурі. Отже, майже кожного дня зустрічається такий термін,

як «віртуальність», але найближчим часом, нікого не здивує і «віртуальна архітектура». З одного боку, важко зрозуміти, як віртуальність може допомогти саме в архітектурі, але насправді це поліпшить роботу в такій відповідальній сфері та допоможе науковцям впровадити дивовижні та новітні споруди.

**Мета доповіді.** Концептуальне обґрунтування, що віртуальна архітектура це крок у майбутнє та невіддільна частина сучасного будівництва; доведення, що така інновація може вирішити безліч проблемних питань сьогодення.

**Основні тези.** Останнім часом все частіше з'являється велика кількість проектів, які складаються в новий напрямок, так званий віртуальною архітектурою. Для розуміння, цей напрямок представляє новий варіант, використання комп'ютерних технологій стосовно архітектури. Машинне проектування допоможе використовувати величезні бібліотеки даних усього світу, створюючи непередбачені твори. «Архітектори можуть досліджувати тільки вузьку частину проектного простору. Машини допоможуть побачити набагато більше» — писав теоретик віртуального простору Сімодетті. Він додав, що штучний інтелект прискорить процес проектування в наш час, коли «світ не може чекати урбаністичної еволюції, як чуда».

Які ж зміни відбудуться в архітектурі з допомогою нового напрямку? Архітектори майбутнього, зможуть будувати віртуальний простір навколо нас, демонструючи колегам та клієнтам інтерактивну версію своєї ідеї. Віртуальна реальність стане більш потужним пристроєм для комунікації, ніж звичайне креслення або зображення. Адже немає кращого способу зрозуміти щось, ніж це побачити своїми очима. Дизайнерські команди вже співпрацюють в глобальному масштабі з комп'ютерними модулями «ВІМ», трансформуючи дані в ігрове програмне забезпечення, надаючи можливість відчувати віртуальну симуляцію дизайну, дозволяючи побачити проектний простір, для перевірки та узгодження складних проектних рішень та питань. У найближчі роки Віртуальна Архітектура зіграє велику та ключову роль у розвитку архітектури, оскільки взаємодія людей з цифровими творами тісно пов'язана з людським досвідом і еволюцією в цілому.



Така «розширена» реальність стане неймовірним технологічним проривом, що буде мати такий же вплив на еволюцію, як і телебачення 60 років тому, він допоможе змінити та поліпшити наше повсякденне життя, розширити свідомість та дати натхнення в світі архітектури.

## НАВІЩО АРХІТЕКТОРИ БУДУЮТЬ ВЛАСНІ БУДИНКИ

Гресь К.С. (2021)

**Актуальність.** Одним з найважливіших моментів у роботі архітектора є його вміння знайти спільну мову з замовником. Політ творчої думки автора іноді не збігається із запитамі клієнта або просто не знаходить належного розуміння, а часом і не завжди здається доречним. Зате створюючи житло для себе, архітектори, ймовірно, радіють в душі від того, що ніхто в даному проекті не зможе нав'язати їм свої умови. Тим цікавіше нам бачити плоди їх «неконтрольованих» дій — будинки, побудовані архітекторами для себе.

**Мета доповіді.** Дізнатися основну мету архітекторів щодо будівництва власних будинків, та довідатися основні ідеї створення об'єктів архітектури.

**Аналіз вивченості проблеми.** Питанням створення власних об'єктів архітектури присвятили свої дослідження Смирнова У., Агнешки Сураль, Артема Дежурко .

**Основні тези.** Приватні будинки архітекторів привертають до себе багато уваги. Так чи інакше доля цих витворів буде непростю. Від самого фундаменту до покрівлі об'єкту будуть прикуті тисячі поглядів журналістів та звичайних людей.

1. Будуючи власні будинки вони вкладають всю душу у них, ці витвори відображають їхню сутність, показують весь творчий потенціал, який архітектори набували все життя. У ці будинки вкладає основна думка, яку архітектори заснували на їх творчому кредо, яке вони несуть суспільству все життя.

2. Їхні будинки слугують їм візитною карткою для замовників та показовою роботою для світових колег. Архітектори будують власні будинки, з професійної точки зору, досить оригінально та ергономічно. Вони проектують все відповідно до норм інсоляції та максимально раціонально використовують простір об'єкта.

3. Ле Кобюзье наприкінці свого життя мав бачення раціоналістичного для життя будинку.

Німейер хоч і був учнем Корбюзье, проте він був повною протилежністю вчителя, в ньому домінує романтичний погляд на архітектуру, яку він своїми кривими лініями поєднав із природою

У Френка Гері був кубістичний світогляд на творчість, він вважав що конструкція, яка будується завжди більш поетична, ніж закінчена робота та фактично перетворив кубістичний живопис на архітектуру.

Роберт Вентурі критикує модернізм і інтернаціональний стиль. Його будівля покладає початок постмодерністському руху. Вентурі показує, що прагнення до багатозначної архітектури з усіма супутніми їй протиріччями не означає відмови від функціональності і цілісності

Філіп Джонсон дотримується принципу німецького архітектора «Менше — значить більше» і прагне у своїй творчості простоти та відкритості.

Алвар Аалто експериментував з матеріалами, фундаментом і системою сонячного опалення він любив говорити, що будь-яке архітектурне

рішення має нести в собі людський мотив, народжений з аналізу живої реальності

4. Кожен з цих будинків слугує матеріальним об'єктом який показує їхню сутність та розкриває їхній стиль, показує концепцію бачення архітектури. Вони таким чином можуть виразити себе та свої найбільші бажання без втручання у цю роботу замовників чи якихось інших осіб, адже вони самі являються замовниками своїх проектів

**Висновки.** Унікальні проекти, неординарні рішення, експериментальний підхід — так можна сказати про будинки, які архітектори проєктують для себе та своїх сімей. Власний будинок архітектора — це його автопортрет, адже в цій будівлі втілюються думки і почуття автора, його мрії і найсміливіші ідеї. І це єдиний варіант, коли архітектор одночасно є і замовником, і виконавцем.

## ВПЛИВ ФЕМІНІЗМУ НА АРХІТЕКТУРНУ ТВОРЧІСТЬ МИНУЛОГО СТОЛІТТЯ

Шапранова М.Р. (2020)

У багатьох людей періодично виникає запитання «Чому так мало жінок в архітектурі?» Дане питання є помилковим і недоречним, оскільки сама постановка його звучить таким чином, наче жінки в принципі не спроможні бути архітекторками. Для початку треба згадати про те, якими є соціальні інститути, система освіти і ринок праці, наскільки вони відкриті та доступні для різних груп людей і, зокрема, для жінок. Судячи з факультетів більшості ВУЗів України на архітектурні напрямки поступають майже одні дівчата. Проте, в Америці і в багатьох інших країнах світу ще до 70 років, було законодавче обмеження для жінок у тих чи інших професіях, архітектури це стосувалося також.

У 1971 році відома американська історикиня мистецтва Лінда Нохлін у своєму есе «Чому не було великих художниць?» (Why Have There Been No Great Women Artists?) пропонує критикувати,

так званий, природний порядок речей. Де вона цитує Джона Стюарта Мілля, який писав, що люди схильні сприймати все звичне для них, як природне. І стає очевидно, що в сфері мистецтва саме чоловічий погляд ще з давніх часів установився як природній канон.

До того ж варто зазначити, що досвід архітекторок таки існує, не дивлячись на те, що майже усю історію людства здобування жіночою освітою — було винятком. Проте на цей досвід звертається дуже мало уваги. Минуле століття стало знаковим у питанні жіночої рівноправності. Жінки освоїли безліч нових професій, в тому числі й архітектуру.

Використання інструментарію сучасних гендерних та урбаністичних студій дає змогу висвітлити несподівані ракурси співіснування чоловіків і жінок у публічному просторі й водночас специфіку облаштування самого цього простору. Гендерні особливості призначення архітектурного простору і концептуалізація архітектури в 20 столітті стали чинниками, що призвели до проявів фемінізму в сучасній архітектурі. Адже архітектурне планування має нерозривний зв'язок з чітким визначенням і регулюванням гендерних ролей, обов'язків, прав і обмежень. Це стало причиною досліджень архітектури з точки зору статі і навпаки.

Феміністська теорія, як філософсько-культурний аналіз, що відноситься до архітектури, набувши розквіту у 20 столітті, змінила уявлення про архітектуру. Не лише архітекторки уявляли архітектуру, яка кидала виклик тому, як буде жити традиційна сім'я. А й такі архітектори, як Ле Корбюзьє і Адольф Лоз, також переглянули свою архітектуру за допомогою феміністської теорії.

У книзі Долорес Хайден «Велика внутрішня революція» вона пояснює, як «загублена жіноча традиція» привела до «перегляду домашньої роботи і житлових потреб жінок і їх сімей, підштовхнути архітекторів і містобудівників до перегляду ефектів дизайну на сімейне життя». Цю ідею про зміну потреб сім'ї можна побачити в будинках Шрьодера (Герріта Рітвельда), Е-1027 (Ейлін Грей), і Вілла Штейн (Ле-Корбюзьє).

«Будинок Шрьодера був не тільки видатною творчою роботою, а й пропонував своїм користувачам нове середовище, в якому можна



було б перевизначити сімейне життя, права жінок і обов'язки окремих осіб і один одного». Рухомі стіни та перегородки дають відчуття свідомості та загального відчуття, що архітектура була побудована з більшою метою. Е-1027 Ейлін Грей — ще один приклад феміністичної теорії, що застосовується архітектури. Так само, як і Шрьодер, Грей розробила архітектуру, яка б відповідала потребам мешканців та новій сімейній одиниці. Вілла Штейн де Монзі була знову відкрита за допомогою феміністичної теорії. Цей будинок має особливе значення у феміністичній теорії, оскільки він поставив під сумнів типові побутові групи та гендерні відносини.

Фемінізм мав потужний, давній вплив на розвиток архітектури та містобудування, хоча це рідко визнається. Феміністичні ідеї сприяли зміні архітектури та містобудування протягом останніх трьох десятиліть. А саме: оформлення побутових просторів; змінена структура передмістя; розробка нових типів будівель; а також, жіноча культура та ідентичність як законна парадигма дизайну.

У США інтеграція жінок до робочої сили сприяла створенню нових типів громадських будівель, щонайменше, з кінця XIX століття, коли заможні феміністичні меценати, такі як Берта Палмер, зуміли змусити включити Жіночий будинок до Чиказької Колумбії. Експозиція 1893 р. На відміну від подібних неокласичних павільйонів на експозиції, цей містив великий центральний простір, який використовувався для лекцій щодо поширення феміністичних ідей, а також викладання подій для обміну, серед іншого, знаннями про технології, щоб скоротити час домашньої праці. Цей новий тип будівлі, що вперше з'явився в експозиції 1893 року, був відроджений у Лос-Анджелесі в 1973 році, розширивши свої функції, щоб стати головним культурним центром та школою мистецтв у Каліфорнії; там сотні, можливо, тисячі жінок-художників і дизайнерів отримали свій шанс розвивати ідеї у плідній компанії однолітків.

**Висновок.** Вплив фемінізму в архітектурі, плануванні та урбаністичному дизайні був потужним і багатограним. Тим не менш, цей вплив, як правило, ігнорується в історіях і теоріях.

## АВАНГАРД ТА СМІЛИВИ ЕКСПЕРИМЕНТИ В АРХІТЕКТУРІ СУЧАСНОГО КИТАЮ

Чернюк С. (2021)

**Актуальність проблеми.** Будівництво нових архітектурних об'єктів в Китаю вирізняється особливою архітектурною виразністю. Значною мірою, архітектурні рішення залежать від філософського впливу місцевих жителів. На території України архітектура піддається іншим філософським чинникам. Вивчення та філософії архітектури Китаю може дати початок створенню нових унікальних об'єктів на території України, саме тому дана тема є досить актуальною.

**Мета доповіді** — оприлюднити результати дослідження основних філософських впливів на архітектуру Китаю; показати прийоми вирішення архітектурно-філософських суперечок Китаю та актуальність проектних рішень.

Китай можна віднести до однієї із найперших країн де почало розвиватись геометричне планування міст. Було прийнято вважати, що чітке планування сприяє не тільки розвитку архітектури, але й впливає на порядок в державі. Багато з принципів китайської класичної філософії реалізувалися в дійсності на прикладі такого видатного пам'ятника архітектури, як Заборонене місто або імператорський палац Гугун. Архітектурний комплекс Забороненого міста побудований на принципі осової симетрії, вірніше, на потужно вираженою центральній осі з неповною симетрією його окремих архітектурних частин.

Цікавий факт — це будівництво житлових та офісних споруд опираючись на основи напрямку феншуй, які активно враховують архітектурні компанії при проектуванні та зведенні своїх будівель. До переліку всіх таких незвичних будівель можна віднести багатопверхові будівлі, всередині яких розташовані великі наскрізні отвори, серед таких будівель «Будівля-чайник» — Цзянсу, Китай, Готель «Sheraton Huzhou Hot Spring Resort».

Китайське населення вірило в те, що за кожну частину неба відповідає та чи інша істота, так володарем східної частини неба є Синій

дракон, південною частиною керує — Червоний птах, західна належить — Білому тигру, а північна — Чорній черепаці. Люди які, безпосередньо, живуть за філософськими канонами переконані, що для мирного співжиття людей із цими істотами вхід в будинок має бути спрямований на південь, а стіни мають бути розташовані чітко по сторонах світу. Таке світосприйняття стало основною причиною розвитку міст витягнутої форми вздовж осі північ — південь.

Величезні отвори у стінах багатопверхівок — сьогодні, звичне явище для місцевого населення Китаю, в той час коли для населення Європи це щось не зрозуміле. Головним чином при проектуванні архітектури керуються принципами феншуй які закладені в основі філософії Сходу.

Жителі Китаю переконливо вірять у існування міфічних істот, а особливо у існування драконів. Такі вірування є основною причиною створення висотних будівель із урахуванням забезпечення потреб цих міфічних істот, при цьому основним архітектурним рішенням стали значні отвори в будівлях, попри те що конструктивно вирішити таке планування є не найпростішим рішенням.

У китайській міфології також шануються дев'ять синів дракона. Їх прийнято зображати у архітектурі Китаю, особливо в оздобленні імператорських резиденцій і палаців, а також в скульптурі та декоративно-прикладному мистецтві.

Сьогодні поняття авангард об'єднало абсолютно різні напрямки, не тільки пов'язані з будовою будівель, але і з живописом, літературою, та кінематографією. Авангардом, іноді, називають майже все, що було створено на початку ХХ століття, напрямок часто плутають з модерном, проте така думка є помилковою.

Тільки на початку ХХ століття, коли антропоморфні форми в силу відомих причин стали рішуче замінюватися техноморфними, виникли матеріальні підстави для «революції авангарду».

Коли Китай відкрився для світу у 1980-х, почали розвиватися нові архітектурні стилі, що поєднували елементи всіх старих стилів, а також винаходили нові елементи. Незважаючи на те, що усвідомлення збереженої та адаптованої традиційної архітектури залишалось, будівлі та хмарочоси в промисловому стилі з'явилися із швидкою модернізацією міст.

В умовах глобалізації архітектура перетворилася на суміш різних культур. Велика частина китайських архітектурних виробів сьогодні поєднує традиції та сучасність, тоді як вони традиційні для суттєвої частини нетрадиційної китайської структури виробництва.

**Висновки.** Сучасна архітектура Китаю різноманітна і не схожа на архітектуру інших країн. Авангардизм у архітектурі Китаю визначається як поєднання багатьох архітектурних напрямків проте залишається абсолютно оригінальним та відмінним від уже існуючих.

Експериментуючи над новими будівлями архітектори не забувають про філософію та культуру життя місцевого населення. Згідно вірувань в драконів вони продовжують проектувати та будувати будівлі із отворами всередині, філософія чайної церемонії сприяла увічненню цього символу у архітектурі. До більш традиційних ознак можна також віднести будівлю готелю-казино яка своєю формою, дещо нагадує традиційні китайські будиночки.

## **АСПЕКТИ ТА ПРОБЛЕМИ МОНУМЕНТАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ**

---

### **ФІЛОСОФІЯ АРХІТЕКТУРИ ЄВРЕЙСЬКИХ НАГРОБНИХ ПАМ'ЯТНИКІВ ТА МЕМОРІАЛІВ**

Кекконен Р.Ю. (2019)

**Актуальність.** В області архітектури цілі й умови, яким має задовольняти меморіальна, монументальна споруда, мають свою специфіку. Так, якщо втрата актуальності в літературному творі спричинить тільки передачу його в архів, то монументальна архітектурна споруда за своєю природою розрахована на досить тривале існування і в разі втрати актуальності не може бути просто усунута. Тож саме ця тема була обрана для дослідження.

Тема філософії архітектури єврейських надгробних пам'ятників та меморіалів була розглянута такими архітекторами та вченими, як Барановський Г.В., Лукин В., Хаймович Б., Колосова І.І., Носовський М. та ін., але особливості філософського значення єврейських епітафій та декорування надгробків були розглянуті недостатньо.

Традиція прикрашати поховання надгробним пам'ятником з'явилася дуже і дуже давно. І придумана вона не християнами і навіть не іудеями. Перші пам'ятники, що несуть саме меморіальну функцію, тобто які встановлювалися з метою увічнити пам'ять про померлого і донести її до багатьох наступних поколінь, з'явилися у стародавніх римлян. До них можна віднести меморіальні арки, колони, кінні статуї імператорів.

Надмогильний пам'ятник — з незапам'ятних часів на Русі, вважається найпопулярнішим ритуальним виробом. Пам'ятник зберігає пам'ять про людину, тим самим, показуючи нащадкам, як треба ставитися до свого роду, виховуючи в них повагу до свого коріння.

У вузькому сенсі пам'ятник — твір мистецтва, створений для увічнення пам'яті про людей і події. Для пам'ятника, який зазвичай є засобом пропаганди ідей панівного ладу, характерна функція активного громадського впливу; вона проявляється не тільки в ідейній програмі, але і в самому характері розміщення пам'ятника.

Єврейська цивілізація з її своєрідною від навколишнього населення культурою, мовою, літературою, духовними пошуками, процвітала на території України протягом понад п'ятсот років. Місцем виникнення хасидизму в 18 ст. було місто Меджибіж на Поділлі, великі хасидські двори існували в Межериччі, Ружині, Садігорі, Полонному, Бердичеві, Умані, Чорнобилі та в десятках інших місць.

Слід розрізняти відтінки і нюанси ідейного змісту монументальної будівлі або пам'ятника. Так, «еллегічні» форми і загальний мінор композиції зрозумілі в меморіальній архітектурі надмогильного пам'ятника героя, пам'ятника, що представляє собою данину індивідуальної пам'яті і скорботи. Однак в своїй більшості пам'ятники мають призначення не тільки увічнити пам'ять про дану особу, але і підкреслити величезне суспільне значення цього подвигу, надавши всій споруді урочистий характер, швидше в мажорній, ніж в мінорній тональності.

Єврейська вертикальна плита-стела (Мацева) з пісковика або вапняку (рідше використовується граніт і мрамур) є найбільш поширеною формою пам'ятника. Крім неї зустрічається ящик-саркофаг, обеліск, і своєрідна форма «чобота», поширена в південно-східній Волині, яка об'єднує «саркофаг» і стелу в одному камені химерної форми.

Зміст епітафій не регламентується вимогами єврейської релігії. Більш того, мудреці Талмуду ставили під сумнів необхідність в пам'ятнику, тому що цей звичай викликав асоціації з ідолопоклонством. Проте, до кінця першого тисячоліття н. е. як в Європі, так і на Сході складається традиція єврейських епітафій. Зміст епітафій, хоч і не був регламентований релігією, зрозуміло, відображало традиційні єврейські цінності і уявлення.

Головне призначення традиційної єврейської епітафії — містичне. Вона повинна сприяти заспокоєнню душі померлого на небесах і приєднання її до сукупності душ єврейського народу.

У цьому радикальна відмінність єврейської епітафії від античної чи християнської, яка часто звернена до перехожого або випадковому читачеві і покликана нагадати йому про тлінність існування і підштовхнути до каяття.

Декоровані надгробки 17 — 19 ст. є одним з найбільш яскравих прикладів народного мистецтва східноєвропейських євреїв. Перші декоровані стели (мацеви) з'являються у великих культурних центрах Східної Європи (Прага, Краків) в кінці 16 ст. і несуть вплив мистецтва Ренесансу. Рельєфи надгробних стел виявляють багатий комплекс образотворчої символіки, що знаходиться, до певної міри, в комплементарному ставленні до тексту. Зображення людей не зустрічаються в рельєфі надгробків, оскільки подібні зображення заборонені другою заповіддю.

Тож, старі єврейські кладовища України стали предметом інтенсивного вивчення в останні 20 років. За ці роки накопичився матеріал, що стосується епітафії і різьбленого декору надгробків, що дозволив зробити певні висновки і узагальнення. Крім конкретно-інформативного значення написів, виявляється, що в епітафії та декорі надгробків полягало безліч ідей, пов'язаних з осмисленням смерті в єврейській культурній традиції.

## МИСТЕЦТВО ХАЧКАРА

Манукян Н.Ж. (2021)

**Актуальність теми доповіді.** У кожній культурі є унікальний елемент, якого немає більше ніде, і мимоволі стає символом національної культури. Таким символом у вірменській культурі є так звані хачкари. Хачкари як декоративно-архітектурні скульптури базуються на давніх вірменських традиціях і відрізняються різноманітністю та багатством форм. Навіть, на сьогоднішній день є актуальна тема та розробка хачкарів.

**Мета доповіді.** Вивчення, вірменської монументальної культури на прикладі хачкарів, які вірмени поширили по всьому світу.

**Основні тези.** Хачкари — це прямокутні пам'ятники, які розміщують на подвір'ях на згадку про прийняття християнства, національні свята чи мучеників. Слово хачкар утворено з двох вірменських слів: «хач», що означає хрест, і «кар», що означає камінь. Хачкари — символ самобутності вірменської середньовічної культури. Хачкарське мистецтво було новим явищем в вірменській скульптурі, воно сформувалося в IX столітті. Мистецтво скульптури хачкарів було вдосконалено в XII–XIV століттях, коли були створені дивовижні шедеври хачкарового мистецтва.

Перший хачкар був створений в 879 році в Гарни, вже включаючи основні ознаки хачкара. У середні віки вірмени використовували кольори, такі як: червоний, білий та синій. Червоний колір символізував кров Христа. Існують і інші типи хачкар, наприклад, «Спаситель» символізував розп'яття Христа за два дні. Є такі види хачкарів, це «Святий Саркіс» (робить закоханих невразливими для «лихого ока»), «Хрести гніву» (стримуючі стихію природи) та ін. До елементів сюжету-значка відносяться «Спаситель», «Деусус» або «Покров», «Вознесіння», «Народження» та інші типи. У 12 столітті з'явився новий орнамент на хачкарі з його гранатовими гілками. Гранат символізує предків вірмен Авраама, Ісаака та Якова.

У хачкарах укладена основна ідея християнства — спокута Ісуса Христа. Головний елемент — хрест як символ був розп'ятий, Христа, Дерева Життя, обіцяного небесного неба і спасіння. Він замінив ікони

для вірмен. З IV–V століть хачкари зводили для увічнення військових перемог і історичних подій або для прикраси стін церков в якості архітектурної прикраси. Хачкар також служив надгробком для порятунку померлих, наприклад, хачкари кладовищ Норатус, Сагмосаванк, Стара Джульфа (повністю зруйновані азербайджанцями в 1998–2006 роках). Останні також були історичними документами, в записах яких містилася важлива інформація про внутрішнє і зовнішнє життя країни. Витоки мистецтва хачкарів сходять до дохристиянського періоду, коли монументальні пам'ятники під назвою «дракони» зводилися як пам'ятники водного культу. Їх знайшли в Гегамських горах, на схилах Арагац, у Вайоц Дзор і в інших місцях. Пізніше (VIII–VII ст. до н.е.) урартські царі спорудили на п'єдесталах квадратні пам'ятники, на яких вигравірувані написи і декларації, які вважаються прототипами хачкара. Мотиви зведення хачкарів найрізноманітніші. Культові хачкари неодноразово зупинялися представниками як світського, так і небайдужого стану: «за клопотання», «на майбутнє», «садові віруючі», «прощення гріхів», «порятунок душі».

**Норатус.** Знаменитий своїм кладовищем, стара частина якого налічувала близько 800 хачкарів, побудованих в IX–XVII століттях. Хачкари різноманітні в залежності від того чи іншого періоду розвитку того чи іншого мистецтва. Виділяють три основні періоди розвитку мистецтва хачкарів: IX–X, XI–XII, XIII–XVI ст. Кладовище Норатус — друге за величиною після історичного кладовища Джульфа (Нахічевань), де в 1998–2005 роках було виявлено близько 2500 хачкарів. Норатус — найбільший комплекс хачкарів в світі після руйнування Джульфінского кладовища. «Ліс» хачкарів Норадуз — це унікальний музей, унікальне зібрання творів хачкарового мистецтва.

**Хачкар Аменапркіч.** Хачкар Аменапркіч (Всеспасенія) 1273 р. був поставлений скульптором Ваграмом в честь воєначальника Садунов Атабеков і є справжнім шедевром мистецтва. Рельєфне розп'яття Христа, 12 апостолів, образу Марії Магдалени, Діви Марії і янголів на цьому хачкарі було настільки реалістично, що стало справжнім переворотом в мистецтві того часу, що передбачив італійський Ренесанс більш, ніж на 100 років. Червона фарба на поверхні каменя — Вортан Кармір



(кошениль) — барвник, який отримують із комах в Араратській долині. Вортан Кармір високо цінувався завдяки своєму яскравому відтінку червоного, довговічності і можливості широкого застосування: він служив барвником для одягу і при будівництві. Вортан Кармір цінувався на вагу золота і був «вхожий» в царські палаци Єгипту, Константинополя і Європи.

**Хачкари Гегарда.** Навколо келій, над церквою, на скелях висічені красиві хачкари. Деякі з них датуються раннім середньовіччям, більшість з яких були створені в XI–XIII століттях, а деякі — творами пізнішого періоду. Хачкари покриті червоною черв'ячною фарбою і зберегли червоний колір. Цю фарбу вони отримали також від комах, що існують у Вірменії. Історія того, що ми сьогодні спостерігаємо, налічує понад 800 років.

**Хачкари Севанаванка.** Севанаванк має велику колекцію хачкарів і їх фрагментів, які є прекрасними літописцями різних періодів історії монастиря. Найцікавіші з них ті, які зроблені з зеленого каменю (вапняку або андезиту), видобутого в районі Севана. Хитромудра в'язь візерунків цих каменів суперечить аскетичним засадам монастиря, що виділяє їх з ряду інших.

Називають їх хачкарами, тому що на їх скульптурному особі в центрі зображений хрест, символ християнської віри. Але хрест — це тільки зовнішня оболонка. По суті, хачкар — це панорама народного побуту, зачаровує гармонією декоративних мотивів і їх пропорцій. На хачкарах гранат і гроно, колос і хліб, людина і птиця. На одній плиті навіть зображений спектакль, проти якого боролось християнство. Протилежна сторона хачкара плоска або покрита написом, що представляє як би відкриту сторінку в історії вірменського народу. Скульптурне зображення хачкара своєю вишуканістю нагадує вишите мереживо. Часто зображення буває настільки тонким, що здається, ніби вони зроблені з ниток, які пронизують плиту.

Середньовічні вірменські хачкари мали неоднозначний зміст. Їх зводили в різний час в ознаменування значних історичних подій, завершення будівництва церков, фонтанів, мостів та інших будівельних робіт. Є хачкари, присвячені пам'яті полеглих героїв, закоханих, які не досягли

свої мети. Є також хачкари «рятивних», іноді звані «тисячекрестними» хачкарами, як, наприклад, хачкар в притворі монастиря Ахпат в 1273 році. Знаменитий хачкар, автором якого є Майстер Ваграм. На їх скульптурних особах зображені скульптури розп'яття. Люди вірили, що у них є здатність лікувати хвороби, і часто до них привозили пацієнтів з різних місць, особливо дітей. У народі хачкари сприймалися як стихія природи, символи сили приборкання зла. Їх називають хачкарами «Лють». Люди дали клятву цим хачкарам, будучи впевненими, що вони допоможуть зупинити посуху, град, землетрус .

**Висновок.** Таким чином, вірменські хачкари і їх написи є джерелами унікального значення для вивчення історії їхнього народу, його матеріальної і турботливої культури.



*Навчальне видання*

# ФІЛОСОФІЯ АРХІТЕКТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ

Навчальний посібник

Обкладинка – Л. Савельєва  
Технічний редактор – Т. Шутова  
Верстка – Н. Ковальчук

Підписано до друку 06.03.2020 р.  
Формат 60x84/16. Папір офсетний. Цифровий друк.  
Гарнітура Warnock. Ум. друк. арк. 13,25.  
Наклад 300. Замовлення № 0621-359.

Видавництво та друк: ОЛДІ-ПЛЮС  
вул. Паровозна, 46а, м. Херсон, 73034  
Свідоцтво ДК № 6532 від 13.12.2018 р.

Тел.: +38 (0552) 399-580, +38 (098) 559-45-45,  
+38 (095) 559-45-45, +38 (093) 559-45-45  
Для листування: а/с 20, м. Херсон, Україна, 73021  
E-mail: office@oldiplus.ua