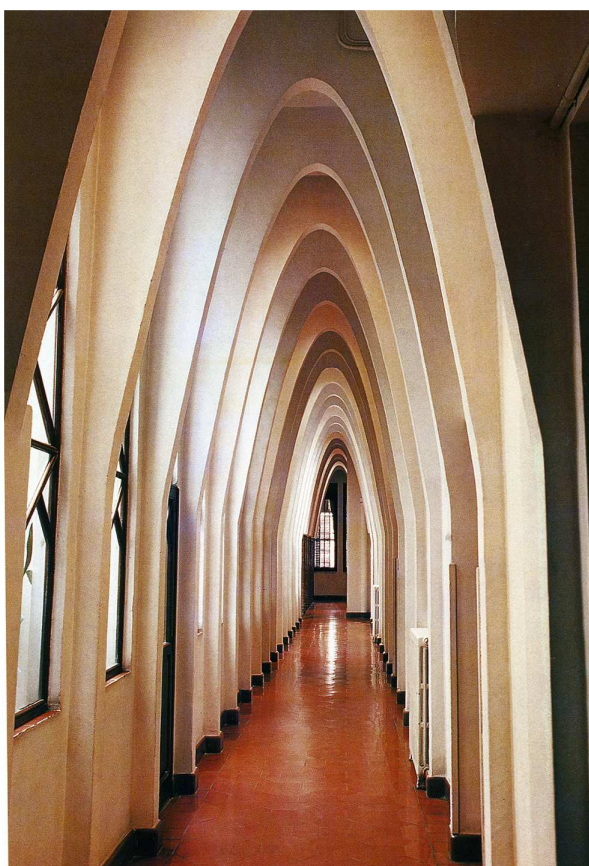


ХАРЬКОВСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ГОРОДСКОГО ХОЗЯЙСТВА

Г.Л.КОПТЕВА

СЕМАНТИКА «ПОРОГА» В АРХИТЕКТУРНОЙ РИТМИКЕ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ



Харьков – 2009

УДК 72.01

Коптева Г.Л. Семантика «порога» в архитектурной ритмике городской среды – Харк. нац. акад. міськ. госп-ва – Х.: ХНАМГ, 2009. – 104 с.

Монография посвящена вопросам взаимообусловленности структуры движения и композиции в архитектурной науке. Основное внимание уделено роли художественного ритма «пороговых пространств» в формировании динамических градостроительных структур. Основные принципы построения ритмических градостроительных структур позволяют осмысливать градостроительный ансамбль в категориях путей движения, их психологической заданности и определенности их взаимоотношений. Объектом моделирования в данном исследовании является ритмическая структура, основанная на повторе «пороговых пространств» в направлении пути движения. Архетип «порогового пространства» является знаковым элементом в композиционно-семантической структуре городской среды. При этом рассмотрение архитектуры как системы знаков является еще одним способом интерпретации архитектурного произведения, художественная ценность которого непосредственно зависит от степени его знаковой насыщенности.

Монография рекомендована для архитекторов, преподавателей и студентов-архитекторов высших учебных заведений.

Рецензенты:

Шубович С.О. – доктор архитектуры, профессор ХНАГХ

Миرونенко В.П. - доктор архитектуры, профессор ХГТУСА

Фоменко О.А. - доктор архитектуры, профессор ХГТУСА

Монография рекомендована к изданию Ученым Советом Харьковской национальной академии городского хозяйства, протокол № 3 от 27 ноября 2009 г.

ISBN 978 – 966 – 695 – 136 - 9

© Г.Л.Коптева, ХНАМГ, 2009

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
РАЗДЕЛ 1. Взаимосвязь структуры движения и композиции в архитектурной науке. (Понятие «порогового пространства» в архитектурной композиции).....	5
1.1. Транспортное и пешеходное движения в архитектурной композиции как аспект восприятия.....	5
1.2. Ритм как композиционное средство выражения движения в архитектурной композиции.....	11
1.3 Понятие художественного ритма.....	14
1.4. Генетическая обусловленность семиотического понятия «порогового пространства».....	18
1.5. «Пороговые пространства» в архитектуре.....	24
РАЗДЕЛ 2. Анализ градостроительных структур.....	40
2.1. Чернигов.....	40
2.1.1. Анализ функциональной структуры Чернигова	40
2.1.2. Формирование структуры путей движения.....	47
2.1.3 Формирование композиционной структуры.....	48
2.1.4. Структура «пороговых пространств» в композиции Чернигова.....	52
2.2. Изюм.....	65
2.2.1. Анализ функциональной структуры Изюма.....	65
2.2.2. Формирование структуры путей движения.....	67
2.2.3. Формирование композиционной структуры	68
2.2.4. Структура «пороговых пространств» в композиции Изюма.....	71
2.3. Святогорск. Святогорский монастырь.....	77
2.3.1. Анализ функциональной структуры Святогорского монастыря	77
2.3.2. Формирование структуры путей движения.....	80
2.3.3. Формирование композиционной структуры.....	81
2.3.4. Структура «пороговых пространств» в композиции Святогорска и Святогорского монастыря.....	87
РАЗДЕЛ 4. Роль художественного ритма «пороговых пространств» в формировании динамических градостроительных структур	93
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	98
ЛИТЕРАТУРА.....	100

ВВЕДЕНИЕ

Монография посвящена выявлению категориально-понятийных характеристик взаимосвязи структуры движения и композиции в архитектурной науке. На основании сопоставительного анализа архитектурных, общенаучных и искусствоведческих концепций, а также выбранной методики исследования проведен анализ исторических градостроительных ансамблей Чернигова, Изюма, Святогорска, представленного с точки зрения ритмических построений их композиции с выявлением эстетико-эмоционального (архетипического) аспекта восприятия архитектурно-пространственных структур. Раскрыт эмоционально-психологический и информационно-формообразующий потенциал фактора движения. Введено понятие «порогового пространства» как архетипического аспекта ритмического акцента. В результате проведенного исследования обоснована качественная характеристика «порогового пространства» как элемента архитектурно-пространственной композиции.

В связи со все большим вниманием, уделяемым гуманизации городской среды, большое значение получает изучение всего, что раскрывает сущность человека-личности. Прежде всего, это архетипическое¹ начало в сознании человека, накладывающее отпечаток на его восприятие мира. Этот аспект представляется очень важным для образования любого специалиста, особенно архитектора. И не случайно ему уделяется внимание при создании новых технологий образования.

Архетипический аспект восприятия обуславливал эстетику города еще с античности. Город-Космос как мифопоэтическая модель мира содержал архетипические элементы: сакральную середину, профанную периферию и путь их связывающий. Для эмоционально-эстетического восприятия городской среды в процессе движения важен эффект преодоления этого пути. Путь, на котором сосредоточились «пороговые пространства» как цепь акцентов от периферии к центру, является мощным художественным средством выражения в архитектурной композиции. В связи с этим, в факторе движения наиболее интересным может стать изучение так называемых «пороговых пространств» - неких композиционных узлов, которые возникают при движении по определенному маршруту от одного пункта в другой (образно - от периферии к центру).

Таким образом, возникает проблема, выходящая за рамки понимания города как чистой инженерно-технической или социальной категории. Для его «очеловечивания» научные исследования должны обращаться к эстетике, семиотике, мифопоэтике, семантике, морфологии и т. д. в их неразрывном комплексе. Данные научные концепции дают фундаментальную основу для изучения сложной и противоречивой взаимосвязи структуры движения и композиции в архитектурной науке, что позволит раскрыть эстетико-психологическую сущность движения, в основе которого лежит ритмический ряд «пороговых пространств», являющихся важной составляющей образного языка архитектуры, архитектурно-поэтического образа и стиля.

¹ **Архетип** – (от греч. arche – начало и typos – образ). Прообраз, первоначальный образ, идея; исключительно устойчивые схемы (шаблоны), присущие мышлению, поведению людей, а также объектам (результатам) их созидательной деятельности. [Словарь-справочник/ Под общ. ред. В.Т.Минервина. – М.: «Архитектура – С», 2004, С.165].

РАЗДЕЛ 1

ВЗАИМОСВЯЗЬ СТРУКТУРЫ ДВИЖЕНИЯ И КОМПОЗИЦИИ В АРХИТЕКТУРНОЙ НАУКЕ. ПОНЯТИЕ «Порогового пространства» В АРХИТЕКТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ

1.1. Транспортное и пешеходное движения в архитектурной композиции как аспект восприятия

Тысячелетиями человечество пользовалось практически единственным способом зрительного познания мира – последовательным перечислением и сложением в общее представление множества единичных «картин», описывающих окружающий наблюдателя мир в процессе движения. Фактор движения в городских структурах достаточно полно изучен теоретиками архитектуры и градостроительства – от Павсания и О.Шуази до И.А.Фомина, А.Э.Гутнова, Е.Л.Беляевой, К.Линча, В.Грюэна и др. Однако развитие науки, в том числе и архитектурной, дает новые знания, открывающие новые аспекты фактора движения в архитектурно-градостроительной композиции. В первую очередь это связано с исследованиями восприятия человеком окружающей среды на эстетико-гуманитарном уровне (семантика, семиотика, психология и др.). Подобные исследования позволяют более глубоко изучить композиционные принципы и закономерности формирования архитектурно-градостроительных ансамблей, объяснить ряд моментов, скрытых от предшествующих исследователей.

Транспортное и пешеходное движение – важный градоформирующий фактор. Однако кроме функционально-утилитарного транспортное и пешеходное движение имеет важное эстетико-композиционное значение в формировании структуры города. Оно воздействует на формирование композиционной структуры города; на взаимодействие ансамблей, восприятие которых тесно связано с процессом движения, с определенной последовательностью и нарастанием впечатлений, с возможностью обозрения целостных панорам, с прочувствованием единства разных уровней городской структуры.

Ле Корбюзье, много путешествовавший и изучавший архитектуру, писал: «Архитектура воспринимается в движении... причем движение обусловлено не одними только функциональными потребностями... Говоря про движение изнутри, мы берем во внимание главным образом **эмоциональное восприятие** разных аспектов сооружения и всей его симфонии, которая возникает постепенно, когда мы идем, останавливаемся, снова идем, и вниманию нашему представляются стены и перспективы, ожидаемое и внезапное видение, которое открывается за дверями, смена теней, полутеней и света, которые зависят от солнца..., панорама отдаленных зданий или растительности, а также тщательно продуманный вид на переднем плане. Доскональность организации внутреннего движения и становится основой биологического качества сотворенного нами организма, иначе говоря, связующей ступенью между существующим сооружением и его назначением. Прекрасна та архитектура, которая воспринимается в движении и внутри, и снаружи. Это и есть живая архитектура» [64, с.252-253] (рис.А.1.1).

В работах А.В.Иконникова, посвященных эстетическим проблемам города, особое внимание уделяется восприятию города в движении, последовательной и взаимосвязанной смене пространственных впечатлений, формирующих эстетическое представление человека о городской среде. «Образ-система, который рождает форма пространственно развитого объекта не может быть воспринят единовременно. Становится необходимо увидеть такой объект с разных точек зрения, в различных ракурсах, извне и снаружи.

Восприятие развертывается в движении и времени, в последовательности сменяющихся картин, двигательных, слуховых, тактильных ощущений. Целостный образ-система формируется при этом на основе синтеза локальных образов в пространстве субъекта, перцептивном или, точнее переживаемом пространстве» [39, с.54].



Восприятию окружающей среды города с движущегося транспорта посвящено исследование К.Линча. В системе создания образа города к аспекту опознаваемости К.Линч добавляет аспект **препятствия**. Его Линч связывает с главными направлениями въезда в город. Препятствия движению на этом пути, «часто резко осложняющие структуру, в определенных случаях способны ее прояснить» [56, с.53].

В работе Д.Эпплейярда, К.Линча и Д.Майера «Вид с дороги» проводится мысль о том, что «помимо утилитарных качеств транспортная магистраль может обладать качествами произведения искусства, а наблюдение за дорогой должно вызывать у человека эстетическое наслаждение. Вид с дороги может быть драматической игрой пространства и движения, света и тени. Таким образом, согласно Д.Эпплейярду, К.Линчу и Д.Майеру, большинство людей осмысливают город в категориях путей движения, их психологической заданности и определенности их взаимоотношений. При этом акцентируется драматический аспект пространственно-временных и пространственно-световых переживаний.

Теория восприятия архитектуры в процессе движения разработана в исследованиях Е.Л.Беляевой. Согласно Е.Л.Беляевой, впечатление от окружающей среды складывается у человека в результате восприятия потока зрительных впечатлений, развертывающегося в

пространстве и времени в процессе движения.

Для приближенной характеристики элемента такого потока уместно применить понятие «**видовой кадр**», а для самого потока – понятие «**последовательность видовых кадров**» [8, с.52] (рис. 1.2).

Исходя из этого положения, Е.Л.Беляева выделяет как композиционно обязательный принцип организации архитектурной среды - учет особой зоны восприятия, так называемых «**фиксированных точек зрения**». Такими фиксированными точками являются **точки перехода из одной пространственной среды в другую** (из интерьера во внешнее пространство, из пространства замкнутого двора на трассу пешеходного или транспортного движения и т.д.).

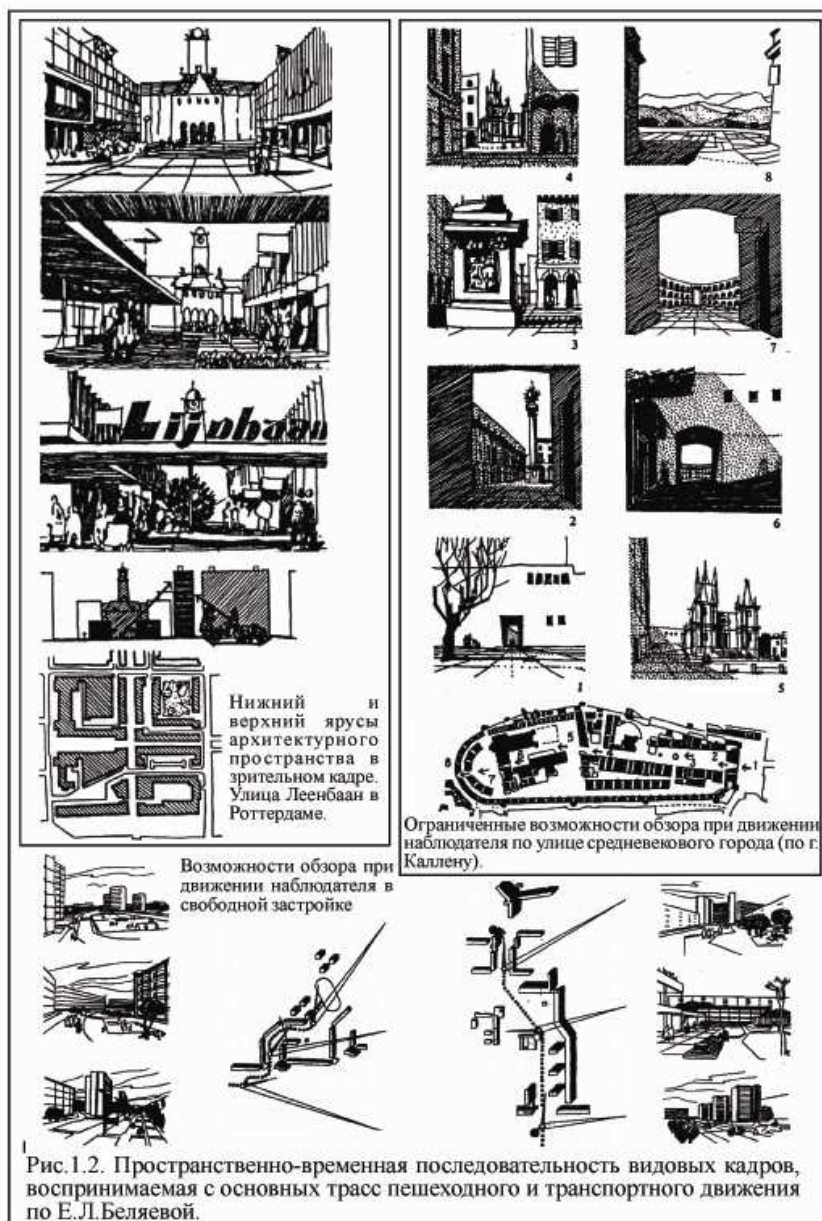
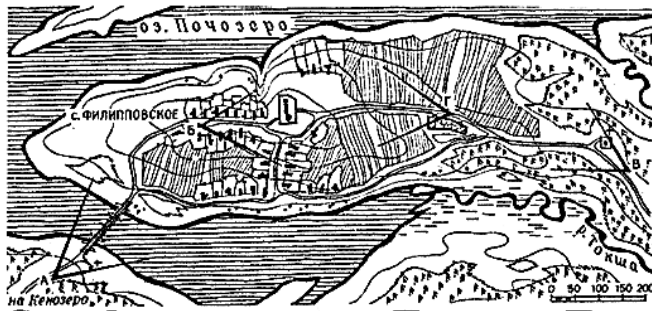


Рис. 1.2. Пространственно-временная последовательность видовых кадров, воспринимаемая с основных трасс пешеходного и транспортного движения по Е.Л.Беляевой.



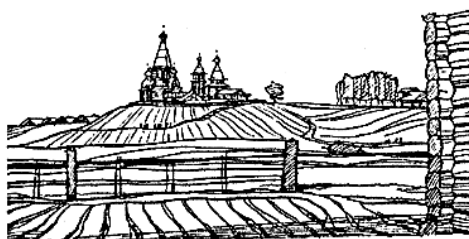
Село Филипповское на Почозере. Плесецкий район Архангельской области.



А. Подход к селу с юга от Кенезера. Панорама села с вертикалями храма в центре от моста через озерную протоку.
 Б. Путь к храмовому ансамблю через жилую застройку.
 В. Подход к селу с севера. Вид на выразительную группу елей на фоне соснового бора при повороте дороги возле часовни. Роша пока закрывает село.
 Г. Путь вверх к ансамблю. Панорама села с силуэтом всех трех построек храмового комплекса у следующего поворота дороги при выходе из леса.



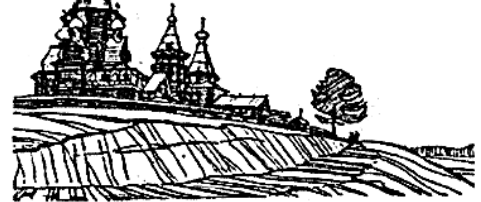
Село Суланда Архангельской области.



1. Дальнее восприятие общественного центра.

2. Среднее восприятие общественного центра.

3. Храмовый ансамбль. Ближнее восприятие ансамбля.



План с показом последовательного восприятия вдоль тракта (1-3).

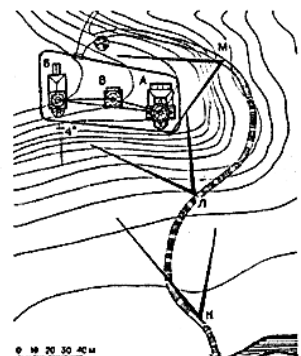


Рис. 1.3. Последовательность пространственных кадров по пути движения по Ю.С.Ушакову. Пределы зрительного восприятия при организации пространств (на примере древнерусских поселений Архангельской области).

Исследуя произведения архитектуры северорусских селений, Ю.С.Ушаков затрагивает вопросы визуального восприятия архитектурно-пространственной среды по ходу движения. В основу принципов зрительного восприятия ансамбля, которому, по утверждению Ю.С.Ушакова, в народном зодчестве уделялось большое внимание, положена степень раскрытия объекта по отношению к основным путям (водным и сухопутным).

Большое значение автор придает знанию народом законов зрительного восприятия в организации жилой среды. Это ритмическая расстановка общественных построек на протяжении пути от въезда до выезда из села. Изменение направления дороги с ориентацией на цель движения и постановка построек при поворотах дороги, что, как известно, усиливает восприятие, и точный выбор места для храмов на силуэтообразующей бровке гряды и т. д.

Таким образом, отмечает Ю.С.Ушаков, важная и характерная черта народного подхода в организации жилой среды – учет психологической необходимости постоянной ориентации человека в пространстве. Это отразилось в соблюдении сомасштабности человека и величины организуемого пространства, устройстве и размещении в крупных селениях общественных построек как системы зрительной ориентации (внешней и внутренней), устройстве высоких храмовых сооружений, прокладке дорог с ориентацией на вертикали храмовых комплексов (рис.1.3). Как следствие продуманного взаиморасположения построек жилого комплекса для народного зодчества характерна постоянная смена впечатлений при восприятии освоенного жилого пространства, основанная на соблюдении непредсказуемости последующих зрительных ощущений, где жилое пространство – своеобразная модель всего окружающего мира.[81].

Вопросы восприятия архитектуры и ландшафта в движении проанализированы также в работах И.А.Алферова, В.Л.Антонова, Р.Э.Любарского. Изучение последовательного нарастания по ходу движения эмоциональных впечатлений от начала пути к кульминационному моменту – восприятию общегородского центра позволил авторам обосновать композиционный принцип построения среды как принцип пространственного модулирования в направлении движения. «Наиболее сложная задача построения композиции – **пространственное модулирование по ходу движения**. Закономерная градация эмоционального нарастания от периферии к городскому центру, «от порога чувствительности» до «порога насыщения» является необходимым условием формирования «последовательного образа» [2, с. 89].



Рис 1.4. Восприятие архитектурно-пространственной среды города. Роль дорог и улиц как визуальных каналов.

Таким образом, согласно авторам, архитектурная композиция обуславливает последовательное нарастание эмоциональных впечатлений по ходу движения – от начала пути к кульминационному узлу. Здесь важным является выделение особых компонентов среды, требующих остановки или замедления движения перед кульминационным раскрытием.

Эмоционально-гуманитарный аспект движения, его роль в «очеловечении» современной городской среды, исследовали Г.Б.Забельшанский, А.Г.Минервин, А.Г.Раппапорт, Г.Ю.Сомов и др. «Связь архитектурных форм с миром жизненных смыслов и чувств легче всего пояснить с помощью категории движения. Движение не просто связывает человека с предметом и пространством, но и придает этой связи эмоциональный смысл. Само слово «эмоции» означает движение.

Если предположить, что движение несет в себе эмоциональный смысл, то открывается возможность связать его с архитектурной формой – ведь последняя воспринимается и переживается в движении. Необходимость движения для осмотра архитектурной композиции возникает как простое следствие трехмерности архитектуры: поскольку обход сооружения дает множество «видов» или точек зрения, его нередко связывают с кинофильмом. Связь движения с архитектурной формой при этом проявляется уже в общих для них ритмических принципах: регулярности, цикличности, динамичности» [36, с. 19-20].

Таким образом, эмоциональными категориями архитектурной композиции в связи с понятием движения выступают т.н. «фиксированные точки зрения», «картины» или «кадры». Они формируют дискретную пространственно модулированную среду, для которой характерен драматический характер ее ритмического построения, формируемый последовательной сменой зрительных кадров по ходу движения с кульминационным завершением доминирующим объектом.



Рис.1.5. Роль улиц как визуальных каналов на примере г.Харькова.

1.2. Ритм как композиционное средство выражения движения в архитектурной композиции

По А.В.Иконникову, в число главных средств воздействия на восприятие входит ритм – универсальное свойство многих явлений природы и человеческой жизни. «Ритмом, - писал М.Я.Гинзбург, - проникнута вселенная. В движении планетных систем, в работающем человеке, в изгибе дикого зверя и струящемся потоке реки мы встречаемся с его законами. К какой науке ни обратиться, на каком жизненном процессе ни остановиться, - всюду мы увидим проявление ритма.

М.Я.Гинзбург на основе анализа мировой архитектуры предпринял попытку найти некоторые общие закономерности, присущие явлениям архитектуры любой эпохи и региона. Ключом к разгадке тех или иных композиционных методов, по мнению М.Я.Гинзбурга, является ритм. М.Я.Гинзбург подходит к исследованию проблемы ритма с точки зрения сравнительно-исторического и феноменологического анализа мирового архитектурного наследия. Категории «активно-динамического» и «статического» ритмов продолжают традиции формального метода, выявления основных законов образования архитектурно-композиционной массы, «завоевания пространства», «коллизии вертикальных и горизонтальных сил».

М.Я.Гинзбург, подходя к проблеме ритма в архитектуре, обозначил все возможные его проявления: борьба вертикали и горизонтали, проблема «живописности», «преодоления ритма», ритм нарастания и убывания и др. Для архитектуры ритм служит средством выражения динамики процессов, которые организованы с ее помощью, и средством выражения динамических закономерностей образования самой формы. По мнению М.Я.Гинзбурга, пространственно-временная композиция включает организацию ритмического ряда пространств в направлении пути движения к доминирующему элементу. М.Я.Гинзбург подводит к проблеме преодоления ритма, говоря о необходимости «создать ритм для того, чтобы суметь преодолеть его» [67].

На современном этапе ритм стал предметом анализа многих научных дисциплин как естественного, так и гуманитарного цикла: архитектуры, поэтики, музыки и др. Еще в классической эстетике обращалось внимание на близость архитектуры - «застывшая музыка» - и музыки - «движущаяся архитектура» [15, с. 239] (рис.1.11).

Значению ритма в решении архитектурных задач большое внимание уделяли И.В.Ламцов и М.А.Туркус. Ритм, в их понимании, выступает как определенный порядок – закон связи расположенных в пространстве форм и их элементов, дающий возможность приводить к единству различные элементы архитектурных форм. При этом «излишнее насыщение объемов одинаково ритмически расчлененными элементами подобно метрическому ряду в силу его однообразия и монотонности утомляет глаз. При решении архитектурных задач и достижении композиционного завершения и напряженности ритма иногда необходимы нарушения элементарных ритмических законов путем включения контрастов, группировки элементов ряда и тому подобных приемов; тогда элементарная ритмическая закономерность превращается в более сложную» [52, с. 65].

Таким образом, по мнению И.В.Ламцова и М.А.Туркуса, для достижения композиционной целостности архитектурного объекта необходимы **нарушения элементарных ритмических законов** (рис.1.6).

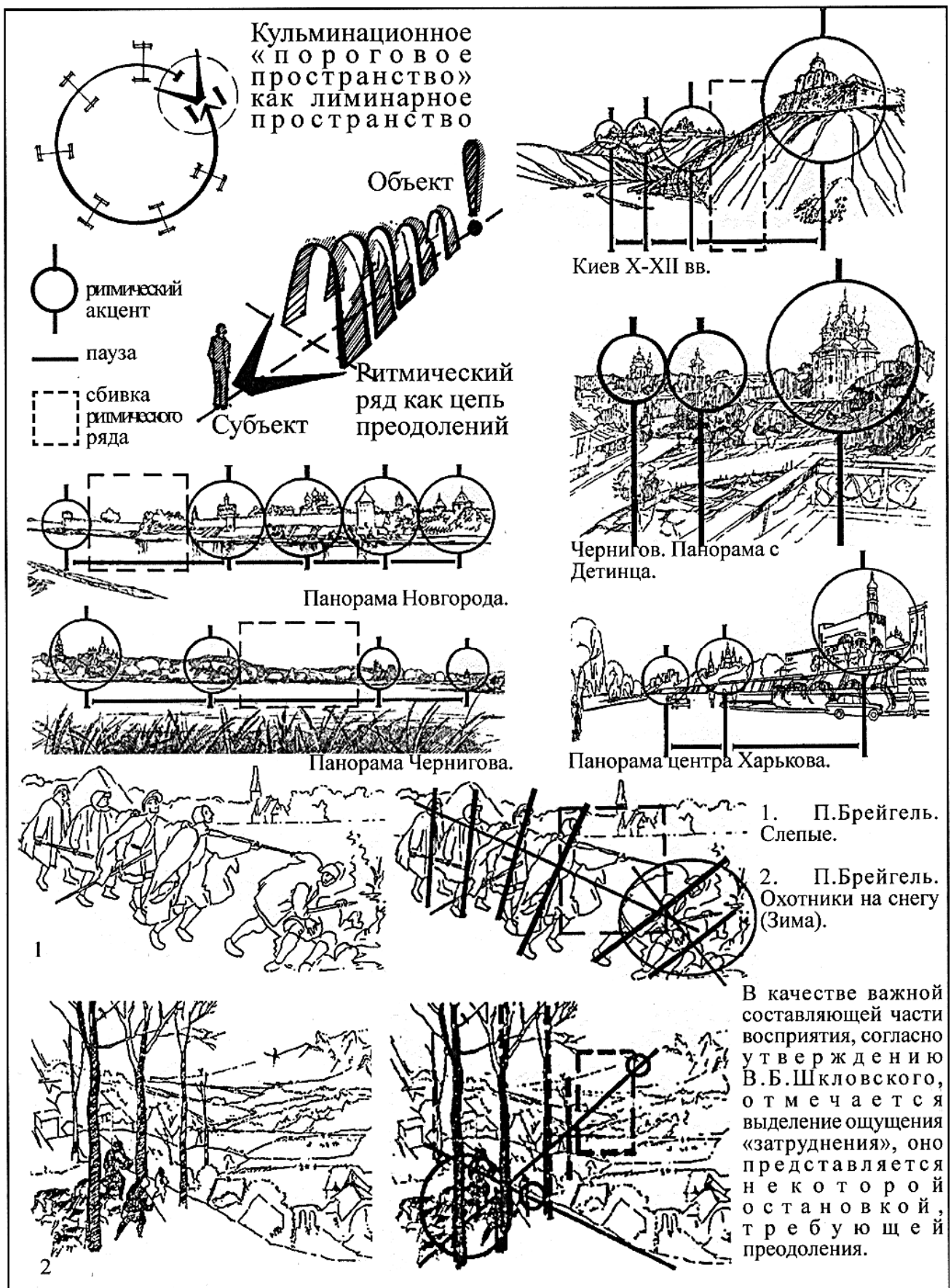


Рис.1.6. Эстетическое восприятие, в основе которого лежит организация ритмического ряда пространств. Фактор «затруднения» как «сбивка» ритмических построений в произведениях архитектуры и искусства по В.Б.Шкловскому.

Е.Н.Шемшурина и А.В.Иконников рассматривают ритмическое движение как композиционное качество, которое создается повторением архитектурных форм через определенные промежутки. Эти промежутки называются **интервалами, а повторяющиеся формы – ритмическими акцентами**. Акцент и интервал – два основных компонента, от характера и соотношения которых зависят ритмические свойства архитектурного произведения.

«Для характеристики ритма особенно важно взаимное расположение **активных и пассивных элементов**. Соотношение непосредственно следующих друг за другом акцентов, а также интервалов характеризует динамичность ряда. Чем контрастнее отношения между элементами, тем динамичнее композиция, и наоборот. Соотношение между акцентом и интервалом дает понятие как бы «плотности» и «интенсивности» ритма. Более частое расположение активных ритмических элементов или, что то же самое, сокращенные интервалы, «сгущенные» архитектурные формы при прочих равных условиях усиливают ритмическое воздействие и обогащают его» [14, с. 33-34].

Таким образом, пространственно-временная композиция включает организацию ритмического ряда пространств. Динамика этого ряда обуславливает начало и окончание, как правило, кульминацию ритмического сюжета. В реальном пространстве городской среды такая динамика и завершение соотносятся с понятием пути движения к доминирующему элементу. Сущность ритма – «стремление вперед, заложенное в нем движение и настойчивая сила» [12, с. 43]. «Ритмическими» признаются движения, вызывающие своего рода резонанс, - **сопереживание движению**, выражающееся в стремлении воспроизвести его.

Важным представляются исследования психологических аспектов ритма. Ритмический ряд состоит из серии **пространственных акцентов (напряжений) и пауз (разрешений)**. Акцентами выступают стыки разнохарактерных пространств: светлого и темного, свободного и сжатого. Паузами являются равномерные неизменяемые пространства. Акценты могут фиксировать и переломы в направлении движения.

Акценты обладают важным психологическим качеством, - они способны ускорять или замедлять психологическое время человека. При частой смене акцентов время «сжимается», его восприятие будет ускоренным, напряженным. Если акцентов мало – время психологически растягивается. Как отмечают психологи, «в предельно сжатом психологическом времени прошлого и будущего нет, - все в настоящем, все актуально. Ожидаемые события приближаются настолько, что нередко возникает иллюзия их полной реальности...» [12, с. 43]. Такие переживания времени могут быть использованы для создания эмоционально насыщенного архитектурного произведения.

Создание пространственно-временной композиции заключается в необходимости найти закономерную смену пространственно-световых впечатлений. Необходимо запрограммировать такой ритм сменяющихся видовых картин, который бы создал единый сюжет, отвечающий философско-художественному замыслу.

По В.Л.Антонову, архитектурным языком, выражающим этот сюжет, является **пространственно-световое модулирование ритмического ряда, переход от сжатий и затемнений к пространственному раскрытию и свету**.

«Как известно, - отмечает В.Л.Антонов, - восприятие апперцептивно. Мы сопоставляем разновременные впечатления, различные сочленения пространств и света; мы ощущаем психологический комфорт или диссонанс в зависимости от плавных или резких переходов, от их соответствия или противоречия биологическим ритмам. Грубо говоря, нам могут сбить дыхание, мы ощутим отдышку от резких внешних ритмов; и чувственная дискомфортность приобретает метафорический смысл. Это свойство используют все виды искусств. Л.С.Выготский писал: «Заставляя нас тратить дыхание скупое, мелкими порциями,

задерживать его, автор создает... фон тоскливо затаенного настроения. Наоборот, заставляя как бы выплеснуть разом весь находящийся в легких воздух и энергично вновь пополнить этот запас, поэт создает совершенно иной эмоциональный фон для нашей эстетической реакции» [3, с. 4].

По мнению В.Л.Антонова, архитектурная композиция предстает в пространственно-временной форме: в сравнении предшествующих и последующих впечатлений, сменяющих друг друга в различных ритмах. Даже при движении по одному маршруту эстетическая целостность осознается не как сумма кадров, а как метафора. Но в любой архитектурной среде – безразлично, в городе или здании – сочленяются различные виды движения и разнонаправленные маршруты. Разномаршрутные впечатления непосредственно не связаны друг с другом. Для их эстетического единства требуется сложное многоступенчатое обобщение, памятный отбор наиболее ярких и характерных воздействий.

Зодчий чувствует в натуре ритм разрядок и напряжений, он может, переосмыслив изменить его, сделать интервалы реже и чаще, смягчить рельефные перепады, изменив трассировку пути, снивелировать или усилить контрасты для изменения кульминации, усилить эпическое начало или создать при помощи аритмии ощущение напряженного предчувствия. В воображении зодчего (а затем – в рисунках) окончательно «проявляется» монтажная доминанта: ее место, масштаб, структура и связанные с нею пути движения, пространства, ритмы, кульминации, застройка.

Таким образом, этот многоступенчатый процесс приводит к визуально-ассоциативному монтажу: к формированию образной целостности путем «проигрывания» соразмещений путей движения и архитектурных доминант, к каждой из которых подводят ритмические пространственно-временные ряды [3].

1.3. Понятие художественного ритма.

Известный литературовед В.Б.Шкловский при изучении эмоционально-эстетического восприятия художественного произведения в качестве важной составляющей части восприятия выделяет ощущение «**затруднения**». Оно представляется некоторой остановкой, требующей преодоления. «Приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен», - утверждал В.Б.Шкловский [18, с. 72].

Одним из формальных элементов «затруднения», по мнению В.Б.Шкловского, является ритм. Художественный ритм, отмечает автор, при ясно читаемой упорядоченности, не следует геометрии до конца. Он всегда имеет какие-либо нарушения – **сбивки**. «Эстетический ритм заключается в нарушении прозаического ритма. Речь идет не об усложнении, но о нарушении ритма, о таких сбоях, которые невозможно предусмотреть; и когда это нарушение становится каноном, оно теряет свою силу приема – **препятствия...**» [94, с. 96].

В плане художественно-образного воздействия, связанного с катарсисом, интересна трактовка А.Ф.Лосевым процесса «**разрушения**» и «**восстановления**» нарушенного единства. «Это блаженное самодовление, наступающее после пережитого разрушения, и есть подлинное «очищение», о котором говорит Аристотель» [60, с.742]; «очищение есть состояние духа, который поднялся выше волевых актов» [60, с.744].

Подобно трагедии, всякое художественное произведение включает в себе, как утверждал Л.С.Выготский, **аффективное противоречие**, вызывает взаимно противоположные ряды чувств и приводит к их короткому замыканию и уничтожению.

Именно этот процесс он определяет как катарсис [18, с.275]. На основании исследования поэтики А.Белого, Л.С.Выготский показал, что ритм есть сложный художественный факт, который всецело соответствует тому противоречию, которое выдвигается им в качестве основы художественной реакции. «По мнению А.Белого, ритм есть не соблюдение размера, а отступление от него, **нарушение** его, и это очень легко пояснить простым соображением: если бы ритм стиха действительно сводился к сохранению правильного чередования простого такта, совершенно ясно, что тогда, во-первых, все стихи, написанные одним размером, были бы совершенно тождественны, во-вторых, никакого эмоционального действия такой такт не мог бы иметь» [18, с.280].

По мнению В.Вундта, ритм является формальным элементом композиции, способным вызвать аффект: «...эстетическое значение ритма сводится к тому, что он вызывает те аффекты, течение которых он изображает или, другими словами: каждый раз ритм вызывает тот аффект, составной частью которого он является в силу психологических законов эмоционального процесса» [18, с.276].

Повторность не может быть абсолютно правильной, математической и тождественной по целому ряду причин. Об одной из них писал Ш.Монтескье: «Длительное однообразие делает все невыносимым; одинаковое построение периодов в речи производит гнетущее впечатление, однообразие размера и рифм вносит скуку в длинную поэму» [69, с. 76]. ««Перебой» ритма, - отмечает Е.В.Волкова, - ритмические акценты и пустоты – характерная особенность искусства. Но не только **ритмические «перебои» и всякого рода варианты, но и ритмические инварианты увеличивают объем смысла и глубину**: благодаря тождественному повтору один и тот же компонент оказывается в новом экспрессивно-смысловом контексте» [15, с.244].

Таким образом, по утверждению Е.В.Волковой, ритмы произведения искусства выражают содержание, тему, идею произведения не в качестве изолированных рядов повторностей, а в сложном, системном взаимодействии различных типов художественной упорядоченности, различных типов единообразия и разнообразия.

Интересно высказывание В.М.Жирмунского по этому поводу: «Чистого ритма в поэзии не существует, как не существует в живописи чистой симметрии. Существует ритм как взаимодействие естественных свойств речевого материала и композиционного закона чередования, осуществляющегося не в полной мере благодаря сопротивлению материала» [18, с.280].

Категория ритма может быть правильно понята и истолкована лишь посредством категорий развития и становления. Прекрасно об этом сказал С. Михоэлс: «Ритм начинается именно там, где есть процесс развития. Ритм имеет определенную целеустремленность, и говорить о ритме можно тогда, когда есть процесс, когда мы наблюдаем развитие явления... **Ритм предполагает непрерывное развитие через противоположности, через препятствия: ритм есть выражение борьбы, чувство диалектического**» [69, с. 102].

Еще Гераклит говорил, что процесс изменения есть борьба противоположностей. «Противоборствующее – соединяющее и из разнообразия – прекраснейшая гармония и все бывает благодаря распре» [20, с.6-7]. То же отмечал Гегель: «Движение есть результат противоречий, различий, имманентно присущих, т. е. всегда имеющих налицо в действительности» [19, с.55].

«Ощущение борьбы размера со словами, разлада, расхождения, отступления, противоречия между ними и составляет основу ритма», - утверждал Л.С.Выготский [18, с.280]. Таким образом, по мнению Л.С.Выготского, первые два элемента, которые поэтика открывает в стихе, - материал и форма – т. е. слова и размер находятся между собой в разладе, противоречии и возбуждают аффекты противоположного порядка. Третий элемент –

ритм – является катартическим разрешением первых двух. **Ритм выполняет эстетическую функцию сложного порядка: способствует созданию художественной структуры,** наиболее адекватной психологическим системам человека, членит и интегрирует впечатление, динамизирует его в эффекте ожидания и неожиданности. Ритм повышает экспрессивно-семантическую емкость произведения благодаря многочисленным сопоставлениям и аналогиям. Он объединяет разнородные компоненты в целое и, в конечном счете, в качестве особой упорядоченности и выразительного средства воплощает идейно-художественное содержание.

Согласно исследованию Е.В.Волковой, наряду с ритмом, способом упорядоченности и выражения содержания, способом художественного формообразования и средством создания целостности произведения искусства является противоположение. Что же и как «противопологается» и «конфликтует» в произведении искусства? Вопрос этот остро интересовал С.Эйзенштейна: «Нет искусства вне конфликта... Будь то столкновение стрелчатого взлета готических сводов с неумолимыми законами тяжести, столкновение героя с роковыми перипетиями в трагедии, [столкновение] функционального значения здания с условиями грунта и строительных материалов, преодоление ритмом стиха мертвенной метрики стихотворного канона. Везде борьба» [15, с. 260].

По утверждению нидерландского культуролога Й.Хейзинги, ритм образует порядок и гармонию, он обогащает пространство, образуя напряжение, чередование контраста, вариантность, равновесие, завязку и развязку, все то, что характерно произведению искусства.

Таким образом, ритмическая структура – это конфликт, напряжение между различными типами структуры, как отмечает Ю.М.Лотман, та «случайность в обусловленности», которая обеспечивает художественному произведению высокое информативное содержание. Поскольку, структура ритма строится на противоборстве противоположных начал: напряжения – разрешения и многократном повторе этого противостояния, ритм сродни понятию **«контрапункта»** (в литературе) или **«контрапоста»** (в искусстве).

Наличие контрапункта в произведениях Ф.М.Достоевского как «сосуществование нескольких повествовательных голосов» исследовано Д.С.Лихачевым. Смешение всяких голосов усложняет задачу читателя. Это видимое нарушение единства на самом деле не только создает новое, высшее единство, но является важной особенностью искусства. Приемы контрапункта не столько способствуют ясности смысла, сколько затемняют его. Но одновременно они придают стилю **повышенную эмоциональность**. Слово воздействует на читателя не столько своей логической стороной, сколько общим напряжением таинственной многозначительности, завораживающими созвучиями и ритмическими повторениями. С этой точки зрения основы «контрапункта» различных стилей представляют огромный интерес и подлежат внимательному изучению [57].

В качестве приема «затруднения» в искусстве, как и в литературе, используется прием контрапоста. Это видимое нарушение единства на самом деле не только создает новое, высшее единство, но является важной особенностью искусства. Оно придает стилю повышенную эмоциональность, таинственное напряжение, многозначительность.

Особое внимание проблеме «контрапоста» уделено В.И.Локтевым. Анализируя творчество Микеланджело, В.И.Локтев отмечает в его произведениях «навязчивое правило, железную композиционную волю, все подчиняющий себе авторский расчет... Все без исключения фигуры можно было составить в пары. Каждая фигура имела своеобразного «оппонента». Четко прочитывалось целенаправленное противопоставление поз, жестов, движений, положений рук, ног, головы, поворотов корпуса и т. д. Кроме того, отдельные

фигуры одновременно участвовали в нескольких противопоставлениях и это еще больше увеличивало напряжение сцены и активность зрителя. Замеченное правило буквально пронизывало композицию, вернее, оно-то ее и образовывало... Замечательно, что все многофигурные композиции Микеланджело неизменно вызывают у зрителя ощущение соучастия, властно захватывают и заставляют принимать все изображенное «на свой счет» [59, с.9].

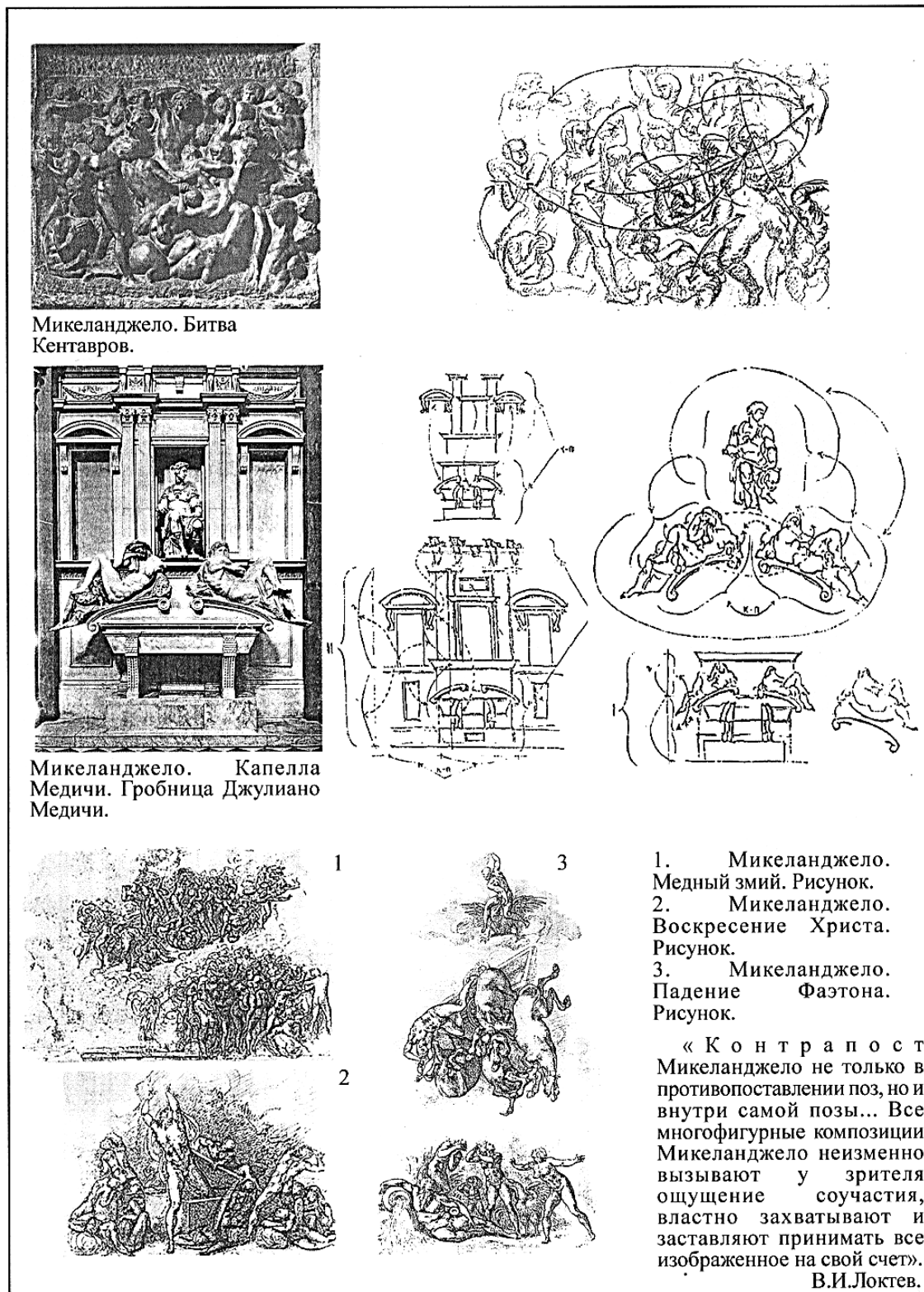


Рис. 1.7. Художественный ритм как средство выражения контрапоста по В.И.Локтеву (на примере творчества Микеланджело).

Вывод, к которому приходит исследователь, заключается в следующем: «Принцип композиционной организации материала, особенности восприятия и характер возникающего у зрителя впечатления удивительно похожи на свойства и признаки, связанные с полифонией в музыке... За отдельными приемами и атрибутами стиля Микеланджело стоит внутренняя логика полифонического мышления... Странные позы, подчеркнутая экспрессия и преувеличенная мускулатура – специфические средства построения контрапоста в скульптуре и живописи. Из этого же принципа выростала конфликтность микеланджеловских образов» [59, с.10] (рис. 1.7).

Таким образом, **контрапост** является важным элементом ритмики. Поскольку, структура ритма строится на противоборстве противоположных начал: напряжения – разрешения и многократном повторе этого противостояния, контрапост становится его существенной составной частью.

Важным аспектом ритма является и то, что семантически, ритм демонстрирует архетипичную борьбу жизни и смерти, которая заканчивается, как правило, победой света – жизни. Чередую темные и светлые, узкие и широкие пространственные элементы, архитектурно-художественный ритм становится главным элементом архитектурного языка, способным передавать мысли автора потребителю. По утверждению нидерландского культуролога Й.Хейзинги, ритм образует порядок и гармонию, он обогащает пространство, образуя напряжение, чередование контраста, вариантность, равновесие, завязку и развязку, все то, что характерно произведению искусства.

Следовательно, ритм в искусстве определяется как средство формирования аффектных состояний, важнейшим среди которых является аффект преодоления, вызывающий катарсис. К характерным ритмическим принципам относится контрапост, затруднение, остановка движения.

1.4. Генетическая обусловленность семиотического понятия «порогового пространства»

Ритмическая система преодолений имеет глубинную основу, уходящую в архетипы и выраженную в мифе. Архетип – это прообраз, идея, «идеальная форма» бытия, «целостный образ». Он является носителем смыслов символов через раскрытие знаковых систем. Использование символично-знаковых систем является основой формирования тематических кодов художественного языка архитектурно-поэтического образа и стиля, как наивысшей степени поэтического выражения архитектурно-художественного произведения.

Платон называл архетипами образы-идеи. По мнению К.Г.Юнга, архетип «не может быть сведен к простой формуле. Это сосуд, который нам никогда не опорожнить и не наполнить. Он существует лишь потенциально и, оформившись, перестает быть тем, чем был раньше. Он продолжает жить веками и всегда требует нового истолкования» [96, с. 167].

А.В.Рябушин, описывая «Алгетскую базилику» В.Давитая пишет: «Как бы из самого воздуха рождается высшая красота, ощущение сопричастности вечности – это и есть подлинное искусство. И опять-таки – большое в малом. Некие смутные воспоминания о пирамидальных жертвенниках горцев, «Святом огне» и еще глубже – о пре- и доисторических дольменах – «базилика» в Алгети явно тяготеет к первоосновам зодчества. Точнее – к архетипам... » [72, с. 167].

А.В.Иконников, анализируя творчество Л.Мис Ван дер Роэ писал: «Все мыслимое многообразие зданий и сооружений он свел к двум архетипам пространственной организации. Один из них – «хрустальный ларец», нерасчлененное пространство, заключенное между горизонтальными плоскостями и ограниченное сплошными

стеклянными ограждениями. Вторым архетипом стала сумма одинаковых ячеек многоэтажного каркаса, «упакованная» в непрерывные поверхности навесных стеклянных стен. В том и другом случае целое оказалось сведено к элементарным очертаниям параллелепипеда» [39, с. 167].

К этой теме также обращались Дж.Кэмпбелл, В.Н.Топоров, А.Ф.Лосев, А.Я.Гуревич и др. «Архетипами, которые следует обнаруживать и усваивать, являются символы, внушающие базовые образы ритуала, мифологии и видения посредством летописей человеческой культуры», - утверждал Дж.Кэмпбелл [50, с. 22].

Среди ряда пространственных архетипов В.Н.Топоров в художественном тексте выделяет архетип «**порогового пространства**». Он непосредственно связан с образом пути и преодоления препятствий на пути, то есть может быть рассмотрен как одна из категорий ритмического ряда. Этот архетип как схема, выражен в многочисленных инвариантах. Тема пути с преодолением порогов – это и тема «Одиссеи» Гомера, и «Божественной комедии» Данте, и «Сталкера» А.Тарковского.

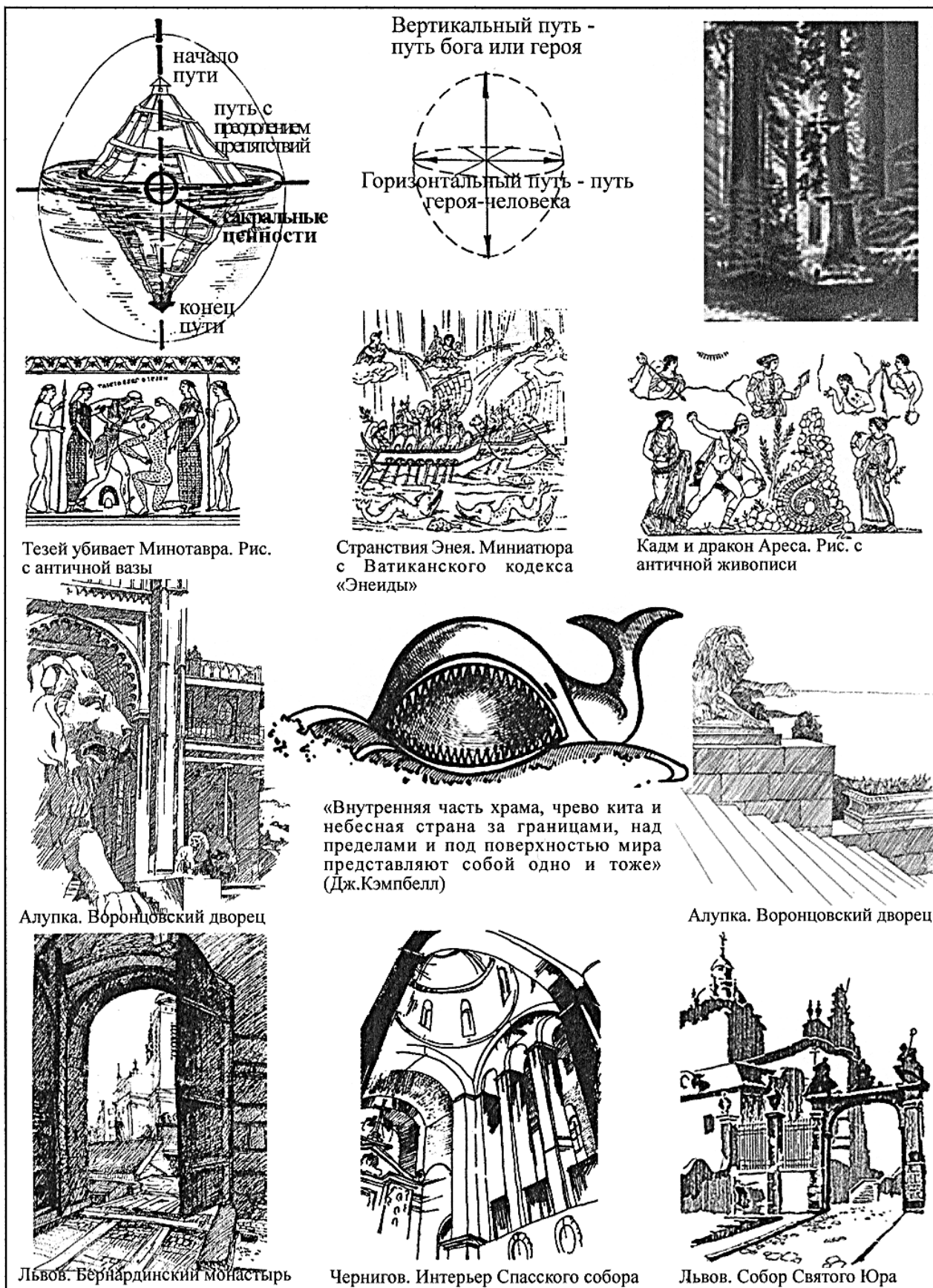
В мифопоэтике архетип «порога» всегда связан с мифологемой пути. Путь в мифопоэтической и религиозной моделях мира представляет собой образ связи между двумя отмеченными точками пространства. Постоянное и неотъемлемое свойство пути – его трудность. Путь строится по линии все возрастающих трудностей и опасностей, угрожающих мифологическому герою-путнику, поэтому преодоление пути представлено как подвиг, подвижничество путника. «Мудрые описывают этот путь труднопреодолимым, как лезвие бритвы; когда оно заточено, по нему трудно пройти» [50, с. 26].

Например, таким путем шел древнегреческий герой Тезей от Афин к центру Критского лабиринта. Убив Минотавра, он избавил мир от опасности поглощения тьмой. «Пороговыми пространствами» на его пути являлись и афинская гавань, которую покидал его корабль и гавань Крита, куда он прибыл в числе прочих рабов, вход в Лабиринт, целый ряд поворотов внутри Лабиринта и финальная встреча с Минотавром.

Отношения центра и периферии («верха» и «низа», ритуального и обыденного, загадки и разгадки) связаны путем в вертикальном и горизонтальном направлениях. Вертикальный путь – путь бога или героя – демиурга (путь бога Вотана-Одина по Мировому ясеню из царства Хель в Асгард, Коры-Персефоны – из царства Аида на Олимп). Горизонтальный путь – путь героя-человека (путь Одиссея, аргонавтов, Эдипа и других героев).

На пути героя возникают «пороги» - акценты, препятствия, где происходят инициации (прохождение жертвы через смерть и последующее завоевание ценности, повышение статуса). Они материализуются в виде темного и сжатого пространства за которым следует свет. Герой проходит через сжатое пространство (по горизонтали) и опускается вниз перед подъемом.

О трудности пути Мирча Элиаде писал: «Дорога, ведущая в центр, - «трудная дорога» (durohana), проверка осуществляется на всех уровнях реального: сопряженный с трудностями круговой обход храма (как в случае с Боробудуром); паломничество к святым местам (Мекка, Хардвар, Иерусалим и т. д.); полные опасностей странствия в поисках Золотого Руна, Золотых Яблок, Травы жизни и т. п.; плутания в лабиринте; трудности, встающие на пути ищущего дорогу к себе, к «центру» своей сути, и т. п. Дорога эта изнурительна и полна опасностей, ибо по сути своей она является переходом от мирского к сакральному; от эфемерного и иллюзорного к реальности и вечности; от смерти к жизни; от человека к божеству. Обретение «центра» приравнивается к посвящению, инициации» [95, с.32-33].



Тезей убивает Минотавра. Рис. с античной вазы

Странствия Энея. Миниатюра с Ватиканского кодекса «Энеиды»

Кадм и дракон Ареса. Рис. с античной живописи

Алупка. Воронцовский дворец

Алупка. Воронцовский дворец

Львов. Бернардинский монастырь

Чернигов. Интерьер Спасского собора

Львов. Собор Святого Юра

Рис.1.8. Образ мифологического пути и преодоления препятствий на пути. Семантика «порогового пространства».

Джозеф Кэмпбелл в своей книге «Герой с тысячами лицами» изобразил масштабную картину путешествия многоликого героя, переходящего из обыденного мира в запредельную тьму. Согласно его исследованиям, путешествие мифологического героя можно представить следующей формулой: исход – инициация – возвращение.

Идея о том, что **пересечение волшебного порога означает переход в сферу перерождения**, символизируется во всем мире образом черепа кита. Герой, вместо того, чтобы покорять или умиротворять силы, охраняющие порог, поглощается неизвестным и выглядит умершим. Этот популярный мотив особо подчеркивает урок о том, что **пересечение порога является формой самоуничтожения**. В данном случае герой отправляется внутрь, чтобы родиться заново. Это исчезновение соответствует входу поклоняющегося в храм, где ему предстоит оживотвориться воспоминаниями о том, кто он и что он, - а именно, ощутить себя прахом и пеплом, чтобы достичь бессмертия. Такие аналогии закономерны, поскольку на смысловом уровне **внутренняя часть храма, чрево кита и небесная страна за границами, над пределами и под поверхностью мира представляют собой одно и то же** (рис.1.8) [50].

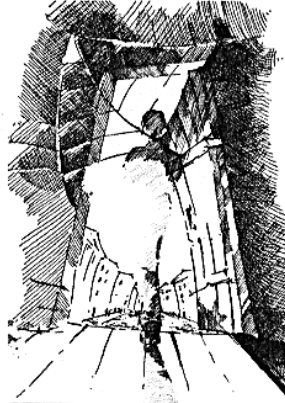
Этот мифологический аспект исследует В.Н.Топоров в связи с темой «порога» в творчестве Ф.М.Достоевского. Так, архетип «порогового пространства», связанный с путем героя, прослеживается им в романе Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание» и рассказе «Господин Прохарчин». Архетипический слой рассказа «Господин Прохарчин» задается, прежде всего, структурой описываемого пространства и семантизацией его отдельных частей. Динамичному, хотя и связанному с риском, выходу вовне, Ф.М.Достоевский противопоставляет убогое пространство квартиры. Дом, квартира Устиньи Федоровны, угол, пространство за ширмами, постель, тюфяк, сундук задают структуру укрытия, ритмически отмечая этапы перехода извне вовнутрь, от рискованного к надежному.

«Четко членимому суживающемуся пространству дом – квартира – угол за ширмами – постель – тюфяк – сундук с замком, - пишет В.Н.Топоров, - противостоит хаотическое расширяющееся пространство вне дома. Первое пространство надежно, оно строится по принципу последовательного вложения, укрывания... Предполагается, что внутри лежит самое ценное – богатство. Но,... богатство оборачивается смертью, а максимально надежное укрытие оказывается ловушкой» [80, с. 150] (рис.1.9).

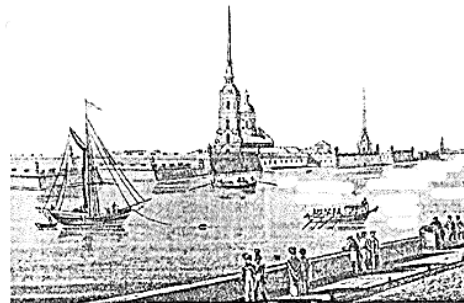
Подобно тому, как укрытие и богатство обернулись смертью, так внешнее пространство, опасность, риск, смерть приблизили героя к спасению. Именно здесь, в условиях **порубежной ситуации между жизнью и смертью**, по мнению В.Н.Топорова, происходят обмен основными ценностями, их переоценка и перерождение.

Путь у Ф.М.Достоевского связывает два важных пространственно-временных элемента, которые отмечает В.Н.Топоров, - середину и периферию. В романе «Преступление и наказание» этот путь сугубо семиотичен. В романе этот путь проделывается, как и в мифопоэтических схемах, трижды – два раза Раскольниковым, один – Свидригайловым и каждый раз в надежде на спасение. Путь из дома описывается по тому же принципу, что и в заговорах (из избы дверьми, со двора воротами, в чистое поле, к синему морю... или из дверей в двери, из ворот в ворота и т. д. вплоть до описания сакрального места, где красно солнце, млад месяц, часты звезды, а иногда и разные варианты мирового дерева). Достаточно полные описания выхода и входа приводятся в «Преступлении и наказании» около 20 раз. Все эти участки пути воспроизводятся многократно, причем легко заметить, что с наибольшей детализацией описываются решающие выходы героя из дома, те приходы, которые не могут принести спасения (к старухе, в контору), и первый приход к Соне. Не случайно, что герои Ф.М.Достоевского чаще всего находятся на полпути между добром и злом.

МОРФОЛОГИЧЕСКАЯ
СТРУКТУРА
по В.Н.Топорову



СЕМИОТИЧЕСКАЯ
СТРУКТУРА
по В.Н.Топорову



Дверь - площадка -
лестница (этажи) -
двор - ворота -
переулок - улица -
площадь - Нева -
острова
(Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание»)

Рис.1.9. Семиотическое понятие «порогового пространства» в литературе по В.Н.Топорову. Ритмические этапы перехода «извне – вовнутрь» (на примере творчества Ф.М.Достоевского).

В.Н.Топоров отмечает, что потребность **фиксации пространственных границ, начала и конца** Ф.М. Достоевский также разделяет с архаическим сознанием, отраженным в мифопоэтических текстах. При этом он нигде не позволяет этим мотивам превратиться в исключительно композиционный или орнаментальный прием. Особенно существенно, что Ф.М.Достоевский всегда старается указывать открыта или закрыта дверь. Характерно и стремление писателя к совмещению указания границ дома и начало или конца действия с границами глав. Еще одна сфера, в которой сюжетные ходы скрещиваются с героями романа, - отмеченные точки пространственно-временного континуума. Как и в космогонической схеме мифопоэтических традиций, отмечает В.Н.Топоров, пространство и время не просто рамка (или пассивный фон), внутри которой разворачивается действие; они активны (и, следовательно, определяют поведение героя) и в этом смысле сопоставимы в известной степени с сюжетом.

Особенно интересным представляется характеристика городского пространства. Пространство Петербурга организуется основной оппозицией - срединное (внутреннее) и периферийное (внешнее), с одной стороны, и серией оппозиций, характеризующих путь между местами наиболее полной реализации признаков срединный – периферийный, с другой. Актуализация этих оппозиций достигается пространственными передвижениями героя. С этими передвижениями обычно сопоставляются перемены в нравственном состоянии героя: моменты просветления, надежды, освобождения наступают по выходе из дома. И, наоборот, страдания достигают своего предела, как правило, при нахождении внутри дома. Противопоставление срединный – периферийный (в нравственном плане: максимальная несвобода – максимальная свобода) четче всего реализуется в образах места в городе, где живет Раскольников (переулке около Сенной и канавы, его дома, каморки, дивана, с одной стороны, и широких городских пространств и островов, с другой стороны) (рис.1.9).

Наряду с горизонтальным путем из центра есть и другой – вертикальный путь, предшествующий горизонтальному и завершающий его. Он сродни гераклитовскому пути вверх и вниз, который по сути своей одно и то же. В связи с этим особое значение в романе приобретает мотив лестницы, возникающий, как отмечает В.Н.Топоров, около полусотни раз. Спуск по лестнице – аналог того нисхождения в мир иной, где ищут последний шанс, открытие последней тайны, подлинную и «усиленную» жизнь, преодолевающую смерть. Это нисхождение особое: совпадая по направлению движения с нисхождением в загробный мир, оно противоположно ему по цели и, следовательно, по смыслу – оно ради жизни. И эту смысловую и «целевую» инверсию В.Н.Топоров рекомендует постоянно иметь в виду. Подъем по лестнице – аналог восхождения в мифопоэтической традиции, богатой высокими и религиозно-нравственными смыслами. Но и он в «Преступлении и наказании» предполагает инверсию. У Ф.М.Достоевского он ведет не к возрождению духа, не к обретению силы, «новой» жизни и ее «последнего» тайного смысла, а к возвращению «на круги своя», к себе самому и к своим проблемам, в тот «свой» центр, где все злое и угнетающее сгущено до предела и откуда действительно «некуда больше идти» и явного, видимого выхода нет [80].

О символической роли **лестницы, где совершается кризис, радикальная смена, неожиданный перелом судьбы**, где принимаются решения, переступают запретную черту, обновляются или гибнут, писал М.М.Бахтин. Символическую роль лестницы в контексте поиска души подчеркивал и Л.Даунер. Важным фактором является то, что моменты напряжения или колебаний характерным образом происходят на лестницах. Лестница имеет несколько символических значений и ассоциаций. Прежде всего – это подъем, усилие и даже

борьба [80]. При этом, как отмечает Б.Пастернак: «Дорога в какой-то момент становится подобьем преддверья» [82, с. 27].

Таким образом, В.Н.Топоров, анализируя универсальные мифопоэтические схемы, выдвигает ряд проблем мифологического, символического, архетипического как высшего класса универсальных модусов бытия в знаке. По мнению В.Н.Топорова, архетипы лежат в основе того образного понимания мира, которое обычно называется мифопоэтическим. Среди ряда пространственных архетипов В.Н.Топоров выделяет архетип «порогового пространства». Как было отмечено ранее, его психологическую значимость он обосновывает примерами из творчества Ф.М.Достоевского.

Так, архетипический слой в романах Ф.М.Достоевского задается прежде всего структурой описываемого пространства и семантизацией его отдельных частей. Они выстраиваются в виде некоей цепочки, следуя друг за другом. Например, четко членящему суживающемуся пространству противостоит хаотическое расширяющееся пространство вне дома.

По утверждению В.Н.Топорова, «пространство обнаруживает глубинное сродство с началом «художественного», с самим художественным творчеством» [80, с.4]. Среди пространственно-временных элементов особое место у Ф.М.Достоевского занимают середина и периферия, соединенные путем, который проделывает герой. Так в романе Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание» путь этот сугубо семиотичен, он построен на целой серии «пороговых пространств»: дверь – площадка – лестница (этажи) – двор – ворота – переулок – улица – площадь – Нева – острова.

В.Н.Топоров анализирует пространственное передвижение героев этого романа, отмечая, что этим передвижениям с пересечением «пороговых пространств» обычно сопоставляются кульминационные сцены - перемены в нравственном состоянии героя: моменты просветления, надежды, освобождения или страдания. Таким образом, выявленные В.Н.Топоровым «пространство-пространственность» с акцентированием «пороговых пространств», представляет наибольший интерес для архитектурного феномена [80].

Таким образом, **архетип «порогового пространства»** непосредственно связан с образом пути и преодоления препятствий на пути, то есть может быть рассмотрен как одна из **категорий ритмического ряда**. «Пороговое пространство», как ритмический акцент, воспринимается на уровне архетипа как место инициации, поглощения бездной и напряженное преодоления этой бездны. «Пороговое пространство» сталкивает традиционные оппозиции: узость и тьма в нем противопоставлены шири и свету. Их периодическое преодоление и переживаемое напряжение – приводит к эффекту катарсиса, к метафоризации и символизации, переводя восприятие «от мирского к сакральному».

1.5. «Пороговые пространства» в архитектуре

Организация архитектурного пространства, согласно утверждению О.И.Явейна, предполагает, с одной стороны, «расчленение его на климатически, функционально, символически неоднородные участки, а с другой – соединение отдельных качественно разнородных пространств между собой. В обоих случаях возникает задача организации материальными средствами мест соприкосновения пространств – границ, совокупность которых, в конечном счете, и формирует основу пространственной структуры архитектурного объекта. В результате, все, что прямо или косвенно участвует в создании и архитектурном оформлении изолирующих преград и мест соединения пространств – будь то массивная или прозрачная стена, ставни, солнцезащиты, тамбур, портал, порог или условная

черта, - может быть рассмотрено как явление особой реальности, как архитектурное выражение структуры пространственных границ здания, города и т. д.» [98, с.1].

В работе «Проблема пространственных границ» в качестве предмета исследования О.И.Явейн принимает строение **пространственной границы** как архитектурное выражение ситуации соприкосновения качественно разнородных пространств в виде бинарных оппозиций. За исходный материал автором избрано определение границы как множества точек, которые прилегают одновременно минимум к двум пространствам. «Опора на это определение, - пишет О.И.Явейн, - позволяет выявить два общих типа границ в зависимости от того, соприкасаются ли пространства друг с другом в отдельных точках или места соприкосновения сами являются пространствами или материальными объектами. В последнем случае граница на определенном уровне может быть вновь рассмотрена как новое пространство, имеющее свои границы. В результате, архитектурные элементы или пространства, границы которых специально организуются, сами могут служить границами между пространствами более высокого уровня. В сложных случаях, когда соприкасаются несколько пространств, создается иерархия границ разных уровней, а одни и те же архитектурные элементы могут оказаться включенными в несколько пересекающихся и частично совпадающих границ» [98, с.7].

При анализе пространственных границ, О.И.Явейн учитывает, с одной стороны, утилитарные функции границ, а с другой, рассматривает границы как пространства оппозиции, такие как «организованное – неорганизованное», «общественное – частное», «обслуживающее – обслуживаемое» и т. д. При таком подходе граница в архитектуре рассматривается автором как означенная неравномерность пространства, а строение границы как структура, моделирующая ситуацию соприкосновения семантически неоднородных пространств.

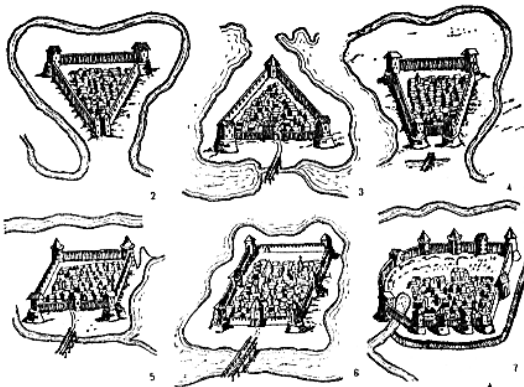
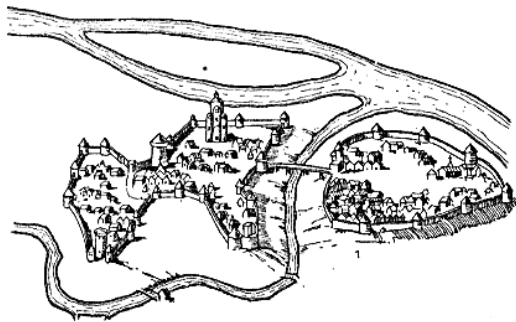
Проблема **пространственных границ** прямо или косвенно находит отражение в трудах многих исследователей: А.Г.Габричевского, М.Я.Гинзбурга, А.Я.Гуревича, П.Г.Богатырева, А.В.Иконникова, Л.И.Кирилловой, А.Д.Александрова, Ю.Лотмана, Р.Барта, А.Даниэля, У.Эко, К.Леви-Стросса, Ле Корбюзье, Л.Кана и др.

О стенах города как границе между миром внутренним и внешним писал Альберти. «Город, окруженный крепостными стенами с башнями, закрыт от внешних воздействий, стиснут этими стенами, при виде которых, враг бы «трепетал и, отступив, тот час же удалился» [91, с.99].

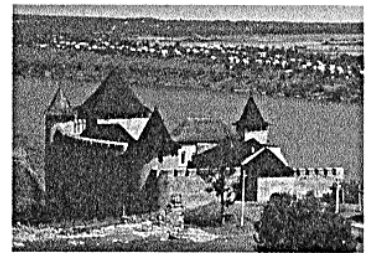
А.Г.Левинсон и В.М.Долгий отмечают значимость границ-стен, как и Альберти, придавая большое значение пороговым пространствам ворот. Они при этом ссылаются на О.М.Фрейденберг, которая пишет: «В первоначальных воротах – дверях ... плоскостно передан образ шествия, прохождения в статическом понимании «границы» между двумя мирами света и мрака, остающимися неподвижно едиными» [91, с.115].

Стены, как отличительная черта архитектуры города приводятся во флорентийских хрониках. «Город хорошо защищен стенами, сделанными целиком из настоящего камня с мощными башнями, с очень высокими воротами, десятью открытыми и тремя запертыми, с красивыми предвратными сооружениями,» - пишет Грегорио Дати в «Истории Флоренции» (1423). Леонардо Бруни в «Панегирике городу Флоренции» говорит о венчающей ее прекрасной короне стен. Путешественники, пишет Л.Бруни, поражены и восхищены ее «прекрасными стенами», снабженными мощными башнями, видя в них «свидетельство мирового господства Флоренции» [31, с.18]. Образ стен жителями переносился на окружающие Флоренцию горы. «Древние флорентинцы всегда утверждали, что эта долина была городом, а окружающие ее горы и холмы были стенами», - говорится в одном из сочинений XV века [31, с.39] (рис.1.10).

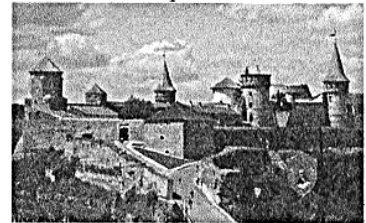
СТЕНЫ, ГРАНИЦЫ ГОРОДА



А. Б.



Хотинская крепость.



Каменец-Подольская крепость



6

Примеры ограждения пространственных границ города.

А. Города-крепости на западных рубежах Московского государства:

1. Полоцк
2. Сокол
3. Суша
4. Туровля
5. Красная
6. Ситна
7. Касьянов

Б. Города-крепости Среднего и Нижнего Поволжья:

1. Козьмодемьянск
2. Царицын
3. Самара
4. Саратов
4. Царицын
5. Черный Яр
6. Псков

В. Святилище на Благовещенской горе во Вщиже. V в. до н. э.

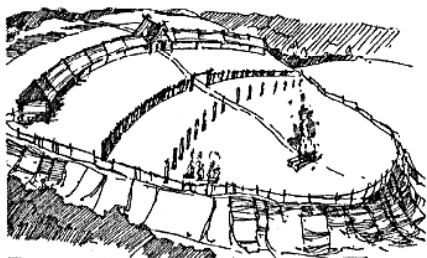
Г. Екимяуцкое городище IX в.

Д. Псков XVII в.

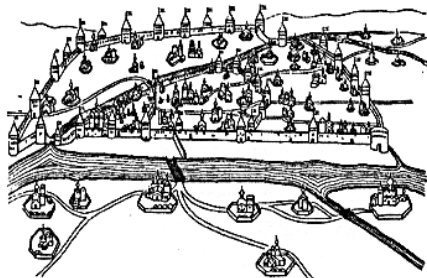
Е. Новгород XVII в.

Ж. Венецианская крепость Пальма Нуова XVI в.

З. Великий Новгород во время нападения на него Суздальского войска (1169 г.).



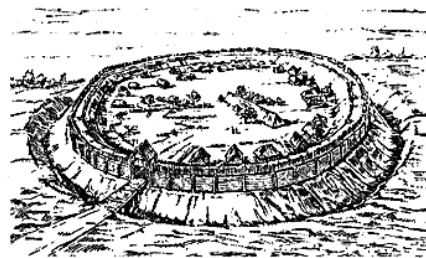
В.



Д.



Ж.



Г.



Е.



З.

Рис. 1.10. «Пороговые пространства» в архитектуре. Локализация пространства – стена города как граница между миром внутренним и внешним.

В романе Ахилла Татия, написанного в III веке, дано описание главного входа в город Александрию. «Когда я входил в ворота, называемые Вратами Солнца, развернулась передо мною сверкающая красота города, исполнившая наслаждением мой взор. Прямой ряд колонн высился с обеих сторон от этих ворот Солнца до ворот Луны; божества эти охраняют входы в город; а между колоннами тянулась равнинная часть города. Ее пересекало множество улиц, и, не выходя из города, можно было сделать большое путешествие» [29, с.246].

В мифопоэтических представлениях ворота могут выглядеть длинным коридором, по которому солнце входит на небо, «огороженное» горизонтом. О наскальных изображениях круга – неба со входом – коридором пишет А.Голан [91, с.339].

По А.В.Иконникову, отличие города от «не города» строится на противопоставлении упорядоченного хаотическому. Эта антитеза, существовавшая издревле, требовала жестко отделить город от «не города» и четко обозначить городские границы. «В этом – мифологическая основа образа, который несли оборонительные стены» [39, с.122].

«Дом – это образ обжитого и упорядоченного мира, огражденного стенами от безбрежных пространств хаоса. Таков же и мифологический смысл города, – отмечает С.С.Аверинцев. – Если Дева Мария есть «стена девам», то она же в силу особой поэтической логики есть «стена» и для девственного города, на чье девство посягает осаждающий его враг. Стена города есть его «пояс» и одновременно его «венец» (то и другое – символы целомудрия)» [1, с.222, 243].

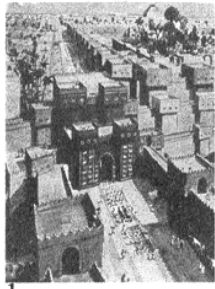
Границы современных городов сохранили в большой степени ту же мифологическую семантику. «Не отдавая себе отчета в причинах этого, мы ощущаем как психологически важен момент пересечения городской границы. Отсюда – акцентируемая форма городских ворот в прошлом, знаки на въездах в современные города» [39, с.122].

Интересна точка зрения К.Линча. Он отмечает мифологическую амбивалентность «границы», будь то въезд в город, крылечко или аркада. В таких местах человек ощущает себя принадлежащим одновременно двум пограничным «мирам» с возможностью войти в каждый из них. К.Линч говорит о необходимости «размыть» границу, обеспечить относительную проницаемость, взаимопроникновения оппозиционных зон города. Такие медиативные переходы дают возможность людям «помешкать», учиться, наблюдая друг друга, прежде чем решиться на переход границы [91, с.148].

По утверждению автора, в городе выделяются природные фрагменты, сакрализирующие его, и медиативные пространства между внешним и внутренним, сакральным и профанным. Отмечается роль ритуалов и праздников в мифологизации города; они выражают стабильность средствами, отсылающими к мифологической символической процессиями, границами и проемами, осевой симметрией и регулярным планом [56].

А.Гутнов и В.Глазычев рассматривают мифопоэтическую сущность «городской черты». «Веками слова «городская черта» имели всем очевидный смысл: по одну ее сторону был город, по другую – загород. По этой черте тянулись стены городских укреплений, в которых были пробиты ворота. Дорога, ведущая из загорода в город, дойдя до ворот и пройдя под ними, оборачивалась главной городской улицей. Изменение осуществлялось сразу, рывком. Ворота были не только своеобразным шлюзом, регулировавшим движение, но и символом метаморфозы дороги в улицу. Такая роль ворот была столь очевидна и понятна, что, когда исчезали оборонительные стены, ворота, как правило, оставались. Более того, ворота строились и там, где не было стены, их было достаточно, чтобы закрепить «рубеж» превращения дороги в улицу.

ВОРОТА КРЕПОСТНЫХ СТЕН, ТРИУМФАЛЬНЫЕ АРКИ



1



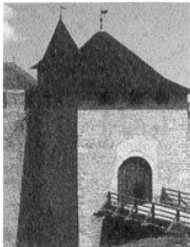
2



3



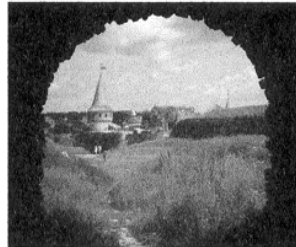
А. 15



4



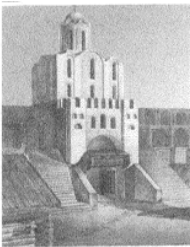
5



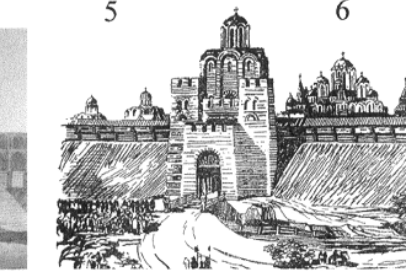
6



Б. 15



7



6



В. 15



В. 15



8, 9, 10



Г. 15



11

1. Вавилон. Главные ворота.
2. Микены. Львиные ворота. 2-я пол. XIV в. до н. э.
3. Помпеи. Вход Porta di Нола.
4. Хотин. Крепостные ворота.
5. Каменец-Подольский. Старая крепость.
6. Каменец-Подольский. Новые оборонительные редуты.
7. Киев. Золотые ворота (а,б-реконструкция; в-совр. вид).
8. Ротенбург. Госпитальные ворота. XVI в.
9. Париж. Триумфальная арка на пл. Звезды.
10. Рим. Триумфальная арка.
11. Париж. Эйфелевая башня
12. Париж. Арк дю Карусель.
13. Рим. Арка Константина
14. Берлин. Бранденбургские ворота.
15. Москва. Триумфальные арки сер. XVIII в.:



12



13



Д. 15



14

Рис.1.11. «Пороговые пространства» в архитектуре. Локализация пространства – ворота городских стен, триумфальные арки.

Именно такую роль играли Триумфальные ворота на дороге из Петербурга в Москву, когда они стояли на нынешней площади Белорусского вокзала, и Московские ворота на том же пути, но уже из Москвы в Петербург. Когда в послевоенные годы шла перестройка основных магистралей Москвы, то у Калужской заставы (нынешняя площадь Гагарина) двум крупным жилым домам была придана такая форма, чтобы они «читались» как ворота в город» [29, с.278]. Ту же роль «рубежа» брали на себя одна за другой триумфальные арки на большой оси Парижа, Золотые ворота в Киеве, Львиные ворота в Микенах, входы с надвратными церквями в монастыри и т.д. (рис.1.11).

Та же идея, согласно исследованиям С.А.Шубович, была воплощена в композиции здания Госпрома на площади Дзержинского (ныне площадь Свободы) в Харькове в 1925-1928 гг. (архитекторы С.С.Серафимов, М.Д.Фельгер, С.М.Кравец). Комплекс располагается таким образом по отношению к ландшафту и железным дорогам, что как бы венчает центральный холм и композиционно завершает внешние панорамы при взгляде со всех сторон. Железные дороги служат при этом визуально-временными каналами, обеспечивающими визуальные контакты с комплексом в процессе движения. Расположение комплекса на границе внешней и внутренней среды подчеркивает его медиативную роль. Он связывает город с внешним миром по горизонтали и по вертикали. «Госпром явился для человека весомым препятствием перед выходом в мир. Идея перехода через нечто пограничное подчеркнута и огромными порталами, расчленяющими здание на отдельные части. Они могут быть трактованы как некие ворота в небесном круге – горизонте, через которые проходит солнце» [91, с.441] (рис.1.12).

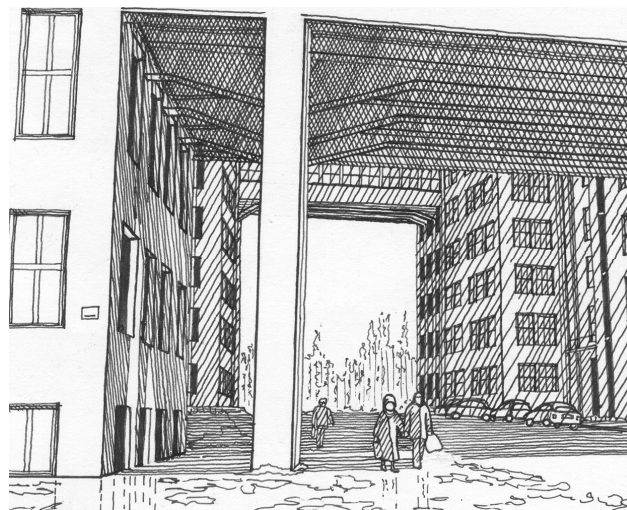
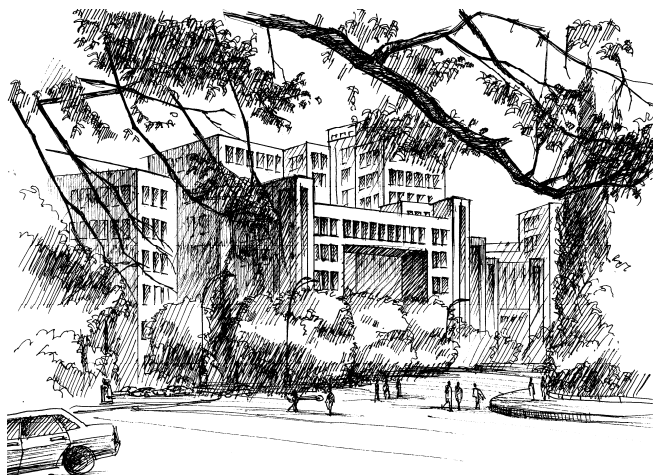
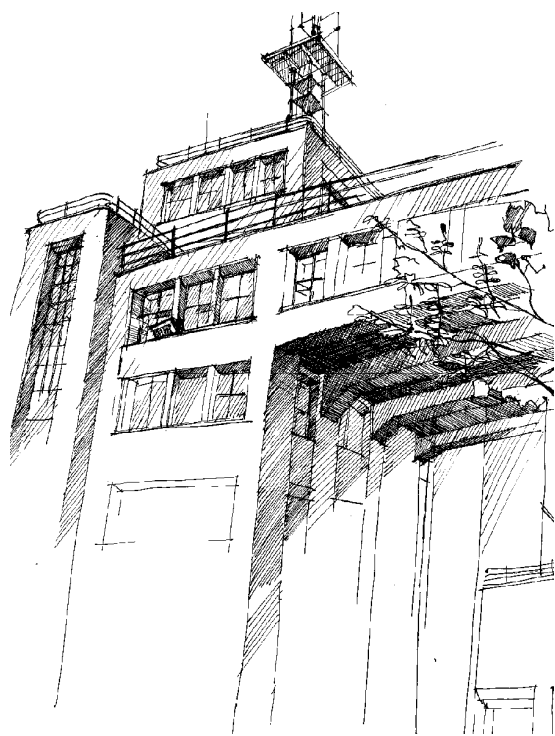


Рис.1.12. «Пороговое пространство» в композиции Госпрома

Семантика «порога» имеет важное значение для архитектуры как пространственного феномена. Так, у Альберти, к «пороговым пространствам», включенным в структуру города, по мнению С.А.Шубович, могли относиться гавань, мост и перекресток. Согласно исследованиям В.Н.Топорова пороговый смысл перекрестка заключается в том, что «здесь происходит выбор между жизнью и смертью, добром и злом, процветанием и упадком» [91, с.102].

В мифоритуальной культуре «порог» является местом инициации (прохождение жертвы через смерть и последующее завоевания ценности, то есть переход в сферу перерождения). Здесь, как отмечал Николай Кузанский, сталкиваются пары противоположностей: бытие и небытие, жизнь и смерть, красота и уродство, добро и зло и все остальные полярности.

Д.Н.Яблонский писал о том, как парадно и торжественно, с надвратными колокольнями и церквями, решались входы в монастырские комплексы, а также порталы отдельных культовых сооружений. «Над порталами развивались сложные композиции в виде обильно украшенных декоративными колонками или орнаментами фигурных ниш, в которых размещалась роспись, подчеркивавшая назначение помещения. В ряде порталов над входами создавались пышные орнаментальные композиции, включавшие тематические картуши. Но наиболее распространенным приемом венчания портала служил «фронтончик» самой разнообразной формы: треугольный замкнутый, треугольный с разрывами, полукруглый, трехарочный, в виде кокошников и, наконец, состоящий из отрезков тяги различной формы с разрывами между ними, которые, как правило, решались в виде круглых впадин и помещались в местах перемены направления тяги (мотив «петушиных гребешков»), как, например, в порталах Екатерининской церкви в Чернигове или в порталах Братского и Никольского соборов в Киеве» [97, с.11].

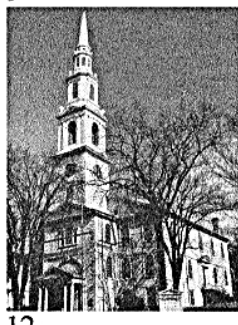
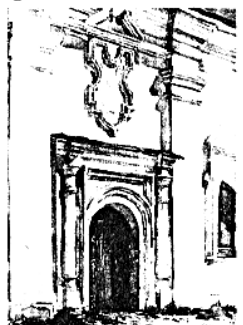
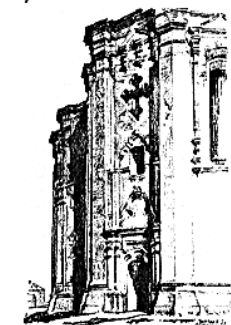
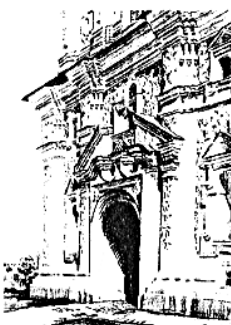
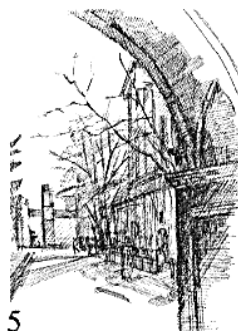
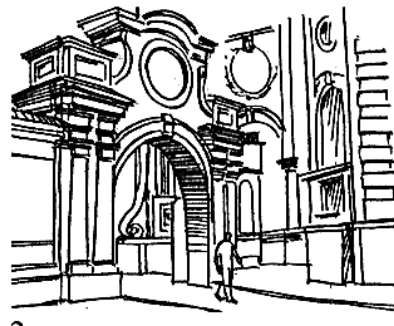
В исследовании Д.Н.Яблонского отмечено, что основным средством орнаментального убранства порталов культовых сооружений были розетки самой разнообразной формы. Чаще всего для рисунка розеток использовались символические солярные знаки, заимствованные из славянской мифологии. Ярким примером применения такой орнаментики служат порталы надвратной колокольни Спасо-Преображенского монастыря в г. Новгород-Северском. Кроме символических элементов порталы акцентировались сильным светотеневым контрастом. «Сильная пластика форм, создающая при ярком солнечном освещении интенсивную светотеневую игру, - основное художественное средство решения порталов», - писал Д.Н.Яблонский, анализируя порталы в украинской архитектуре конца XVII – нач. XVIII вв. [97, с.16] (рис.1.13).

Порог – характерная архитектурная деталь. Пространство порога-перехода необыкновенно важно. В русской архитектуре до XVII в. господствовали перспективные порталы с углубленными в толщу стены откосами. К середине XVII в. переход от внешнего пространства к внутреннему усложняется. Портал, украшавший прежде фасад здания, становится принадлежностью интерьера. В оформлении входа в храм включается крыльцо и связанная с ним крытая галерея.

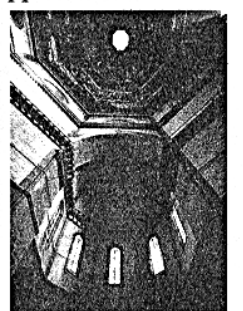
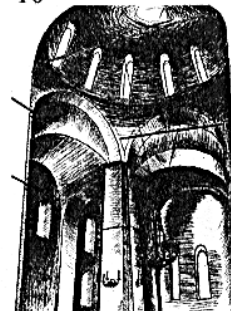
Новым средством усиления парадной представительности храма явилось включение колокольни в композицию входа, придавая еще большую семантическую значимость и величие входному узлу [11].

ВХОДЫ МОНАСТЫРЕЙ, ГОРОДСКИХ АНСАМБЛЕЙ

1. Новгород-Северский. Вход в Спасо-Преображенский монастырь.
2. Чернигов. Вход Троицкого монастыря.
3. Чернигов. Коллегиум.
4. Харьков. Вход Покровского монастыря.
5. Киев. Вход в Киево-Печерскую лавру.
6. Сорочинцы. Портал церкви.
7. Киев. Западный портал Софийской колокольни.
8. Новгород-Северский. Южный портал колокольни Спасо-Преображенского монастыря.
9. Киев. Восточный портал Софийской колокольни.
10. Чернигов. Портал Екатерининской церкви.
11. Киев. Портал Трапезной Выдубецкого монастыря.
12. Провиденс. Дом собраний.



Использование солнечных знаков, заимствованных из славянской мифологии, при украшении порталов.



А.

Б.

А. Чернигов. Подкупольное пространство Борисо-Глебского собора.
Б. Флоренция. Купол собора Санта Мария дель Фьоре, арх. Ф.Брунеллеско.



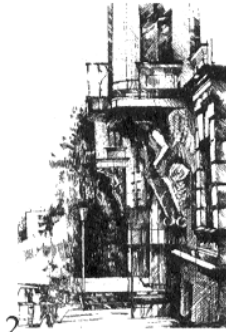
Пространственная структура собора Санта Мария дель Фьоре, арх. Арнольфо ди Камбио, Ф.Брунеллеско.

Рис.1.13. «Пороговые пространства» в архитектуре. Локализация пространства – входные узлы в монастырские комплексы, городские ансамбли.

ЭЛЕМЕНТЫ СООРУЖЕНИЙ



1



2

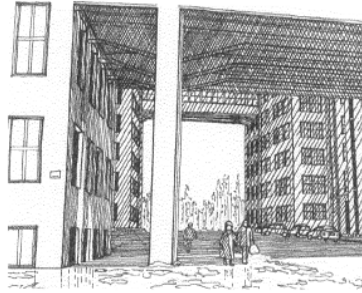


3

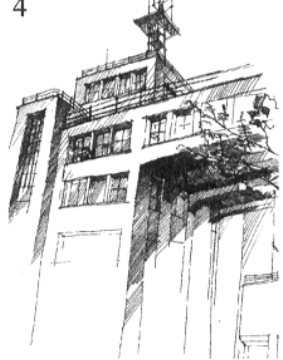


4

1. Харьков. Оперный театр на ул. Рымарской.
2. Харьков. Архитектурный корпус ХНАГХ, арх. Н.И.Дашкевич.
3. Феодосия. Особняк.
4. Главный фасад академии ХНАГХ, арх.Г.В.Сихарулидзе.
5. Харьков. Госпром. арх. С.С.Сирафимов, С.М.Кравец. М.Д.Фельгер.
6. Париж. Лестница в мастерскую жилого дома у Порт-Молитор, арх. Ле Корбюзье.
7. Лестница в интерьере академии ХНАГХ, арх. Н.И.Дашкевич.
8. Венеция. Галерея Палаццо дожей.
- 9, 10. Харьков. Интерьер академии ХНАГХ, Н.И.Дашкевич.
11. Ялта. Гостиница Ялта.
12. Чернигов. Фрагмент фасада Трапезной Троицкого монастыря.
13. Вильнюс. Вход Драматического театра, арх. А.и В. Насвитисы.
14. Чернигов. Фрагмент фасада Коллегиума.
15. Кносский дворец. Тронный зал-святилище.
16. Флоренция. Ворота Гиберти - Райские двери Баптистерия.
17. Париж. Вход метрополитена, арх. Гимар.



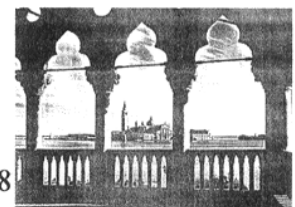
5



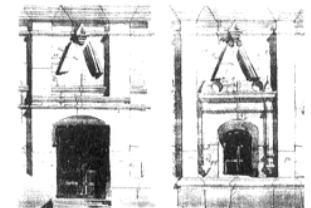
6



7



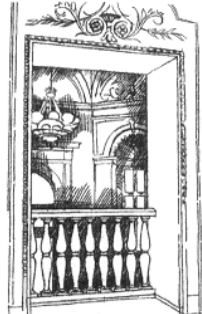
8



12



9



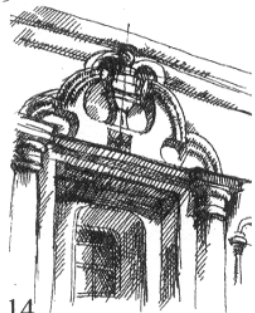
10



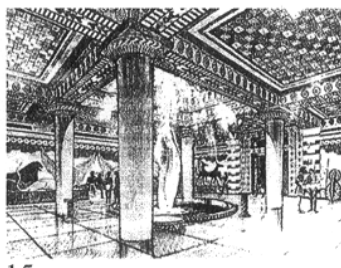
11



13



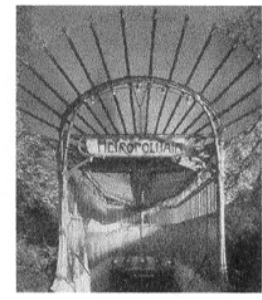
14



15



16



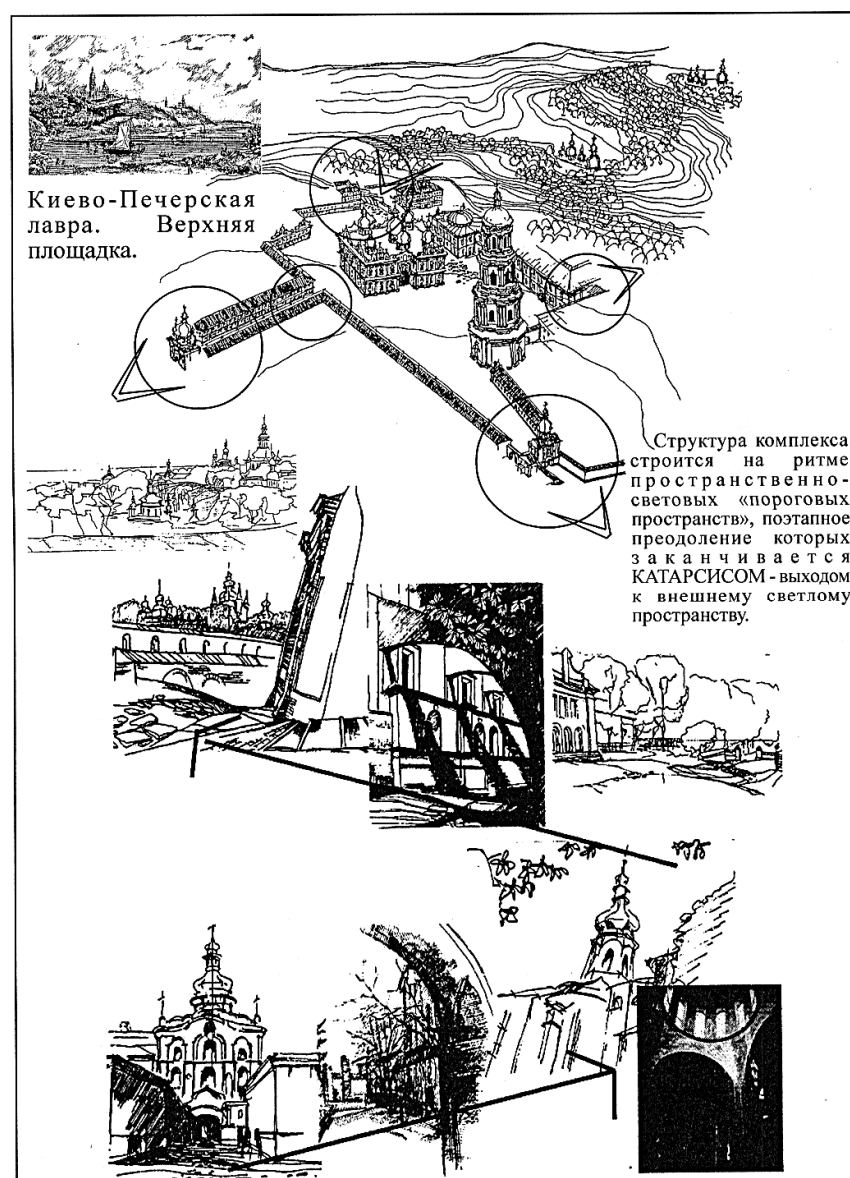
17

Рис. 1.14. «Пороговые пространства» в архитектуре. Локализация пространства – элементы сооружения (порталы, проемы, двери, окна и т.д.).

Аналогично выделение входного узла в средневековой западноевропейской архитектуре. Интересным примером могут служить ворота Баптистерия, построенного в IV-V вв. возле северных ворот Флоренции римского периода. Восточные ворота Баптистерия – шедевр Гиберти, по праву считаются самыми знаменитыми. Они разделены на десять панелей и воспроизводят сцены Ветхого Завета. По совершенству исполнения ворота заслуженно носят название, данное им Микеланджело, - «Врата Рая». Как утверждал Гиберти, это «самое необыкновенное» из всех его произведений.

В порталных рельефах Гиберти город виден издали, из «не-города» (история Иисуса Навина, история Давида). Стены и башни, маячащие на горизонте, существуют как цель пути, а не как среда обитания. Город противопоставлен пейзажу как далекое, графически неосязаемое «там» - близкому, пластически осязаемому «здесь», как комплекс правильных геометрических форм – свободным органическим ритмам природы [31].

Подобное величие входного узла обладает психологической силой внушения, создает эффект разделения внешнего и внутреннего, профанного и сакрального. Теоретически обосновывает «пороговое пространство» как фактор архитектурной композиции в своем исследовании С.А.Шубович. Касаясь особенностей «порогового пространства» как



пространства-медиатора, С.А.Шубович рассматривает купол собора Санта-Мария дель Фьоре Ф.Брунеллески. Купол в себе несет очень сложную семантику, для понимания которой нужно обратиться к античной мифологии. «Темный купол Брунеллески с далеким световым прицелом фонаря создает динамическое, рвущееся вверх пространство; он подобен темному убегающему в перспективу туннелю, в конце которого маячит свет» [31, с. 169]. Этот световой прорыв в полной мере отвечает семантике «порога» (рис.1.13).

Характерным примером ансамбля, построенного как серия «пороговых пространств» служит и ансамбль Киево-Печерской Лавры. Согласно анализу С.А.Шубович, ансамбль стыкует по вертикали пространство горы и пространство долины, а по

Рис. 1.15. Тема «порогового пространства» в ансамбле Киево-Печерской лавры. Пространственно-световая реализация мифопоэтического «пути» по С.А.Шубович.

горизонталь – внутренне сакральное пространство Лавры и внешний профанный мир города. Структура самого комплекса строится на ритме пространственно-световых пороговых пространств, идущем от входов в монастырь до кульминации в подкупольном пространстве собора. Система путей, связующих эти «пороги» образует крестообразное пересечение в кульминационном узле, имеющее мифопоэтическую семантику порога между тьмой и светом, миром и «немиром» [91] (рис.1.15).

Таким образом, по С.А.Шубович, «порог», стыкующий тьму и свет, узость и ширь является важной составляющей образного языка архитектуры, как метафора драматического столкновения жизни и смерти.

«Пороговые пространства» расчленяют разноаспектные пространства и служат эмоциональным переходом между структурными уровнями. В древности фиксация перехода была более явно выражена: в Греции – это горный хребет, который отделял один полис от другого, затем (на более низком уровне) – городская стена с воротами, затем – вход в храм (или стена и портик) и наконец – вход в дом. Архитектурные «пороги» фиксируют переходы локализацией пространств и затененностью. Таковы «пороговые пространства» в архитектуре разных эпох: Дипилонские ворота, вход на Агору, Пропилеи, портик Кор в Афинах. Тему порогового пространства, стыкующего внешнее и внутреннее, можно проследить в архитектуре Кносского дворца. Такими кульминационными «порогами» служат два пространства – светлое и затененное: внутренний двор, непосредственно открытый небу и тронный зал, в котором связь интерьера и неба осуществляется через квадратное отверстие в потолке. Оно выделено из общего пространства зала четырьмя колоннами, которые охватывают горящий в центре огонь Темнота зала и свет, льющийся сверху и сливающийся с пламенем огня, порождает достаточно сильный пространственно-световой контраст, который отвечает семантике этого важного «порогового пространства» - пространства, столкнувшего небо и землю (рис.1.14).

Интересный пример дает ансамбль Пурпурного города в Пекине. Метафора «трудного пути» и целой серии «пороговых» пространств реализованы здесь в полной мере. В мифопоэтике «порог» - место стыка Космоса с Хаосом, место поглощения (гибели) и рождения. Эта ведущая в мифопоэтике тема воплощена в архитектуре – в пространственных сжатиях (акцентах) и разрядках (паузах). Путь в мифопоэтическом сознании состоит из цепи препятствий в направлении сакрального центра или ценностей. «Постоянное и неотъемлемое свойство пути – его трудность», - отмечает В.Н.Топоров. Ценности мира, либо угроза, таящиеся в конце пути, порождают некое таинство, с которым должен соприкоснуться путник.

В городской среде – это улица, также образованная ритмом «пороговых пространств» или акцентами и паузами, сжатиями и разрежениями, ведущая от периферии к центру. По Альберти, улица медиативна. Она соединяет пространства-оппозиции: внешнее и внутреннее. «Начало и конец улицы наиболее мифологически значимы и потому Альберти считает, что «ворота будут украшены как триумфальные арки ...». В эти арки – ворота входит и из них выходит солнце, которое может моделировать процессия. При этом западные ворота символизируют смерть и мрак, а восточные – жизнь и смерть» [91, с.101].

Архитектура еще с античности осмысливалась как мифопоэтическая модель мира, космизированная среда, противопоставленная внешнему хаосу. Город-Космос воспринимался через его архетипические элементы: сакральную середину и профанную периферию, внешнее и внутреннее начала, выражающиеся через свет и тень, огонь и воду, антропоморфность архитектурной среды. Мифопоэтические ассоциации наделяют город сложной семантикой, к основным элементам которой относятся: Мировое дерево,

перекресток, фиксирующие «центр мира», границы, разделяющие «город» и «не-город» и «путь», связывающий их в целое.

Таким образом, город, в понимании автора, предстает сложной и насыщенной архетипами и мифопоэтикой пространственной средой. Семантическая сложность этой среды определяется, в первую очередь, ее материальной основой – функционально-утилитарными аспектами архитектуры. Они обусловили структуру путей движения – реальную основу мифопоэтического «пути» и возможностей обозрения открывающихся картин (кадров).



Рис.1.16. Восприятие пространственной среды города Львова.

Путь, на котором сосредоточились «пороговые пространства» как цепь акцентов от периферии к центру, является мощным художественным средством выражения в архитектурной композиции. Ритмы «пороговых пространств» соотносятся с ритмами дыхания движущегося человека. «Человек, двигаясь в реальной среде, непосредственно ощущает «проглатывание» и «рождение», «ускорение и замедление» дыхания времени» [91, с.518]. Образ, возникающий за счет синтеза впечатлений от движения, формируется под воздействием наложения множества картин или «кадров», образованные акцентами – «порогами» и паузами – разрешениями.



Подводя итог вышесказанному, можно сделать следующие выводы:

- Композиция города, как производная от функционально-транспортной структуры, раскрывается в процессе его динамического восприятия. (А.Э.Гутнов, В.А.Лавров, В.А.Шквариков, И.А.Алферов, В.Л.Антонов, Р.Э.Любарский, Ф.-Л.Райт, И.Грушка, К.Линч и др.). Восприятие разворачивается в движении и времени, в последовательности сменяющихся картин, двигательных, слуховых, тактильных ощущений. Синтез локальных образов субъекта в перцептивном (переживаемом) пространстве формируется в целостную картину (образ) через феноменологию ритма, по М.Я.Гинзбургу, через целостный образ-систему, по А.В.Иконникову.

- В системе создания образа города, обусловленном путями движения, отмечают эмоциональное восприятие (Ле Корбюзье), аспекты опознаваемости и препятствия (К.Линч), драматический аспект пространственно-временных и пространственно-световых переживаний, (Д.Эпплейрд, К. Линч и Д.Майер). Этот драматизм формируется пространственным сюжетом - сменой картин, по Л.М.Тверскому, потоком зрительных впечатлений, по Е.Л.Беляевой, последовательным образом, по В.Л.Антонову, синтезом впечатлений, по А.Э.Гутнову и В.Л.Глазычеву, сменой впечатлений, по Ю.С.Ушакову.

- Для приближенной характеристики элемента в потоке зрительных впечатлений применяются понятия «видовой кадр», «последовательность видовых кадров», «фиксированные точки зрения» (Е.Л.Беляева). Они имеют яркое пластическое и световое выражение (Д.Н.Яблонский). Последовательность фиксированных точек зрения формирует драматургию впечатлений, включающую «додумывание» архитектурного образа (Е.Л.Беляева), непредсказуемость зрительных ощущений (Ю.С.Ушаков).

- Архитектурная композиция обуславливает последовательное нарастание эмоциональных впечатлений по ходу движения – от начала пути к кульминационному узлу. Здесь важным является выделение особых компонентов среды, требующих остановки или замедления движения перед кульминационным раскрытием (И.А.Алферов, В.Л.Антонов, Р.Э.Любарский).

- Категория движения непосредственно связывает архитектурные формы с «миром жизненных смыслов и чувств». Движение не просто связывает человека с предметом и пространством, но и придает этой связи эмоциональный смысл (Г.Б.Забельшанский, А.Г.Минервин, А.Г.Раппапорт, Г.Ю.Сомов и др.), формирует в сознании модель всего окружающего мира, выводит архитектуру на символический уровень (Ю.С.Ушаков).

- В число главных эмоциональных средств воздействия на восприятие входит ритм – универсальное свойство многих явлений природы и человеческой жизни (И.В.Ламцов, М.А.Туркус, М.Я.Гинзбург, А.В.Иконников). Ритмические свойства архитектурного произведения характеризуются взаимным расположением активных (ритмический акцент) и пассивных (интервал) элементов (Е.Н.Шемшурина). С точки зрения психологов, ритмический ряд состоит из серии пространственных акцентов (напряжений) и пауз (разрешений). Акценты способны ускорять или замедлять психологическое время человека. Для достижения композиционной целостности архитектурного объекта необходимы нарушения элементарных ритмических законов (И.В.Ламцов, М.А.Туркус, А.Белый).

- Пространственно-световое модулирование ритмического ряда, переход от сжатий и затемнений к пространственному раскрытию и свету, является архитектурным языком, раскрывающим архитектурный «текст». Понятие архитектурного языка (знака) ведет к пониманию художественных качеств архитектуры, возможности анализировать ее метафорический смысл (В.Л.Антонов).

- В качестве важной составляющей части восприятия художественного произведения отмечается ощущение «затруднения», так как «воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен», (В.Б.Шкловский, С.Михоэлс).

- Структура ритма строится на противоборстве противоположных начал: напряжения – разрешения и многократном повторе этого противостояния (Й.Хейзинга, Ю.М.Лотман). Ритм, имеющий «затруднения» - «сбивки» и не следующий геометрии до конца, назван «художественным ритмом» (В.Б.Шкловский).

- Ритм в искусстве определяется как средство формирования аффектных состояний (Л.С.Выготский, В.Вундт), важнейшим среди которых является конфликт (Е.В.Волкова); аффект преодоления, вызывающий катарсис (Л.С.Выготский, П.М.Якобсон, А.Ф.Лосев). К характерным ритмическим принципам относится контрапост, затруднение, остановка движения (Д.С.Лихачев, В.И.Локтев).

- Потребность фиксации пространственных границ, начала и конца заложено в человеке еще на уровне архаического сознания. На этом основании в художественном тексте выделяют архетип «порогового пространства» (В.Н.Топоров). Архетип «порогового пространства» непосредственно связан с образом пути и преодоления препятствий на пути и может быть рассмотрен как одна из категорий ритмического ряда.

- Строеение пространственной границы служит архитектурным выражением ситуации соприкосновения качественно разнородных пространств в виде бинарных оппозиций (О.И.Явейн). Мифологичность границы (города) (К.Линч, А.Гутнов, В.Глазычев, А.В.Иконников); мифологичность портала, ворот, (О.М.Фрейденберг, А.Голан), стен (С.С.Аверинцев), перекрестка (В.Н.Топоров). «Порог», стыкующий тьму и свет, узость и ширь является важной составляющей образного языка архитектуры, как метафора драматического столкновения жизни и смерти (С.А. Шубович, О.С.Соловьева).

- «Пороговые пространства» являются важной составляющей композиции пути движения. Они ритмически расчленяют разноаспектные пространства и служат эмоциональным переходом между структурными уровнями. Путь, на котором сосредоточились «пороговые пространства» как цепь акцентов, является мощным художественным средством выражения в архитектурной композиции. Архитектурно-художественный образ, возникающий за счет синтеза впечатлений от движения формируется под воздействием наложения множества картин или «кадров», образованных акцентами – «порогами» и паузами – разрешениями.

- Рассмотренные выше концепции М.Я.Гинзбурга, Е.Л.Беляевой, Ю.С.Ушакова, В.Л.Антонова, С.А.Шубович, В.Н.Топорова и др. дают основу к построению методики исследования. Так, в соответствии с заявленной целью, в качестве основы построения методики исследования приняты следующие положения:

Ритмический ряд пространств как основа композиционного ансамбля (М.Я.Гинзбург).

Принципы раскрытия объекта относительно основных путей движения. Психологическая необходимость постоянной ориентации человека в пространстве через отношение к доминирующему ансамблю (Ю.С.Ушаков).

Создание серии последовательных и взаимосвязанных перспективных кадров, отвечающих перемещению видовой точки, являющихся основой формирования композиции магистрали (Л.М.Тверской).

Психофизиологические свойства человека, лежащие в основе восприятия архитектурно-пространственной среды; зоны восприятия, обуславливающие наилучшие точки зрения (Е.Л.Беляева).

Ориентиры, пути и границы, их психологическая заданность в направлении путей (К.Линч).

Необходимое наличие в построении структуры города акцентов, связанных с путями движения, и монтажной доминанты как фиксированного пространства на стыке внешнего и внутреннего, включающего некую внутреннюю полость - «лиминарное пространство» (В.Л.Антонов).

Архетип «порогового пространства» как неотъемлемое свойство пути (В.Н.Топоров).

Ассоциативно-мифологический код, возникающий в кульминационных узлах (С.А.Шубович).

Затруднение восприятия как фактор произведения искусства (В.Б.Шкловский).

Контрапост как важный элемент ритмики в качестве приема «затруднения» (В.И.Локтев)

Совокупность этих положений позволяет раскрыть динамический аспект архитектурной композиции, связанный со сложным аспектом психологического восприятия.

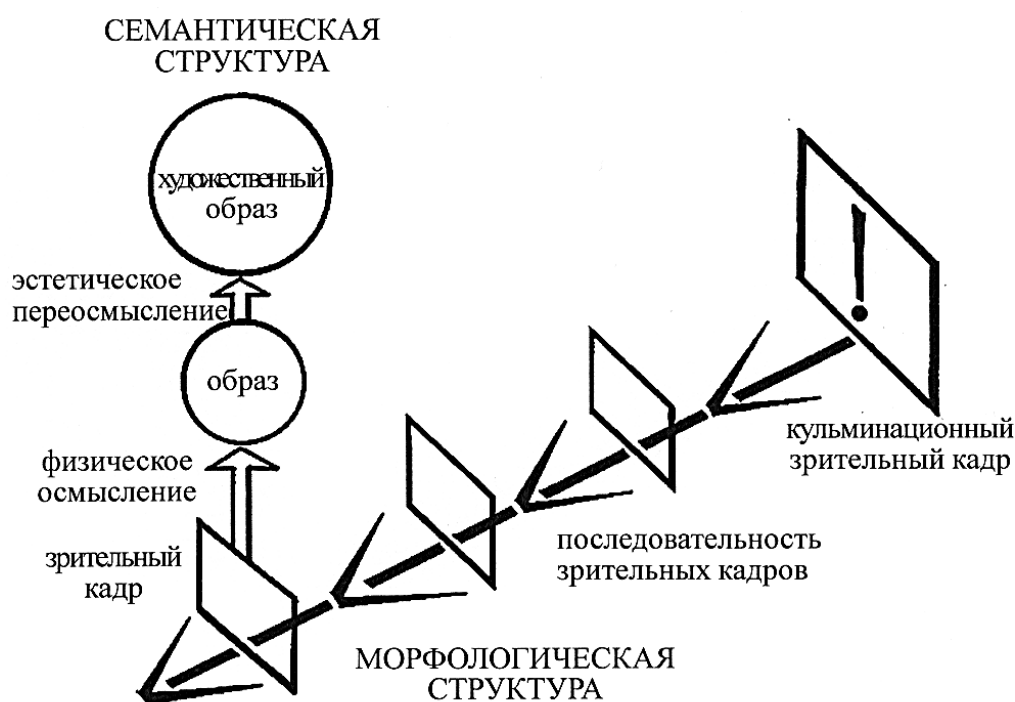
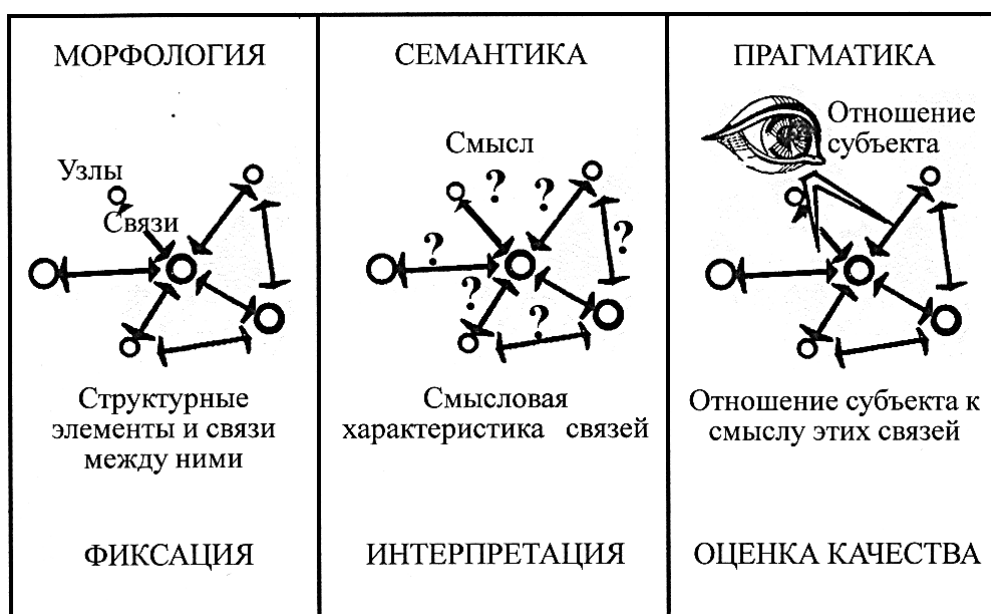
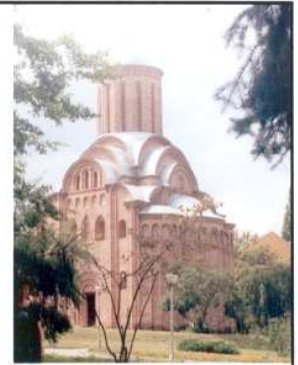


Рис.1.17. Метод морфологического и семантического анализа архитектурной композиционной структуры в аспекте восприятия.



ЧЕРНИГОВ



РАЗДЕЛ 2

АНАЛИЗ ГРАДОСТРОИТЕЛЬНЫХ СТРУКТУР

На основании данных научных концепций М.Я.Гинзбурга, Ю.С.Ушакова, Л.М.Тверского, Е.Л.Беляевой, К.Линча, В.Л.Антонова, В.Н.Топорова, С.А.Шубович и др. можно сформулировать методическую последовательность для данной исследовательской работы. Ее составляет:

- Выявление структуры путей движения города (ансамбля).
- Выявление их ритмических закономерностей.
- Анализ акцентных узлов по путям движения как узлов контрапоста.
- Интерпретация акцентов как «пороговых пространств».
- Оценка эстетической целостности архитектурной среды через структуру «пороговых пространств».
- Выявление на этой основе композиционной специфики конкретных ансамблей.

В данном исследовании использован средовой подход для проведения морфологического и семиотического анализа пространственно-временной структуры исторических градостроительных ансамблей. В исследовании, морфологическими элементами (морфемами) можно считать структурные элементы среды: узлы и связи между ними. Элементами функциональной структуры будут функциональные узлы, функциональные зоны и функциональные связи между ними; в композиционной структуре таковыми являются композиционные элементы-узлы: доминанты и композиционные связи между ними (визуальные и пространственно-временные).

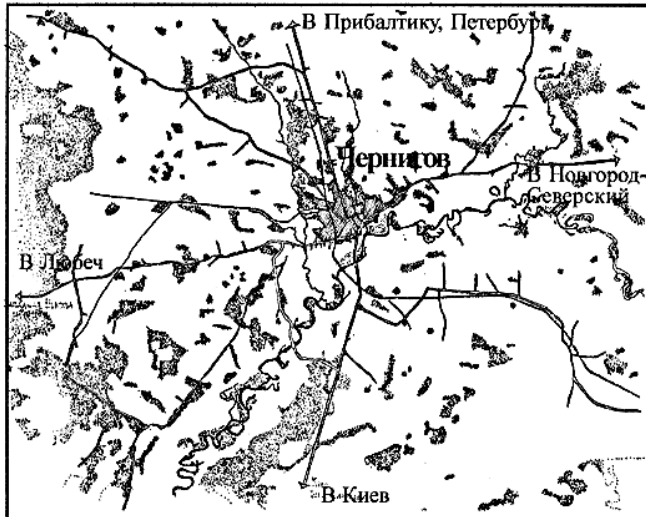
В связи с этим, методика морфологического анализа, принятая в данной работе, включает в себя анализ на уровне функциональной структуры, структуры движения (транспортных и пешеходных связей) и композиционной структуры. Совокупность результатов этого анализа позволяет выйти на результирующий семантический анализ архитектурно-пространственной среды.

2.1. ЧЕРНИГОВ

2.1.1. Анализ функциональной структуры Чернигова

Древний Чернигов возник на правом возвышенном берегу реки Десны на границе леса и лесостепи. Приняв в себя воды Стрижня, Снова и Сейма, Десна здесь становится полноводной рекой и круто поворачивает на юго-запад в сторону русла Днепра. Город складывался в целое из разрозненных городищ, объединенных сложным рельефом холмов в месте впадения в Десну ее притока Стрижня. Возвышенный правый берег Десны, изрезанный глубокими оврагами, был удобен для устройства укрепленных поселений. Их компактные, отчлененные друг от друга комплексы, защищенные крутыми склонами плато и вынесенные к кромке, определили в последующие века панорамный характер городской застройки вдоль обширной поймы реки [17] (рис.2.3).

На основании данных археологии предполагают, что поселение, положившее начало Чернигову, возникло в последней четверти VII в. в юго-западной части современного Вала. Это возвышенное место у слияния Десны и Стрижня отвечало традициям славянского градостроительства, максимально использовавшего особенности ландшафта в целях удобства организации жизненного пространства, торговли, обороны, ритуалов. К началу X в. поселение превратилось в город, получив второе кольцо укреплений, охватившее всю территорию детинца.



План Черниговской области.
Современное состояние.

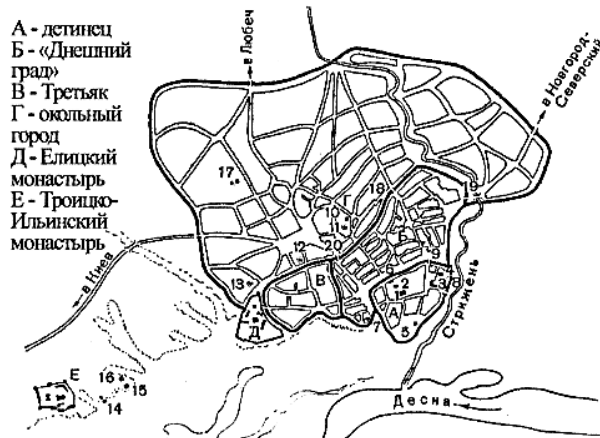


Фотокопия карты из книги А.Ф.Шафонского
«Черниговского наместничества
топографическое описание. XVIII в»

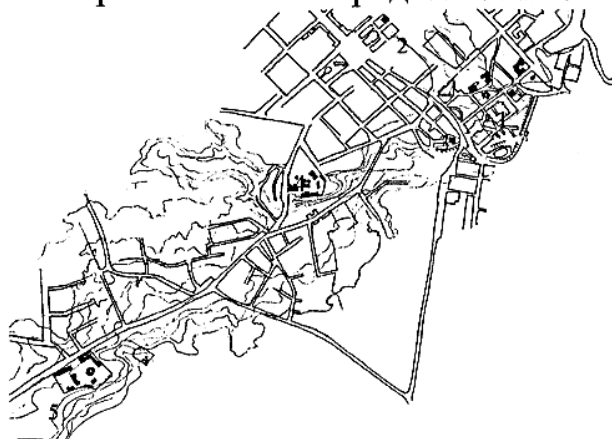


Чернигов. План города.
Современное состояние.

1. Детинец
2. Торговая площадь с Пятницкой церковью.
3. Екатерининская церковь.
4. Елецкий монастырь.
5. Троицко-Ильинский монастырь.



Чернигов. План города. XVIII в.



План исторической части г. Чернигова.

Рис. 2.1. Планы и схемы Черниговской области, г.Чернигова, исторического центра города.

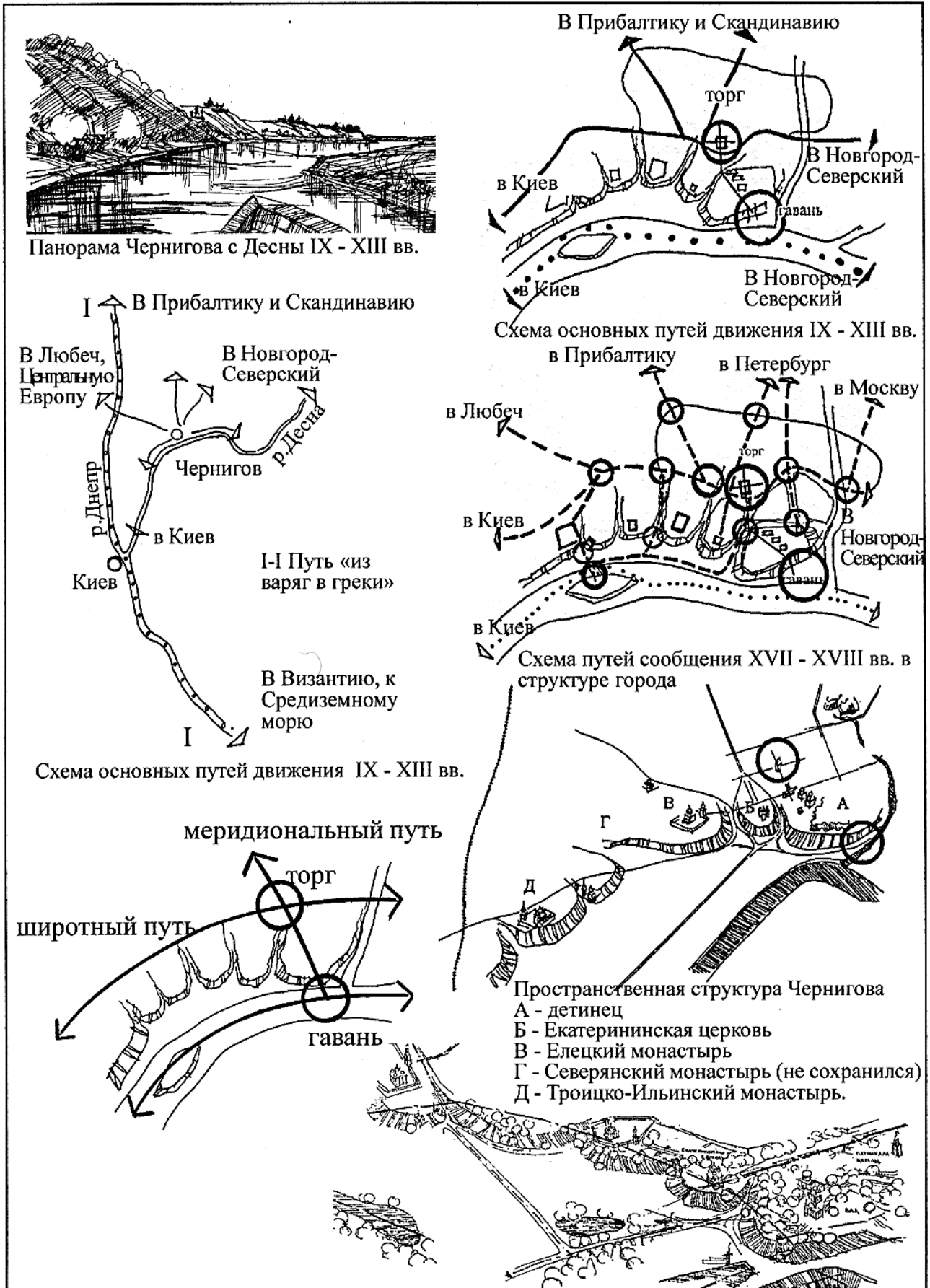


Рис.2.2. Формирование структуры г.Чернигова на пересечении водных и сухопутных путей движения.

Детинец как первоначальное ядро города, был близок по форме к прямоугольному треугольнику, длинная сторона которого лежала вдоль реки Стрижня и являлась его восточной границей. Длина рвов составляла около 1600 м. На территории детинца, в самом его центре в начале 30-х годов XI в. начинается строительство Спасо-Преображенского собора – главного сооружения города, зафиксировавшего идеологический центр региона. К западу от собора, перед его главным входом, располагалась главная площадь города с княжескими и боярскими дворцовыми комплексами [38] (рис.2.7).

План собора вслед за византийской схемой представляет собой вытянутый с востока на запад четырехугольник (в середине 29,5x19,2 метров). Шестистолпный Спасский собор имеет внутри три нефа, которые начинаются с запада пятиметровой ширины нартексом и оканчиваются с восточной стороны тремя апсидами. Центральный барабан, возвышающийся от первоначального пола на 30 м., прорезан восьмью окнами для освещения внутреннего пространства. Хоры в Спасо-Преображенском соборе занимали не только западную часть, но и боковые нефы и тем подчеркивали базиликальную вытянутость общей структуры. Направление к алтарю усиливала и трехарочная аркада, отделявшая хоры вдоль северной и южной стен [13] (рис.2.7).

В конце XI в. к юго-востоку от Спасского собора была возведена новая княжеская резиденция и построен небольшой каменный храм. На его месте в начале XII в. был сооружен Борисоглебский собор. Борисоглебский собор представлял собой шестистолпный трехнефный одноглавый храм с тремя апсидами, окруженный с трех сторон галереями. В конце XII в. Детинец становится общественным - религиозным и административно-политическим центром города. В его восточной части над рекой Стрижень были построены Благовещенский собор и Михайловская церковь (впоследствии разрушились в связи с оползнем кромки холма). Здесь же возводились дворцы князей и палаты феодальной знати. Юго-восточная сторона Детинца оканчивалась естественной кромкой плато, обрывавшегося в низину поймы Десны. С севера и северо-запада Детинец охватывала жилищная структура Окольного града со вторым кольцом городских укреплений. Площадь Окольного града была почти вдвое больше площади детинца, а протяженность укреплений достигала 2600 м. В XI - XII вв. продолжением окольного града на западе стал посад «Третьяк», простиравшийся вдоль крутого высокого обрыва кромки плато от балки, ограничивающей Детинец с запада до склонов Елецкой горы. Укрепления Третьяка протяженностью около 1600 м., примыкали к ранее созданным валам и рвам Елецкого монастыря. Они являлись как бы продолжением Окольного града на западе. Отсюда начиналось последнее кольцо черниговских укреплений, охватившее район Предградья. Предградье с острогом продолжило жилищную структуру Окольного города в северо-западном направлении. В северной части Предградья, у Любечско-Киевских ворот сформировалась главная торговая площадь. На ней была возведена церковь в честь покровительницы торговли Параскевы Пятницы «на Торгу» (XII-XIII вв.) [43] (рис.2.2).

В южной, долиненной части города вдоль подножия Елецкой и Болдиных гор и древнего русла Десны формируется Подол. Это старейший ремесленный район города, центр его экономической жизни. Предполагают, что с древним Подолом связаны курганные комплексы IX-XI вв. над ним на вершине плато (курган «Черная могила» и др.). Заселение Подола в XI - XII вв. шло главным образом за счет военного гарнизона, обязанного быть всегда в непосредственной близости от крепости. Смежно с Подолом формировалась слобода Лесковица, которая простиралась до Болдиной горы и Ильинской церкви. Она заселялась рыбаками, служителями Елецкого монастыря и ремесленниками. Сложившиеся функциональные зоны и сложная система укреплений средневекового Чернигова отображали социальную организацию феодального общества. Это наложило отпечаток на архитектурно-

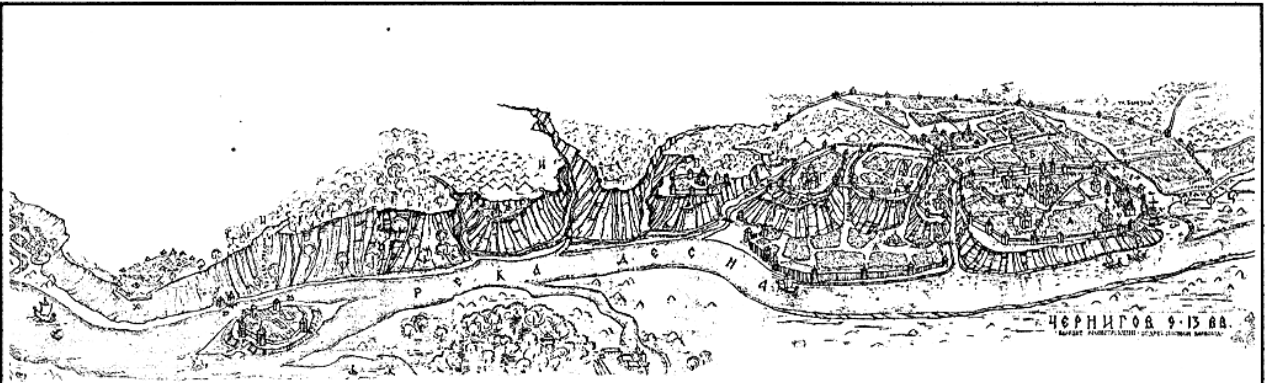
планировочную структуру формирования функциональных зон: детинца – административно-политического и религиозного центра, жилого Окольного града, торгога (на территории Предградья), производственно - ремесленной зоны (Подол и Лесковица). Главными узлами этой структуры были общественно-политический центр в Детинце и Торг в Преградье, расположенные в направлении юго-восток – северо-запад. Параллельно с формированием города, в юго-восточном направлении формируются пригородные слободы и монастырские ансамбли – Елецкий и Троицко - Ильинский. Они располагаются на верхних отметках отрогов плато и имеют непосредственную связь с речной долиной внизу и заселенным Подолом [42] (рис.2.3).

Существует предположение, что первоначально, с X в. по 30-е гг. XI в., общественно-политический центр Чернигова с княжеской резиденцией был расположен на Елецкой горе. И только с 1024 г. князем Мстиславом Владимировичем он был перенесен на более удобный в стратегическом отношении холм у слияния Стрижня и Десны. В XI в. строится Успенский собор Елецкого монастыря, расположенный на вершине плато, и Ильинский (позже Троицко-Ильинский) монастырь с пещерным комплексом в балке на Болдиных горах. Вторая половина XVII вв. отмечена интенсивной строительной деятельностью. В период петровского времени Чернигов был хорошо укрепленным городом, имевшим дубовые стены с шестью башнями. В этот период строится дом полковника Я.Лизогуба, здание Черниговского коллегиума, возводится Троицкий собор, церкви Михаила и Федора (рис.2.7, рис.2.8).

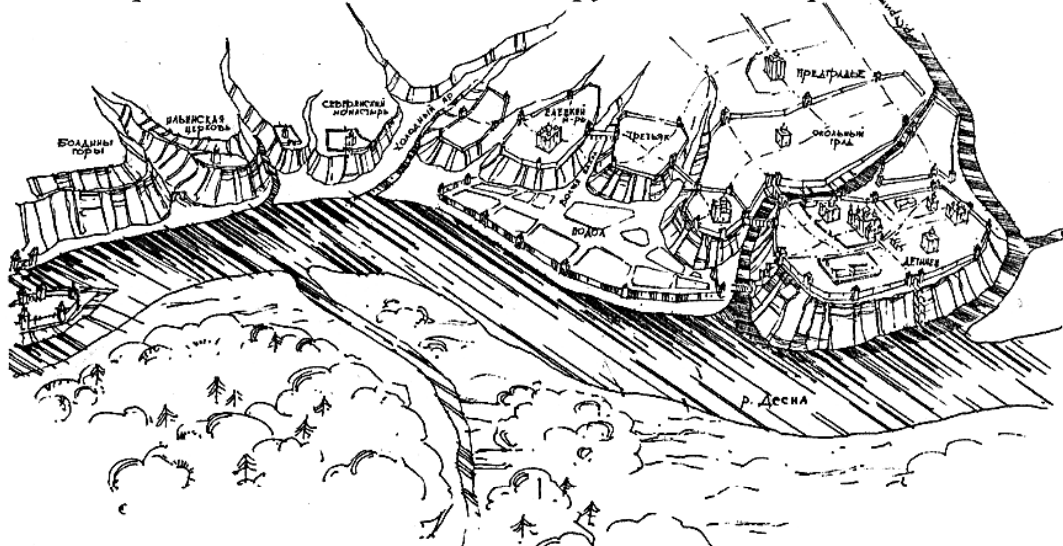
В начале XVIII в. в честь Черниговского казацкого полка, отличившегося при штурме крепости Азов в 1696 г., возводится мемориальный храм-памятник – Екатерининская церковь - один из лучших примеров украинского барокко. Это пятикамерный каменный храм, построенный по схеме, типичной для храмов Надднепрянщины конца XVII – нач. XVIII вв. В основе схемы лежит древняя срубная безстолпная конструкция, в которой пять срубов составлены в виде креста, к которому пристроены еще четыре небольших объема. Каждый из пяти ее основных объемов завершается куполом на восьмигранном барабане. В результате получается образ монументального, центрального, почти симметричного башнеподобного сооружения [13, С.178 - 182].

В XVIII в. общегородской центр Чернигова включал в себя детинец - административно-политический центр, торговую зону, сформированную на Красной площади (в районе древнего Торга), а также административно-культурный центр на площади Пяти углов и Александрийской площади, построенной вдоль старого пути на Любеч. В Чернигове XIX в. стали возникать новые промышленные предприятия, увеличилась торговля, расширилась селитебная территория города за счет примыкания к нему с северо-востока близлежащих селений. После завершения строительства железной дороги в 1928 г. Чернигов становится железнодорожным узлом. На запад от железной дороги формируется новая промышленная зона.

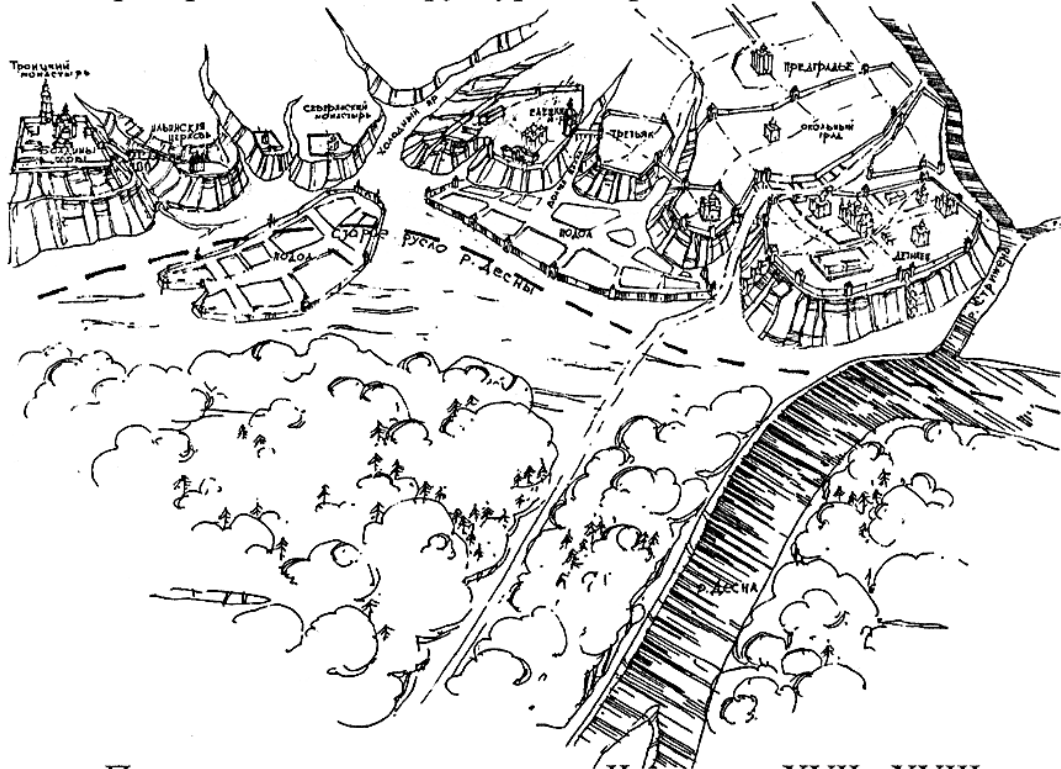
В начале XX в. усиливается общегородское значение Красной площади. Здесь предусматривалось разместить общественные и культурные сооружения. Также создается новая площадь для демонстрации и парадов за счет юго-восточной части бывшей Александрийской площади и началом Красной площади. После ее строительства Детинец утратил свое значение как административный центр. Он должен был стать историко-архитектурным заповедником и частично парком культуры и отдыха. В XX в. на месте разрушенных кварталов района Третьяка был проложен бульвар – Аллея славы, с целью раскрытия центра города в сторону Десны. К аллее у кромки плато примыкает бывший Екатерининский сквер с церковью [42].



Чернигов IX - XIII вв. Реконструкция А.А.Карнабеда



Пространственная структура г. Чернигова IX - XIII вв.



Пространственная структура г. Чернигова XVII - XVIII вв.

Рис. 2.3. Пространственная структура г.Чернигова (реконструкция).

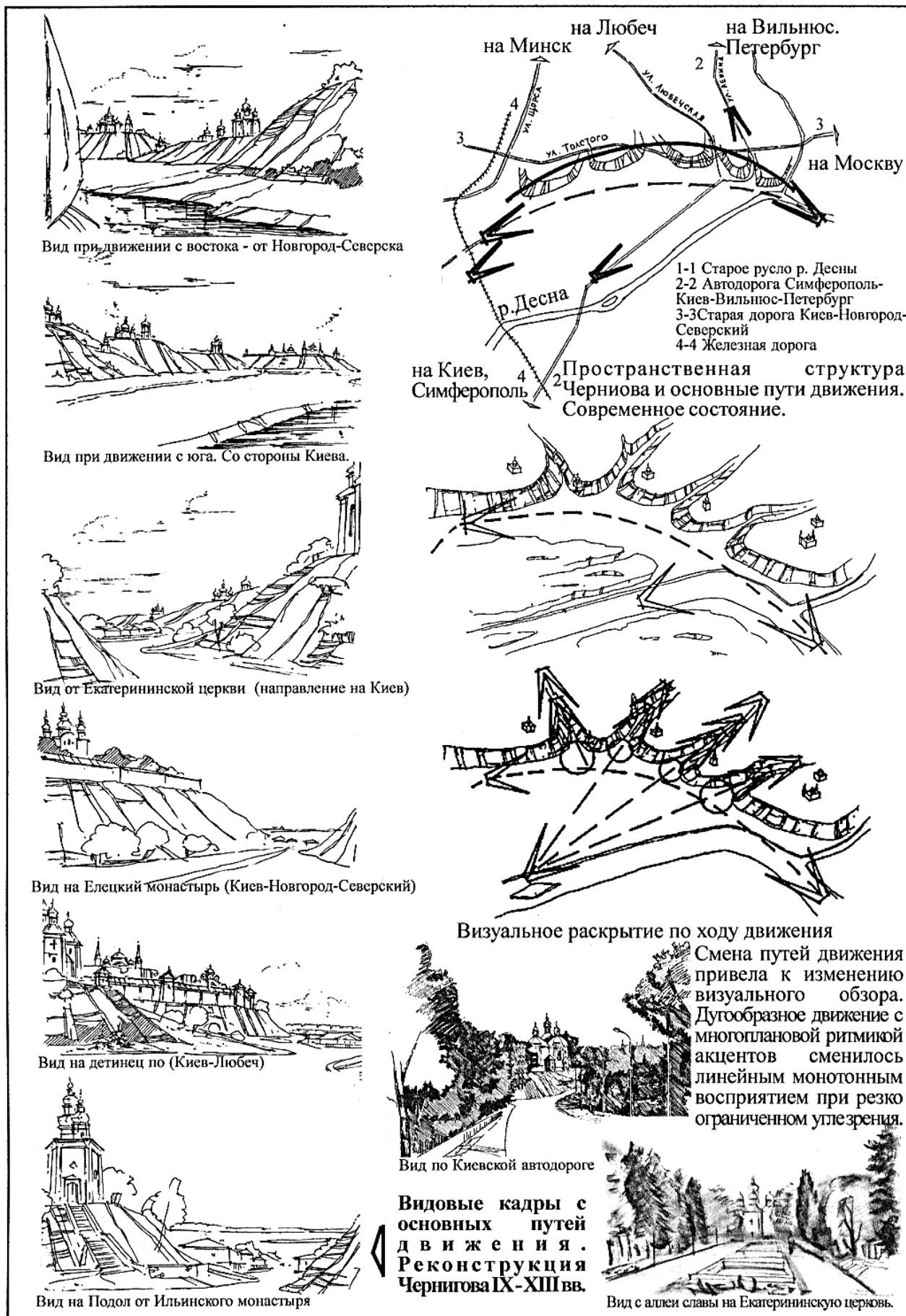


Рис.2.4. Композиционная структура г.Чернигова.

Таким образом, можно заключить, что на протяжении столетий историческое ядро города представляло собой структуру, сформированную из трех ведущих элементов: Вал-Детинец, Елецкий и Троицко-Ильинский монастырские комплексы, повторяющие структурные особенности черниговского ландшафта. На эту основу накладывается ряд периферийных узлов, жилые и производственные структуры, составляя с ней одно целое (рис.2.3).

2.1.2. Формирование структуры путей движения.

Выявленные функциональные зоны и узлы связывались путями движения. По мере развития города эти связи усложнялись и в итоге составили современный планировочный каркас города. В основе архитектурно-пространственной структуры Чернигова, как любого крупного города, лежало пересечение торговых путей: водных и сухопутных. В IX-XIII вв. главным путем сообщения был водный путь по Десне. Десна связывала два главных региональных направления: с севера на юг шел меридиональный путь – т. н. путь "Из варяг в греки". Его формировало направление от Прибалтики через Киев к Средиземному морю. С востока на запад проходил широтный путь. Он шел через Новгород-Северский и Любеч в Западную Европу (рис.2.2).

В пределах городской территории эти пути представляли собой следующую схему. С севера на юг – из Прибалтики до Чернигова сообщение было сухопутным; от Чернигова на юг (через Киев) движение продолжалось по двум коммуникациям: водным путем по Десне и сухопутным – по Киевской дороге. С востока – от Новгорода-Северского до Чернигова вел водный путь по Десне, а от Чернигова на северо-запад его продолжала сухопутная дорога на Любеч. Все эти пути пересекались у мыса, образованного впадением в Десну реки Стрижня. Плато с крутым обрывом со стороны Десны стало местом строительства крепости. Впадение Стрижня давало возможность создания гавани. От нее по балкам, охватившим плато, шел удобный подъем наверх. На плато, в месте пересечения Любечско-Киевских дорог, образовалась главная торговая площадь города.

Таким образом, пересечения торговых путей в городе были зафиксированы двумя основными узлами – гаванью внизу, и торговой площадью на верху плато. Они образовывали первый уровень структуры движения и определили композицию структуры центра, основанную на продольной оси русла Десны и поперечной оси балки с дорогой, ведущей от гавани к торгу. На этой оси находился и административно-княжеский центр города в Детинце (рис.2.2).

Направления главных улиц-дорог древнего города определялись в первую очередь внешними путями, которые связывали Чернигов в X – XI вв. с Киевом, Любечем, Вщижем, Новгород-Северским и другими городами. Эти дороги частично совпадали с направлениями современных улиц Киевской, Любечской, Шевченко, 1 Мая. Они создали структуру, вытянутую вдоль Десны. В этой структуре следует отметить направление Новгород-Северский – Киев (северо-восток – юго-запад), совпадавшее в пределах городской территории с руслами Десны и Стрижня, а также с главной линией кромки плато. Перпендикулярно ему сформировалось северо-восточное направление на Любеч. В долинную часть эти улицы спускались по поперечным балкам, делившим плато на фрагменты. Главным направлением внутригородской территории стало Киевско-Любечское, ведущее от долинного пространства вверх через узкую балку западнее Детинца. Этот юго-восточный въезд в город был отмечен мощным укреплением, продолжавшим укрепления Детинца, и двойным рядом ворот, перегораживавших балку. Разветвление путей на выходе из города стало местом формирования Торга.

С XVII в. структура движения меняется кардинально. Появляется дорога на Киев, ведущая в юго-восточном направлении. В результате направление Киев – Любеч становится диаметром города, конкурирующим с ориентированным к нему перпендикулярно направлению гряды и долины Стрижня-Десны. Новый диаметр пересек плато и город по балке с западной стороны Детинца. Это соотносится и с изменением русла Десны, ушедшего на юго-восток (рис.2.3).

До конца XVIII в. в плане Чернигова развивалась древняя система улиц. В 1803 г. был утвержден новый план города. По этому плану была создана сеть прямых улиц, сохранившаяся в основном до наших дней. Характерной особенностью генеральных планов XVIII - начала XIX вв. являлась четкая композиционная связь улиц с главными функциональными узлами и их ведущими объемными элементами. Такими элементами служили, прежде всего, соборы Детинца, монастырей, Торга и других узлов.

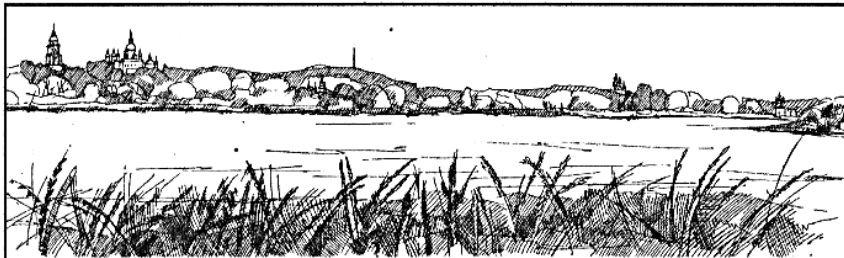
В 1861 году строительство шоссейного пути Киев – Петербург, проходившего через Чернигов, изменило территориальное развитие города в северном направлении. С появлением железной дороги Чернигов – Коростень и Прилуки – Гомель в 1928 году, Чернигов становится железнодорожным узлом. Строительство железной дороги и сооружение нового промышленного района определило формирование новых транспортных артерий и развитие второстепенных улиц. Однако характер ландшафта и сложившаяся улично-дорожная сеть выделяет в новой структуре изначальные узлы – историческое ядро, район Торга, район гавани, монастырские комплексы. В XX в. с целью урегулирования застройки города основными магистралями были обозначены улицы Шевченко, Старокиевская, Вокзальная, Переца-Шильмана, Пролетарская, Ленина [42].

Следовательно, основу структуры путей движения Чернигова составляет характерный ландшафт – гряда, рассеченная долинами и обширная пойма реки Десны. В этот ландшафт вписаны внешние пути движения (автодороги, железная дорога, русло реки) и внутригородские улицы. Центром структуры является историческое ядро города (рис.2.4).

2.1.3. Формирование композиционной структуры

Анализируя пространственную структуру города, можно отметить ее характерную особенность - наличие мощной ландшафтной дуги, сформированной кромкой грандиозного плато, рассеченного балками. Его отроги охватывают пойму реки и спускаются к ней в виде амфитеатра. На ранней стадии истории города (X-XVII вв.) водный путь вдоль этой дуги позволял воспринимать холмы с их архитектурными завершениями, как бы выплывающими один из-за другого. Они создавали последовательно разворачивающуюся цепочку акцентных пространств, которые как бы отчленили предыдущий путь от того, что впереди. Изменение структуры движения изменило и особенности восприятия грандиозного ансамбля. Пространственно-временной характер восприятия большого ансамбля был заменен одномоментным. Эмоциональный фактор этого аспекта требует специального осмысления и интерпретации (рис.2.4).

Ландшафт Чернигова, функциональная структура и структура путей движения отразились на его композиционно-пространственной структуре. Русло Десны и цепь холмов определили расположение основных ансамблей города. Русло Десны как главный путь движения, раскрывало цепь ансамблей на крутом плато. При водном юго-западном подъезде к городу со стороны Киева первым встречал путника комплекс Ильинского (позже Троицко-Ильинского) монастыря на Болдиной горе, а на противоположном деснянском острове, согласно реконструкции А.А.Карнабеда, – укрепленное поселение.



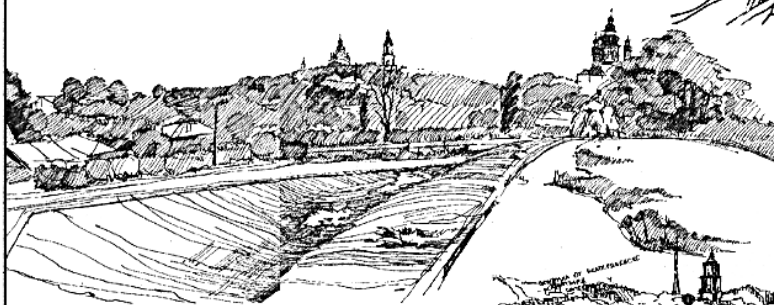
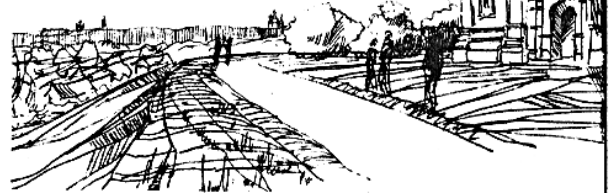
Панорама Чернигова с юго-запада от озера.



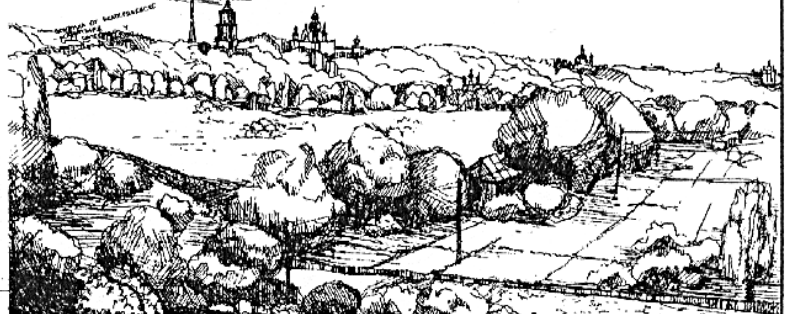
Панорама Чернигова с Вала



Екатерининская церковь в общей панораме со стороны Вала.



Панорама Чернигова от железной дороги при подъезде к городу с юго-запада.



Раскрытие на внешнюю панораму поймы р. Десны.



Рис.2.5. Панорамные раскрытия на внешнюю среду.

Ближе к городу располагались комплексы монастырей: Северянского (возможно существовавшего, но не сохранился) и Елецкого. За ними следовал ремесленный район города «Третьяк». Завершал путь черниговский Детинец с венцом башен и соборов. Все эти комплексы занимали верхние площадки изрезанного балками плато. В нижнем уровне, вдоль реки путника сопровождал растянувшийся у подножия плато Подол [42].

Объемно-пластические акценты этой композиции соотносились с осевой структурой балок и проходящих по ним путей движения. Каждая такая ось пересекалась с главной природной и коммуникационной осью долины реки. Последовательное раскрытие структуры усиливало эффект эмоционального воздействия ландшафтно-архитектурного комплекса в целом (рис.2.3). С преобразованием структуры путей движения изменился принцип восприятия пространственной композиции главного ансамбля города. После создания новой сухопутной дороги на Киев, идущей через пойму Десны (взамен сухопутного направления, идущего параллельно реке), восприятие гряды и архитектурного ансамбля на ней кардинально изменилось. Юго-восточный радиус внешней дороги, ведущей к городу, открывал панораму Чернигова со всеми его вертикальными комплексами с дальних расстояний. Можно предположить, что панорама города открывалась после заросшего сосновым лесом урочища Святое. Длительность восприятия панорамы соотносилась со скоростью движения по прямой дороге (около 3 км) и горизонтали луговой поймы. В настоящее время эта картина закрыта лесопосадками и застройкой.

Центром изменившейся с конца XVII в. композиции служила церковь св. Екатерины, расположенная на холме между Детинцем и Третьяком. Она была возведена на Киевско-Любечском направлении у спуска на Подол; там, где проходил путь на Киев, по которому возвращались с победой черниговские казаки. Храм с юго-востока воспринимался в панораме совместно с ансамблем Детинца, вертикальными структурами Елецкого и Троицкого монастырей и более мелкими фрагментами застройки. Однако, невзирая на архитектурную мощь ведущих участников панорамы, относительно небольшой храм св. Екатерины взял на себя роль композиционного центра в главном ансамбле города [13] (рис.2.6).

Белокаменный храм виден из многих точек и рассчитан на круговой обзор как мемориальный памятник-скульптура. Но главные точки его восприятия располагаются на диаметре юго-восток – северо-запад, в направлении киевского шоссе в пойме Десны и его продолжения на верху плато. Храм раскрывается в перспективе застройки от Торга сверху и от урочища «Святое» снизу. Он доминирует и в панораме, раскрывающейся от гавани на Десне. Архитектурные формы храма, отсылающие при дальних обозрениях к образу крепостной башни, дополняются формами ландшафта, поймы и гряды, раскрытых от его порталов. При ближних дистанциях обзора во внешнем облике храма большую роль играют барочные порталы. «Порталы имеют сходную композицию, что подчеркивает центричность композиции сооружения... Порталы очень пластичны по своим формам, создающим богатую игру светотени, и сильно выделяются на глади фланкирующих их широких угловых пилястр. Они решены портиками со спаренными круглыми и гранеными полуколоннами, своеобразно трактующими ордерную композицию. Завершения в виде разорванных фронтонок повторяют завершения порталов в русской архитектуре XVII в... Одинаковые по схеме южные и северные порталы различны по прорисовке и пропорциям отдельных элементов. Северный портал имеет более вытянутые пропорции, колонки его мощнее, завершающий фронтонок спокойнее по форме. В результате он производит более торжественное и строгое впечатление. Это объясняется тем, что портал стоит по оси главного подхода к церкви со стороны города, а южный выходит на склон холма» [97, с. 121-122] (рис.2.6).

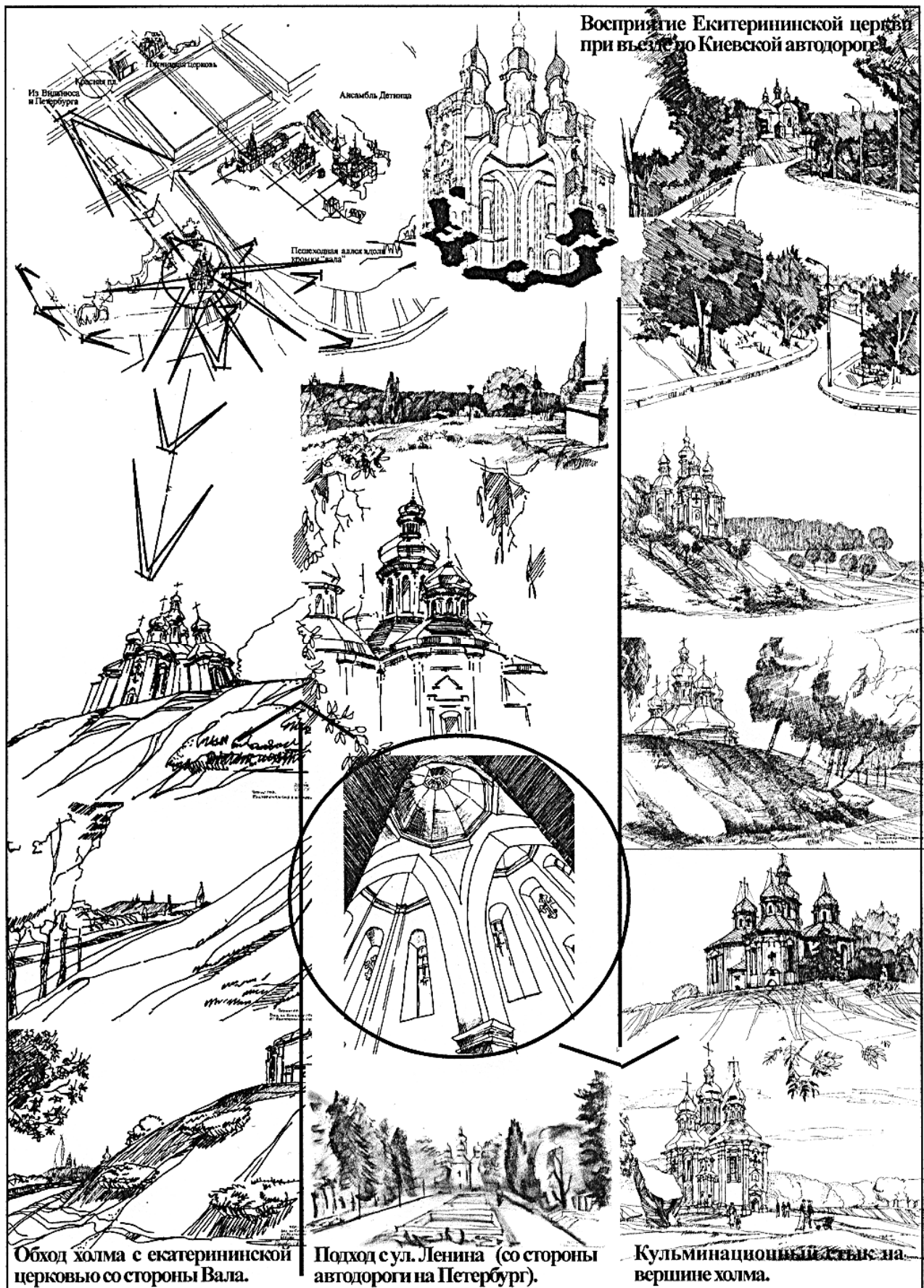


Рис. 2.6. Пространственно-временная структура района Екатерининской церкви в Чернигове. Восприятие Екатерининской церкви с дальних и ближних дистанций.

Екатерининская церковь стоит на краю холма над балкой, отделяющей высокий холм Вала-Детинца. Узкая балка резко спускается вниз, делает плавный поворот и вливается в широкую равнину – долину Десны. Через эту равнину в настоящее время к городу подходит региональная автодорога Семфинополь – Киев - Петербург. С нее пассажир видит храм на небольшом пластичном холме, будто выдвинутым навстречу путнику.

Фиксируя внешний въезд в город, Екатерининская церковь одновременно фиксирует и узел внутригородского движения, объединяя Подол с верхним городом и, возможно, гавань с торговой площадью. Характер движения предусматривал равноценный обзор холма и храма на нем со всех сторон. Храм и холм служат единым шарниром, фиксирующим перелом пространственных осей. Пространство, обтекающее холм, как бы кружится вокруг центричного храма то сжимаясь, то раскрываясь в беспредельность. Его напряженная игра воскрешает средневековый стереотип и служит ярким контрастом сухой монотонности более поздних линейных включений. Верхняя площадка холма позволяет храму находиться в величественном «небесном» покое. Его скульптурные формы соотносятся со скульптурностью Вала, несущего ту же небесную метафору [93].

К концу XIX в. сложилась система высотных композиций в структуре города, которая определила панорамный характер Чернигова. Согласно исследованиям А.А.Карнабеда, ее главные архитектурные комплексы раскрывались не только в перспективе городских улиц, но и с дальних подъездов. Теперь исторические композиционные акценты располагались в стороне от путей транспортного движения. Это поясняет ориентирование улиц и дорог на культовые сооружения часто в виде боковой перспективы, что усиливало единство архитектурных доминант с окружающей средой [42]. Введение железнодорожного движения ввело в композицию новый акцент. Въезд с юго-востока, со стороны поймы Десны, на короткий момент открывает древнюю панораму города в ракурсе, открывавшемся некогда путникам. Однако динамика движения направлена в поперечном направлении и вид города быстро скрывается.

Таким образом, композиция древнего Чернигова отразила особенности его ландшафта и путей движения. Основные ансамбли формировали последовательную цепь впечатлений при движении по водному пути с запада, складывавшуюся в композиционное целое с кульминационным завершением на ансамбле Детинца. Сухопутные дороги-улицы, ориентированные на те же ансамбли, раскрывали их интерьерные внутригородские композиционные качества. Кульминации интерьерных построений главных соборов соотносились с внешней кульминацией, объединяя внутреннюю и внешнюю композиции в целое.

С изменением структуры движения в восприятии города доминирует статичная панорама, раскрывающаяся с юго-востока. Внутригородская композиционная структура сохраняет при этом свои средневековые качества. Важным композиционным центром, при этом становится церковь св. Екатерины, связанная с главным узлом пересечения внешнего и внутригородского движения (рис.2.5).

2.1.4. Структура «пороговых пространств» в композиции Чернигова

Архитектура еще с античности осмысливалась как мифопоэтическая модель мира. Этот «второй смысл» архитектуры, согласно исследованиям С.А. Шубович, проник в трактаты Витрувия и Альберти. Город, трактованный как Космос, содержал архетипические элементы: сакральную середину, профанную периферию и путь их связывающий. Этот путь отличался особой напряженностью, обусловленной чередой опасностей и их преодолений героем. Опасность неожиданно поджидает героя в особых переломных, «пороговых» местах

пути. Преодолевая цепь преград, герой выходит к главной опасности, скрывающей цель пути – сакральную середину мира. Поэтому для эмоционально-эстетического восприятия городской среды в процессе движения важен эффект преодоления. В связи с этим, в факторе движения наиболее интересным может стать изучение «пороговых пространств», которые возникают при движении от одного пункта в другой (от периферии к центру). Такие «пороговые» пространства, где каждый новый «порог» наследовал и видоизменял предыдущий, обладают особой эмоциональностью. В силу этого, они характерны для любой мифопоэтической структуры и в полной мере реализованы в древнем Чернигове. О мифопоэтичности мышления писали и М.М. Бахтин, и В.В. Бычков, и другие исследователи. Это позволяет интерпретировать композицию Чернигова периода средневековья в мифопоэтическом плане.

Путь по Десне построен на целой системе «пороговых пространств». Он образует ритмически организованную цепь акцентов. В градостроительной композиции ритмический акцент, как стык двух оппозиционных пространств (светлого и темного, свободного и сжатого), несет в себе образ преодоления – преодоления одного пространственного состояния и вход в другое. Акценты обладают важным психологическим качеством, – они способны ускорять или замедлять психологическое время человека. При частой смене акцентов время «сжимается», его восприятие будет ускоренным, напряженным. Если акцентов мало – время психологически растягивается. Согласно исследованиям Е. Головаха и А. Кроника, чем актуальнее события, тем ближе концентрируются они вокруг психологического «сейчас», делая прошлое «недавним», а будущее «скорым», сжимая время в переживании человека. И наоборот, низкая актуальность событий растягивает психологическое время. Такой механизм переживания времени подобен восприятию пространства: большое количество акцентов сжимает время, а малое их количество – растягивает. Тот же психологический эффект в свое время отмечал И. Кант. Пространственный акцент, вызывающий эффект преодоления формирует своеобразное «пороговое пространство». При этом актуализируется конкретный пространственный фрагмент (рис.2.11).

При движении по Десне с юго-запада, со стороны Киева в качестве первого характерного «порога» можно отметить пространство, фиксируемое укрепленным островом на Десне (согласно реконструкции А.А.Карнабеда) (рис.2.3). Укрепления острова и склоны Болдиной горы, «сжавшие» реку, образуют своего рода портал. Он особенно интересен тем, что расположен на повороте русла реки. Этот поворот «открывал» путь к городу и его детинцу. В связи с поворотом движения в этом месте панорама Чернигова открывалась внезапно, а сжатие пространства придавало композиции кадра напряженность. Возникла эмоциональная ситуация, связанная с темой преодоления. Открывшийся после долгого пути среди лесов город должен был производить метафорическое впечатление открывшегося нового мира, доступ в который дается как долгожданный приз победителю. Укрепленный остров, пристань у подножия Болдиной горы, и сама гора служили, своего рода, «воротами», «впускающими» в город. В настоящее время здесь Десну пересекает железнодорожный мост, выполняющий для пассажиров поезда ту же семантическую роль «порога», хотя и с иной пространственной акцентировкой.

Ориентируясь на упомянутую реконструкцию А.А.Карнабеда, можно представить, что человек, продолжая путь по реке, приближался к следующему «порогу», сформированному окончанием Болдиной горы. В этом месте обрывистое плато и сейчас пересекает балка, выходящая в долину Десны. Ее выход фиксировал комплекс Ильинского монастыря. Низ балки с монастырским комплексом и верх крутой высокой горы создавали запоминающийся образ ландшафта. Выступающая из общей линии плато гора, отчлененная

балкой, служила мощной кулисой, отделяющей пространство перед ней, от того пространства, которое открывалось вдали. Гора своей массой «сжимала» реку, формируя новое пространственное препятствие, которое необходимо преодолеть. В этом месте глубинный финал – черниговский детинец с его златоверхими соборами сопоставлялся с монастырскими постройками и небольшой белой церковкой святого Ильи, видимой на темном фоне горы. Гора и стиснутый в балке монастырский комплекс формировали метафору напряженного прорыва к светлому, «небесному» граду, сияющему вдали. Когда в XII веке на вершине Болдиной горы был воздвигнут Троицкий монастырь, эта метафора приобрела еще большую глубину. Кадр стал более грандиозным, «пороговое пространство» – более сложным.

После двух, следующих друг за другом акцентов, наступает временная пауза, обусловленная дистанцией до следующего плато с Елецким монастырем. Здесь река делает плавный поворот, следуя за изгибом плато. Примерно с этого места меняется характер завершения речной панорамы. Детинец перестает быть центром композиции. Он отступает влево и глазу открывается пространство долины. Открытое пространство поймы Десны расстилается у подножия холма, увенчанного башнями и соборами. Оно воспринимается на контрасте с предыдущим «сжатием» и тем служит формированию характерного ландшафтного образа.

Следующий акцент-«порог» образует небольшой холм между Третьяком и Детинцем. Он отмечен церковью, воздвигнутой на нем в XII в. (с кон. XVII в. – Екатерининской церковью). Этот небольшой холм – последнее, хотя и довольно легкое «препятствие», отчленяющее пространство перед конечной целью.

В конце пути кульминационным «порогом» становится пространство, формируемое Детинцем – политическим и религиозным центром города. Масса холма, увенчанного оборонительной стеной с башнями, вплотную поступает к зрителю. На ней цель пути. Ее нужно преодолеть и физически, и психологически. Путь к Детинцу теперь резко меняется. Ширь реки сменяется узостью балок. Охватившие холм узкие балки, как бы «проглатывают» идущего. Земная плоть «поглощает» путника своей хтонической мощью. Эта метафора поглощения усиливалась благодаря двойным воротам и оборонительным укреплениям, устроенным в балке и жестко перегораживавшим путь вверх – к воротам в Детинец.

Рассмотренная структура пульсирующих пространств города отвечала скорости гребного судна, пешего или гужевого движения, темп которых сопоставим с темпом движения и дыхания человека. Такой ритм, отвечающий темпу дыхания, соотносит окружение с человеком, позволяет наделить композицию антропоморфной метафорикой и через нее соотнести с устойчивыми образами стабильности и упорядоченности мира. Сформированная композиция, где акценты создавали насыщенный ряд, «державший» внимание человека, благодаря метафоре преодоления препятствий на пути, позволяла прочувствовать упорядоченность мира как некую главную (духовную) цель с которой соотносится цель реального пути.

С XVII-XVIII веков, после сдвижки русла Десны, картина характерным образом меняется. Русло реки уходит от подножия холмов с их мягкой дугой. Оно выпрямляется и замыкается детинцем. При этом исчез средневековый эффект последовательности смены кадров с постепенным усилением впечатления при приближении к главному. Исчезла тема постепенной, поэтапной «разгадки» сюжета. Теперь, перед плывущим по реке, с большого расстояния сразу открывалась гигантская дуга плато, мощной ступенью, поднимавшаяся над долиной Десны. Его вершины венчались комплексами монастырей и городских фрагментов, окруженных крепостными стенами. Расположенный по оси движения детинец с укреплениями, башнями и соборами доминировал в этой панораме. Он замыкал дугу справа,

придавая динамику ее композиции. Ритм акцентов постепенно затухал, уходя влево, и заканчивался Болдиной горой. Возникал образ мощного единого «порога» в духе барочных построений, свойственных этой эпохе. Обширная пойма Десны сталкивалась со стеной плато. И город на его вершинах, представавший в венцах крепостных стен и куполов соборов, должен был восприниматься с речной низины «небесным градом», путь к которому соотнесен с неким духовным подвигом, с преодолением «на одном дыхании», единым махом.

Близкая к этой метафора возникала при подъезде (подходе) к городу по новой дороге с юго-востока со стороны Киева. Здесь особая роль отводилась Екатерининской церкви, встречавшей путника с «главного входа» в город. Учитывая, что обрушение кромки детинецкого холма ликвидировало церкви, фиксировавшие первый план, композиционные качества Екатерининской церкви особенно усилились.

Екатерининская церковь-памятник стоит на краю небольшого, масштабного ей холма. Холм как бы вырезан из плато крутыми узкими балками. Изогнутые балки спускаются вниз и вливаются в широкую равнину – долину Десны, по которой к ним идет прямая дорога. Дорога входила в балки, изгибалась и вливалась в структуру плато и городских улиц. Здесь встречались ось «вынырнувшей» из лесистого «Святого» урочища дороги, прямизна которой несла образ бесконечной речной равнины и поперечная ей линия дуги плато, как бы преграждающая путь наверх, в сакральное пространство города и Детинца. Храм и холм при этом служили композиционным шарниром, фиксирующим перелом пространственных осей. Пространство, обтекающее холм, как бы кружится вокруг центричного храма, то сжимаясь, то раскрываясь в беспредельность. Его напряженная игра воскрешает средневековый пространственный стереотип и сегодня служит ярким контрастом сухой монотонности более поздних линейных включений. Верхняя площадка холма позволяет храму находиться в величественном «небесном» покое. Его скульптурные формы соотносятся со скульптурностью Вала, несущего ту же небесную метафору.

По сравнению с южным направлением, движение по Десне к Чернигову с востока – от Новгорода-Северского практически не изменилось. Дуга холмов воспринималась в резком динамическом ракурсе, при котором холмы выплывали один из-за другого. Панорама начиналась холмом Детинца и замыкалась Болдиными горами. С XII в. их вершину венчал Троицкий монастырь, ставший мощным глубинным завершением внешней композиции (рис.2.10).

Внутригородская композиция города также может быть рассмотрена как структура «пороговых пространств». Улицы-дороги, подходящие к Чернигову с северо-востока и северо-запада (со стороны Киева, Любеча и Новгород-Северского), связывали отдельные части города в единое целое и обозначили, как и в других древнерусских городах, расположение главных городских ворот, политического и религиозных центров города, центров ремесленных слобод, торговых площадей и т.д. Эти центры в композиционном плане образуют ритмическую цепь акцентов на пути от периферии к центру.

Анализируя пространственную структуру ансамбля детинца, можно выявить систему акцентных пространственных сжатий и расширений, являющихся элементами ритмического ряда. Акцентами служат вертикали доминирующих сооружений вдоль основного пути передвижения по детинцу – от Водяных ворот, выходящих к гавани с юго-востока, к Киевским-Любечским воротам, расположенных на северо-западе детинца, направленных к окольному граду и далее к торгу.

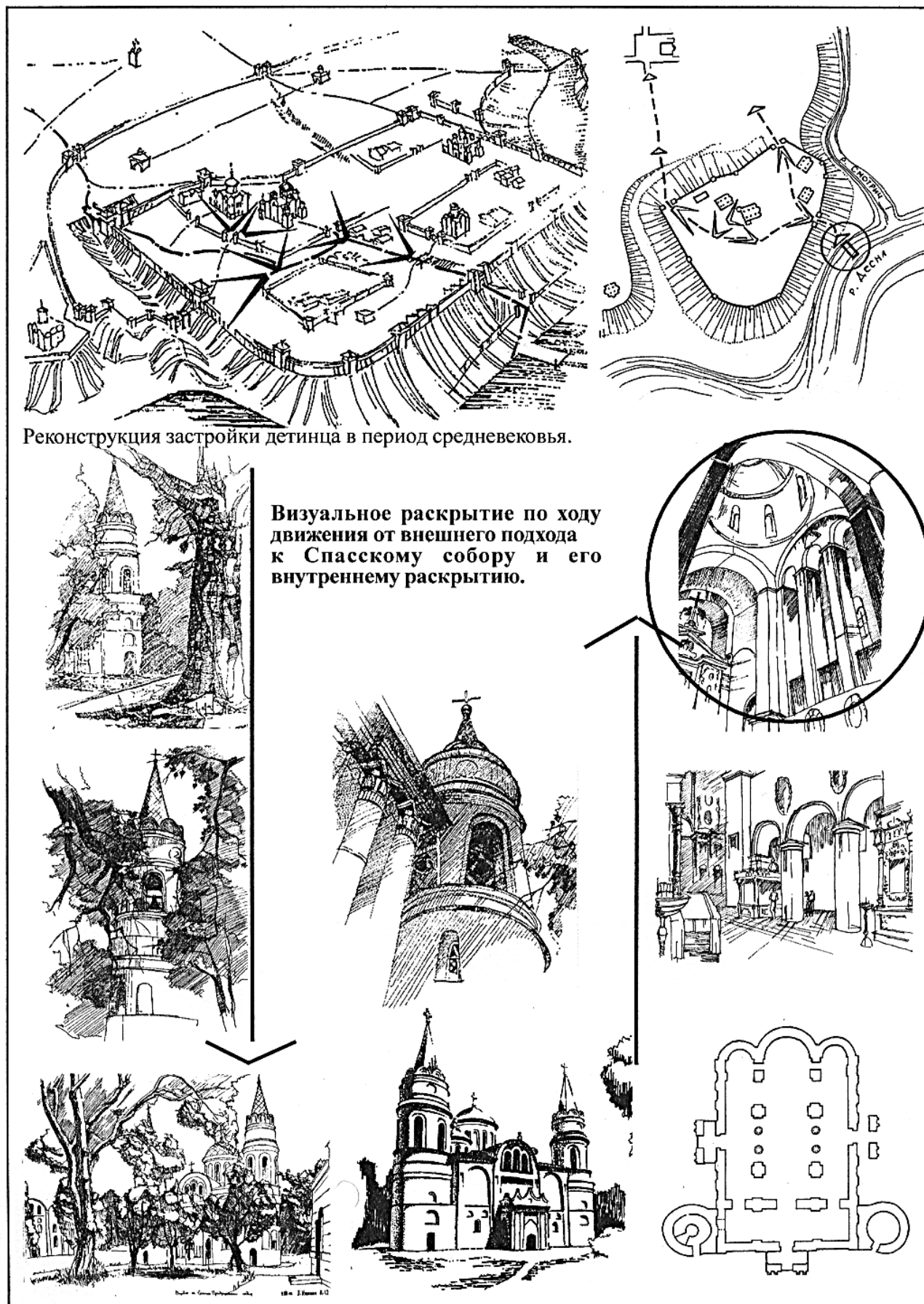


Рис.2.7. Пространственно-временная структура Черниговского детинца.

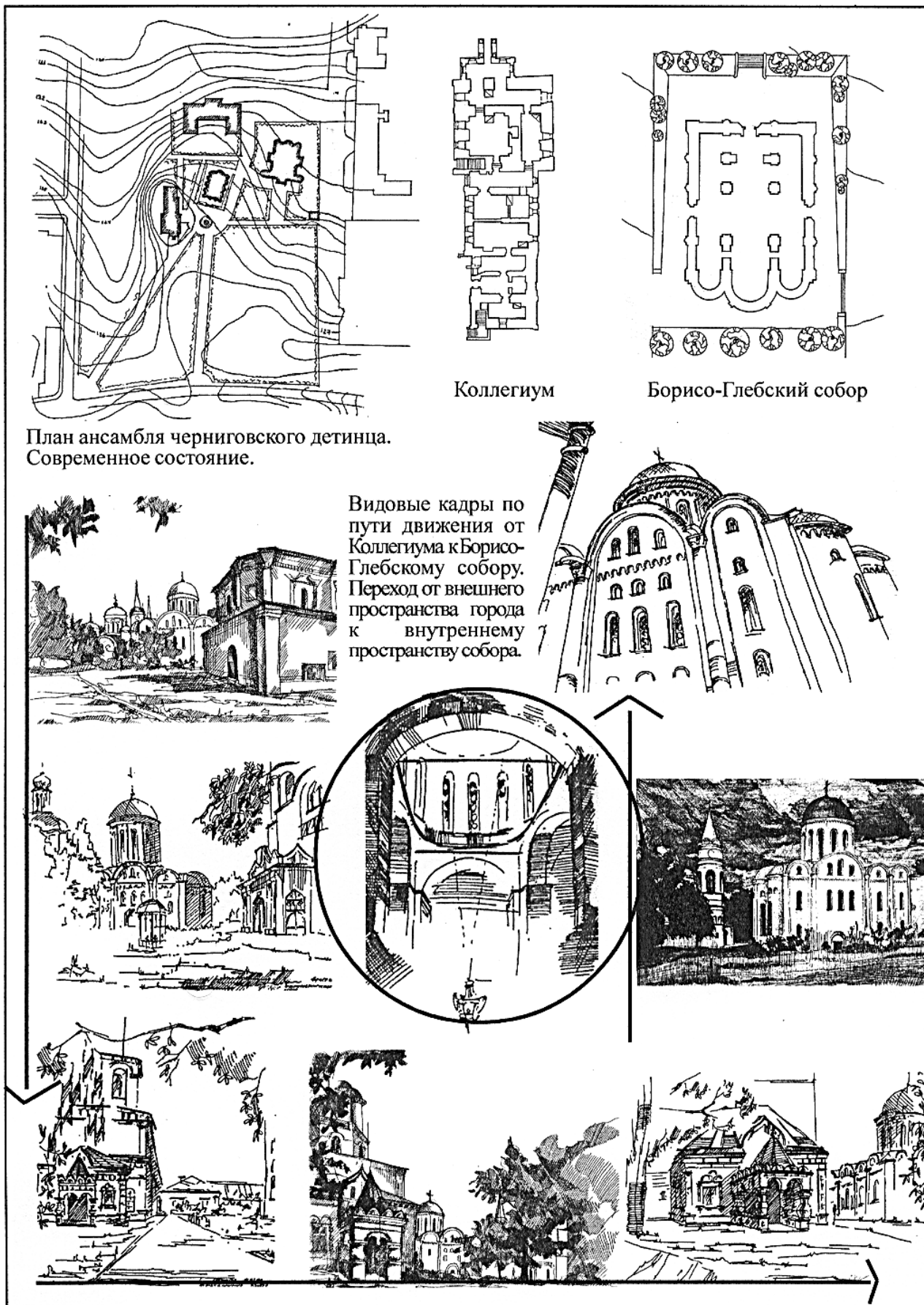


Рис.2.8. Пространственно-временная структура Черниговского детинца

По обе стороны от Водяных ворот располагались Михайловская и Воскресенская церкви. Вместе с крепостными башнями ворот они формировали сжатое вычлененное пространство, усиливая эмоциональное напряжение входа. Таким образом, портал входных ворот в окружении Михайловской и Воскресенской церковью образуют первое акцентное сжатие. За ним следует совсем короткая пауза в виде пространства, ограниченного одноэтажной жилой застройкой с одной стороны и пространства, окружающего Михайловскую церковь с другой (рис.2.7).

Следующим акцентом выступает пространство, формируемое Благовещенским собором, расположенным в восточной части детинца над рекой Стрижень, а так же на северо-востоке воротами монастыря с надвратной церковью и расположенного в нем храма-усыпальницы. После двух следующих друг за другом акцентов, наступает временная пауза. Она также образована пространством, сформированным плотной одноэтажной застройкой по направлению к главной Соборной площади.

Следующим кульминационным акцентом служит пространство, формируемое Спасо-Преображенским и Борисоглебским соборами в центре детинца. Силуэты соборов, возвышаясь над городом, выделялись на фоне широкой панорамы Десны, за которой виднелись бескрайние луга и на горизонте «синие дремучие леса». Трехнефный пятикупольный Спасский собор, объединивший в себе схему византийского крестово-купольного храма с элементами романской базилики, поражает своим величием как при подходе к храму, пересечении его главного портала, так и при движении внутри собора к алтарю (рис. 2.8). Криволинейные поверхности многочисленных двухъярусных арок ритмично повторяются, подчеркивая раскрытый вглубь собора центральный неф, увенчанный в центре куполом со световым почти восьмиметровым барабаном. Психологический эффект движения от входа вглубь к алтарю и вверх усиливался тем, что боковые нефы были затемнены хорами. Соответственно возникает разница эмоциональных впечатлений при движении по храму от затененного пространства входа к залитому светом подкупольному пространству. Рождается удивительная метафора средневековья, которую М.М. Бахтин обозначил как «смерть, чреватая жизнью». После небольшой паузы следует последний акцент – портал Киево-Любечских ворот.

Таким образом, ритмический ряд, формируемый композицией детинца, характеризуется «активно-динамическим» ритмом пространств в направлении пути движения к доминирующему элементу. Его составные элементы – акценты и паузы, образуя противопоставление вертикальных и горизонтальных сил, создают эмоционально насыщенное архитектурное произведение, каковым и является черниговский детинец.

Крупной пространственно-временной композиции города и детинца отвечает интерьерная композиция, например, Ильинского монастыря. Она также построена на ритме «порогов» - препятствий и их преодолений на пути к цели. Ильинский монастырь, известный своими пещерами, располагался в узкой балке на склонах Болдиной горы. У входа в пещеры на крутой горке приютился небольшой храмик, возведенный в кон. XII – нач. XIII вв. Храм как бы вырос из небольшого откоса горы, был ее неотъемлемой частью. С другой стороны от входа в пещеры рос огромный дуб, который по преданию посадил сам Антоний. Этот могучий дуб, кручи холма и Ильинская церковь вычленяли пространство перед священным входом в пещеры, «сжимая» его с двух сторон до масштаба человека, создавая теневой переход ко входу в пещеры (рис.2.9).

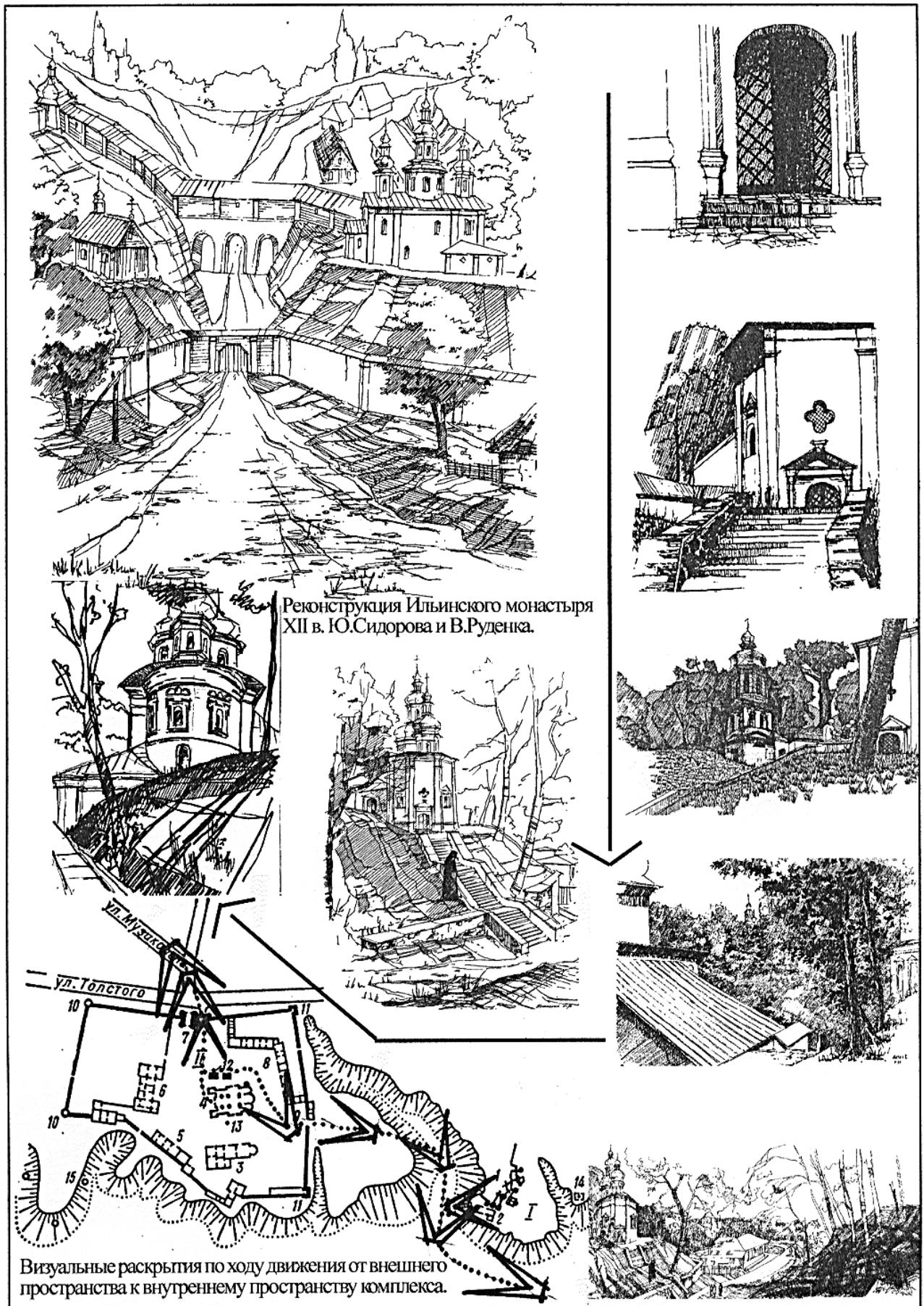


Рис.2.9. Пространственно-временная композиция Ильинского монастыря.

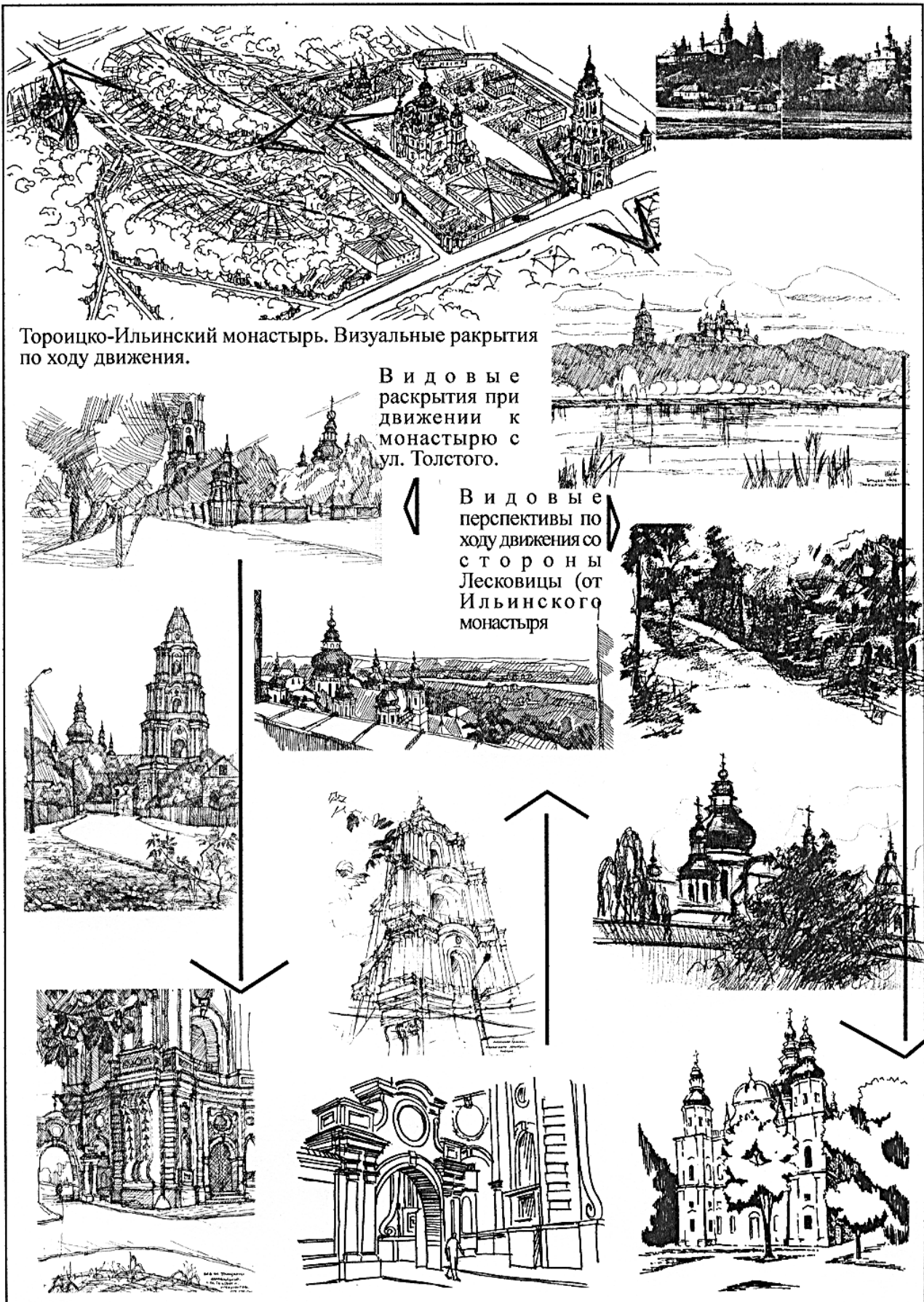


Рис.2.10. Пространственно-временная структура Троицко-Ильинского монастыря. Визуальные раскрытия от Лесковицы и с ул.Толстого.

Пространственно-временная композиция Ильинского монастыря построена на целой системе «пороговых пространств» в направлении пути движения от внешнего пространственного узла (входа в монастырь, расположенного внизу балки) к доминирующему внутреннему пространству – погруженному в толщу горы святилищу в пещере, - и выходу на вершину Болдиной горы, откуда открываются широкие дали поймы реки. Таким образом, пространственные акценты и паузы комплекса, напряжения и разрешения образуют ритмическую форму, сущность которой - «стремление вперед, движение, настойчивая сила».

Как известно, ритм может быть как простым, так и сложным, основанным на повторении групп пространственных форм. Повторы «пороговых пространств», заданные ландшафтом и композицией Чернигова, отсылают к отмеченной мифологической закономерности восприятия мира как вечно повторяющегося «прасобытия». Этим «прасобытием» становятся ведущие ансамбли, каждый из которых на своем уровне «разыгрывает» одну и ту же космическую тему.

В пространственной структуре Чернигова ритмическим повторяющимися группами являются ансамбли монастырей, сгруппированные вокруг доминирующего собора. Окружающая их городская среда создает необходимые паузы. Каждый монастырь, поднятый на холм, - это новый «порог», преодоленное препятствие, с которого открывается городская панорама, как некое новое качество приближающегося города. Финал этой структуры – ускоренный ритм детинца – портал въездных ворот, портал монастырского комплекса, порталы Спасского и Борисо-Глебского соборов, «портал» подкупольного пространства собора с потоком «божественного» света, льющегося с неба в мирскую тьму. Последнее – данное как метафора сакральной «середины мира» – переводила реальный горизонтальный путь по земле и воде в спиритуалистический вертикальный путь от земли к небу. При этом второй – как идеальный служил одухотворяющим началом для первого - обыденного. В этом смысле финальный «порог» Чернигова воспроизводил аналогичную метафору храмовой архитектуры, в том числе Киева и Византии.

Таким образом, космогоническое «прасобытие» одного города включало в себя весь христианский мир, порождая грандиозную метафору его целостности (рис.2.12, рис.2.13).



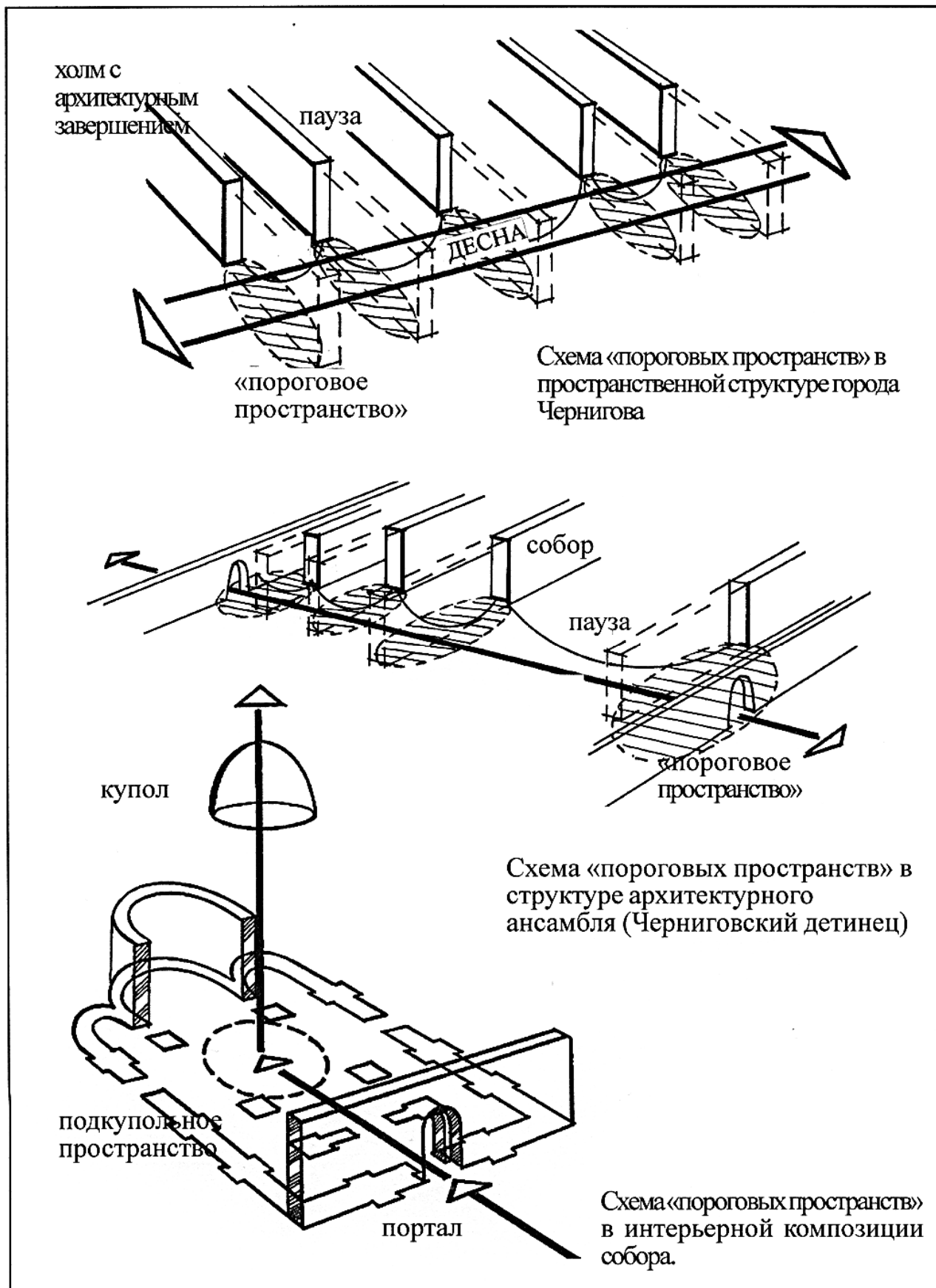
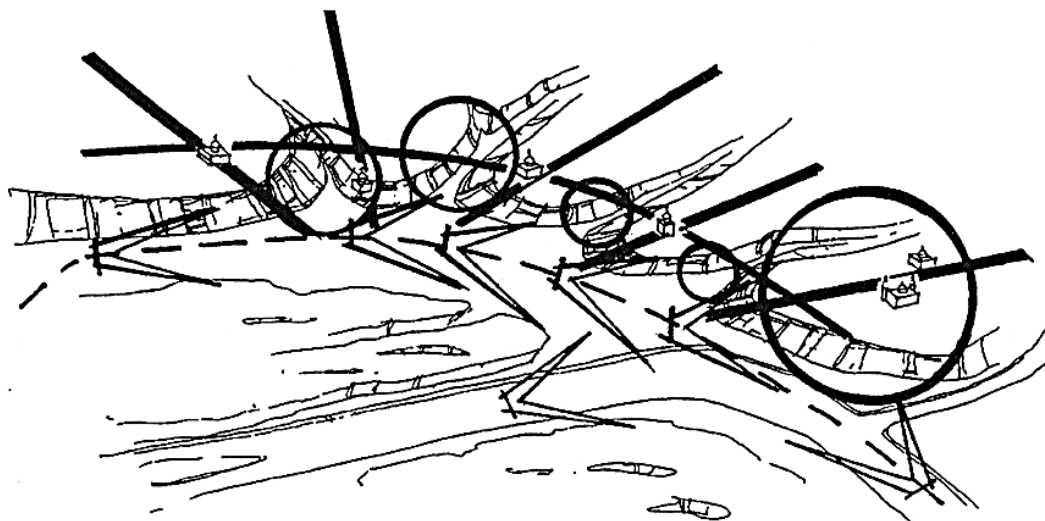
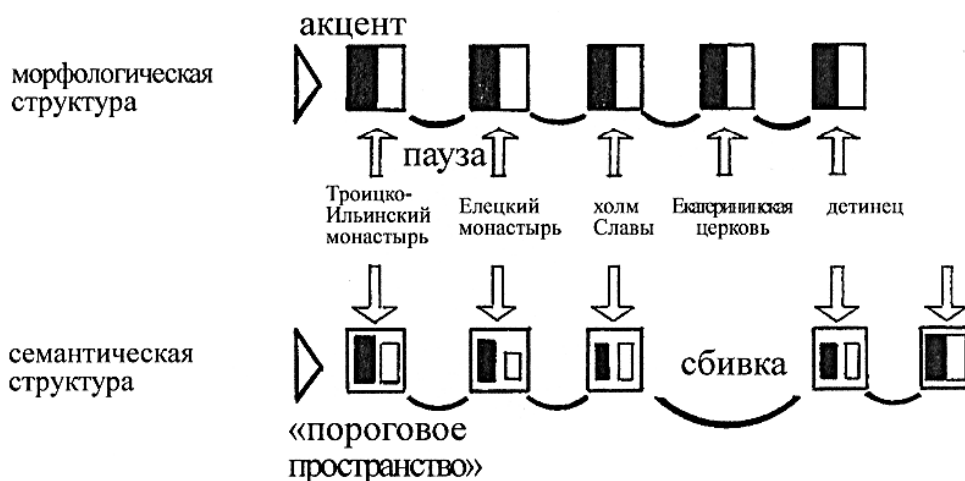


Рис. 2.12. Модель семантического анализа римических построений «пороговых пространств» в композиции г.Чернигова



«Активно-динамический» ритм пространств в направлении пути движения к доминирующему элементу - детинцу.



Ритмический ряд «пороговых пространств» в композиции Чернигова

Восприятие вдоль русла Десны (IX - XIII вв)



Рис. 2.13. Модель семантического анализа римических построений «пороговых пространств» в композиции г. Чернигова



ИЗЮМ



2.2. ИЗЮМ

2.2.1. Анализ функциональной структуры Изюма

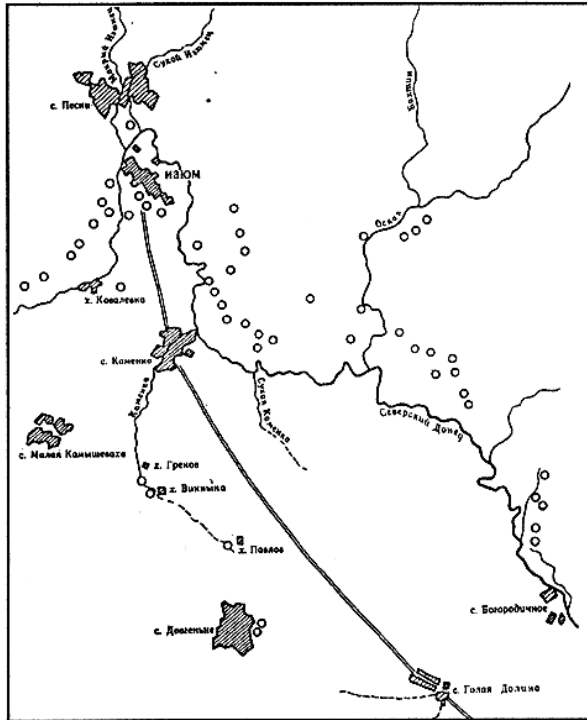
«На вопрос – кем и когда основан Изюм, можно ответить двояко. Если речь идет о русском городе в том смысле, как это понималось тогда, т. е. о русской крепости, то на это имеется вполне точный и исчерпывающий ответ: Изюм построен в 1681г. полковником Харьковского слободского полка Донец-Захаржевским. Если же Изюм рассматривать как населенный пункт вообще, то время возникновения его назвать трудно. Несомненно, только, что древностью он может поспорить с самым вечным городом – Римом», - писал Н.В.Сибилев [73, с.3].

Изюм как древнее поселение возник у места впадения реки Сальницы в Северский Донец. На правом берегу Донца возвышается большая и длинная гора, которая видна за много километров. Если смотреть на гору издали, она напоминает длинный насыпной курган. Историки Б.А.Рыбаков, А.Н.Насонов, С.А.Плетнева, Н.В.Сибилев полагают, что граница между Русью и Половецкой степью в XII веке проходила по Донцу в районе современного Изюма, поэтому вполне вероятно, что гора, именуемая Изюм-Курган или Кремянец, в то время была пограничной вехой. Правый берег Донца считался татарским, а левый – русским. На высокой горе, по мнению харьковского архиепископа Филарета, татары построили крепость для защиты на случай нападения русских войск. Они дали название горе – Узун или в русском переосмыслении – Изюм [71] (рис.2.14).

В XVII в. на вершине кургана, на месте татарской крепости была построена русская цитадель со рвами, валами, стенами и башнями. Ниже цитадели на склоне горы, в пространстве, занятом теперь центральной частью Изюма, расположилась главная крепость – «Большой город», снабженный валом, сухим рвом, стенами, башнями и четырьмя воротами с накладными через ров деревянными мостами. «Большой город» занимал обширную территорию на северо-западном склоне Изюмского кургана, с двух сторон он примыкал к Северскому Донцу и Кривому озеру. В целом крепость стала форпостом государства на его южной границе. «Этот новый город, - писал Г.И. Косагов, - улучшит положение выдвинутого вперед города Тора и торских соляных промыслов; отсюда можно угрожать татарам, ведь от Изюма близки верховья реки Самары, где сходятся татарские сакмы; наконец, благодаря новому городу всей Украине осторожность будет великая» [37, с.146].

В 1681 году после постройки города Изюма в Разрядном приказе была сделана следующая запись: «Город Изюм, а в нем три города: Большой да Меньшой, да Замок. Общая протяженность стен «трех городов» составляла 1756 сажений (3 км 740 м); в новом Изюме было построено 23 башни. Раньше других частей Изюмской крепости было завершено строительство «Меньшого города», расстояние вокруг него составляло 334 сажений (711 м). В «Меньшом городе» было возведено 8 башен. Из них 7 башен были глухими (непроезжими) и лишь одна – проезжей, она соединяла «Меньшой город» с «Большим городом». «Большой город» занимал обширную территорию между Изюмским курганом и «Меньшим городом», с двух других сторон он примыкал к Северскому Донцу и Кривому озеру. На Изюмской горе был построен «Замок» или «Сторожевой городок». Он имел одну проезжую и две глухих башни. Длина его дубовых стен с башнями составляла 175 сажений». В документах подчеркивается, что все три части Изюмской крепости соединялись между собой и представляли единое целое [37, с.208-209] (рис.2.14).

В плане крепость XVII в. представляла собой неправильный пятиугольник, вытянутый с запада на восток. Она имела пять наружных бастионов – Красный, Торский, Высокий, Донецкий и Цареборисовский, а также пять деревянных башен – Царскую, Торскую, Донецкую, Московскую и безымянную.



Расположение города Изюма в структуре древних городищ и селищ.

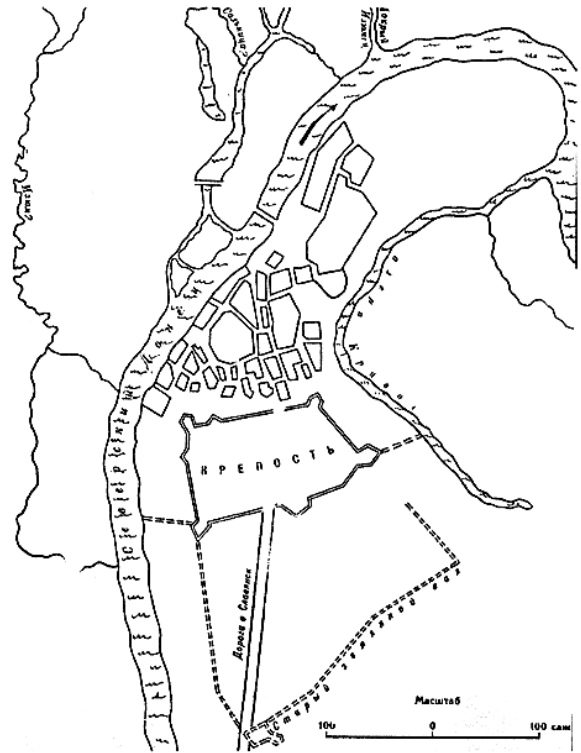
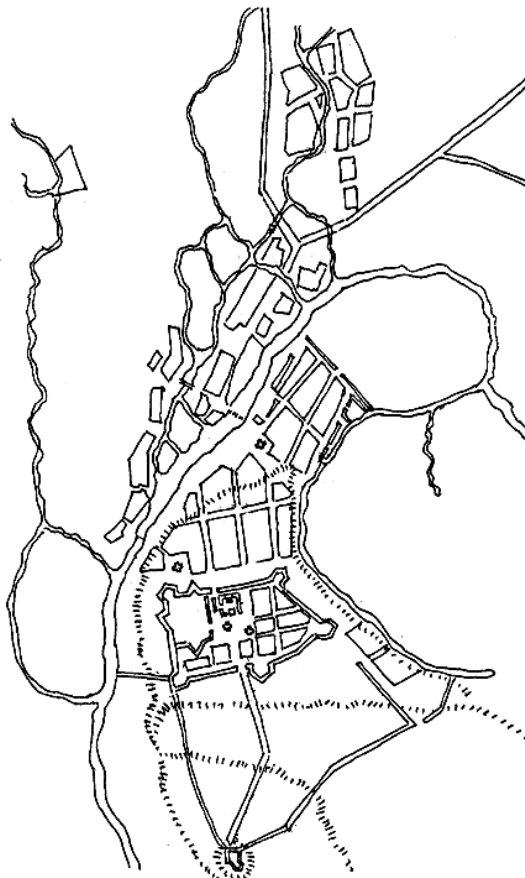
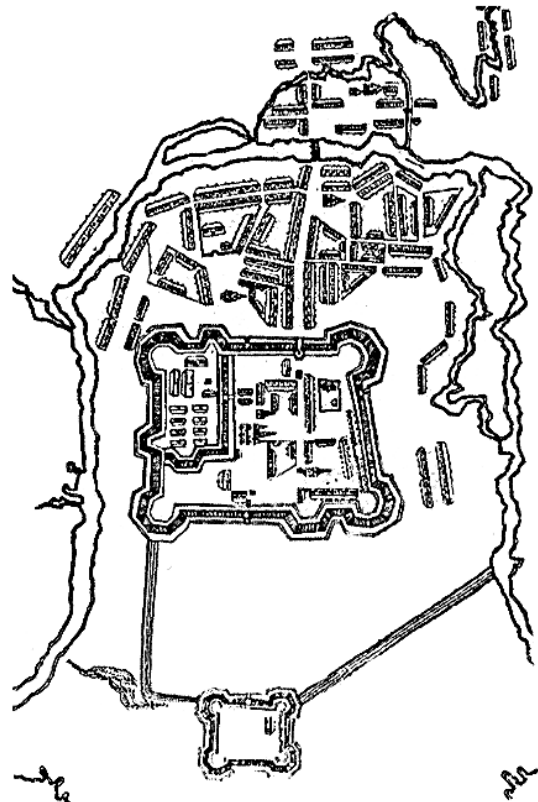


Схема города Изюма на период строительства города



План г. Изюма за 1686 год.



План г. Изюма 1774 года

Рис.2.14. Планы и схемы г.Изюма.

Изюмская крепость имела достаточно регулярную спланированную застройку с пятью продольными и шестью поперечными улицами. Она четко разделялась на функциональные зоны, где административно-политический центр примыкал к «Замку» бывшему «Меньшому городу», общегородским центром была Соборная площадь с каменным Спасо-Преображенским собором, построенным в 1685-1688 гг., а так же селитебная зона. Военный гарнизон располагался в цитадели или «Сторожевом городке» на вершине горы [41].

В первой половине XVIII в. изюмская крепость была перестроена. Ее разделил новый земляной вал с бастионами. При этом «Замок» на Изюмском кургане оказался как бы отрезанным от остальной крепости. После чего название «Замок» перешло к бывшему «Меньшому городу», а цитадель на вершине горы стали называть Малым городом. После пожара, уничтожившего почти всю застройку, были перестроены крепостные стены. Сместился влево от Соборной площади и главный въезд в «Большой город».

По описанию Д.И. Багалея «в 1774 году изюмская крепость представляла из себя правильный продолговатый ретраншамент полторы версты в окружности, лежащей возле подошвы горы при Донце; он окружен был валами, рвами и батареями, исключая северной стороны, которая защищена была только рвом с рогатками и палисадом. На севере от крепости лежал форштадт. Ретраншамент действительно очень правильный; в нем помещались общественные здания и обывательские дома. Но кроме ретраншамента был еще маленький отводный редут, называвшийся Кременцом; он соединялся с крепостью валом и находился на западной открытой стороне. Река Донец обтекала город с трех сторон: севера, юга и востока; возле форштадта в нее впадала речка Изюмец. В 1784 году Изюм представлял из себя очень надежное укрепление, главным образом, потому что находился на возвышенном пункте» [4, с.478-479] (рис.2.14).

Одно из первых каменных сооружений изюмской крепости – Спасо-Преображенский собор (1684). Пятиглавый центричный, крестовый в плане собор в стиле украинского барокко был построен в «Большом городе» на Соборной площади. Изюмский Спасский собор подобно Екатерининской церкви имеет развитый крестообразный план. Отдельные камеры креста, разделенные одна от другой подпружными арками, переходят в барабаны и купола. Собор опоясывает аркатура, иллюзорно разделяющая здание на два этажа. Грани собора оформлены на углах полуколонками, которые на середине высоты заканчиваются профилированными базами-гирьками. Такими же удлиненными полуколонками обрамлены оконные проемы. Это декоративное убранство вместе с четырехрядным зубчатым карнизом создает гармоничное решение. Собор, возможно, первоначально имел «опасание», то есть галерею, опоясывающую здание. Это здание позже было изуродовано пристройкой западного притвора и колокольни (колокольня не сохранилась) [85, с.153].

До начала XIX в. Изюм, подобно другим древнерусским городам, представлял собой структуру, сформированную из трех основных элементов: «Большой город», «Малый город» и цитадель. К этой структуре примыкает ряд периферийных узлов, составляя с ней одно целое. Основу структуры составляет характерный ландшафт – длинная гора, доминирующая в обширной равнине, и пойма реки Северского Донца. В этот ландшафт вписаны внешние пути движения – автодороги и железная дорога, а также внутригородские улицы. Центром структуры является Спасо-Преображенский собор.

2.2.2. Формирование структуры путей движения

Основание древнего Изюма на месте татарской крепости было обусловлено удобным месторасположением и проходившими через этот район торговыми и военными путями. Еще

до появления Изюмского городка в летописи под 1571 г. упоминается Изюмская сакма или Изюмский шлях. Изюмский шлях являлся разветвлением Муравского, главной татарской дороги на Русь. От Изюмского шляха в районе современного Изюма от реки Сальницы ответвлялся древний степной путь к Торским соляным озерам. Торская дорога проходила вдоль Изюмского кургана. Эта дорога упоминается в «Слове о полку Игореве» и древних летописях (рис.2.15).

По мнению Д.И. Багалея, название горы стало названием шляха. «Изюмский шлях назван так по имени Изюм-Кургана. Только высокая и длинная гора, возвышающаяся над равниной, как огромный, созданный природой маяк, могла дать название переправе и всему этому месту. В связи с этим можно предположить, что название и дороги, и реки, и города происходит от названия горы Узун, что в тюркских языках означает Длинная. Для тюркских народов, совершавших набеги на Русь, Узун-Курган в течение многих веков был самым приметным и широко известным ориентиром, своего рода воротами в Русскую землю. Так же точно и для русских людей он служил важной вехой на пути к Дону и в «луку моря» [4, с.31].

До середины XVIII в. немаловажным путем сообщения был и водный путь по Северскому Донцу, что давало выход через Дон к Азовскому и Черному морям. «Население этого края занималось торговлей: ездило на Дон за рыбой и в Крым за солью; торговало вином и разными сырыми продуктами; ярмарок также было не мало» [4, с.326]. В 1738 году прекратилось судоходство на Северском Донце из-за устройства ниже города ряда водяных мельниц. Одновременно с прекращением судоходства замерла и торговля, а с ней и развитие города, возродившееся в конце XIX – начале XX вв. со строительством железной дороги и межрегиональной автомагистрали Харьков – Ростов-на-Дону.

Следовательно, сооружение Изюмской крепости было обусловлено путями движения, отвечавшими ландшафту местности, и ее композиция строилась в связи с данным динамическим качеством.

2.2.3. Формирование композиционной структуры

Ландшафт города Изюма и структура путей движения отразились на его композиционном решении. Как было отмечено ранее, Изюм основан на правом берегу Северского Донца, где возвышается большая и длинная гора. Являясь единственной в своем роде примечательной особенностью рельефа этого степного края, гора издавна служила ориентиром на пути из Половецкой степи в Русь (рис.2.15).

Большую роль для этого региона играло его пограничное состояние. Край этот искони представлял собой пограничную полосу оседлого славяно-русского и кочевого тюркского населения, леса и степного пространства. Северная часть изобиловала лесами, а южная часть – «земля незнаема» - была покрыта «роскошною густою травой» и называлась полем или степью. В конце лета, когда под палящими лучами солнца трава засыхала, степь обращалась в мертвую пустыню.

Предположительно, впервые Изюмский курган упоминается в «Слове о полку Игореве». Спустившись с кургана и оглянувшись назад, шедшие на Дон, воины Игоря с полным основанием могли говорить: «О Русская земле! Уже за шеломянем еси!» (в словаре И.И. Срезневского «шеломя» толкуется как гора, холм, гряда холмов). Курган настолько высокий и длинный, что скрывал от взора «Русскую землю» [21, с.79]. Этот поэтический образ «Слова», вне всякого сомнения, имел символическое значение «порога» - преграды, границы, отделяющей «мир» от «немира», свою землю от чужой вражеской земли.



Схема дорог XVII - XVIII вв.



Схема путей сообщения. Древние пути и современная ситуация.

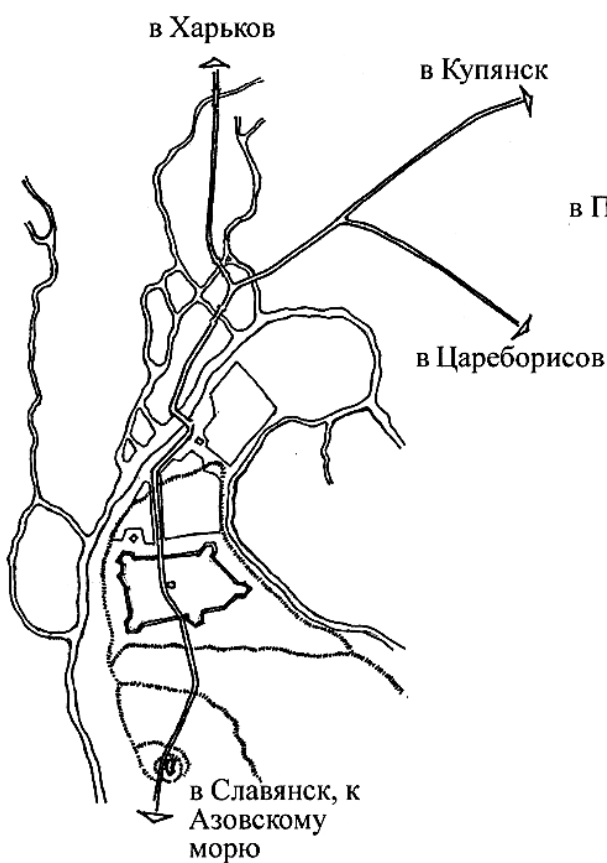


Схема путей движения в структуре города. XVII - XVIII вв.

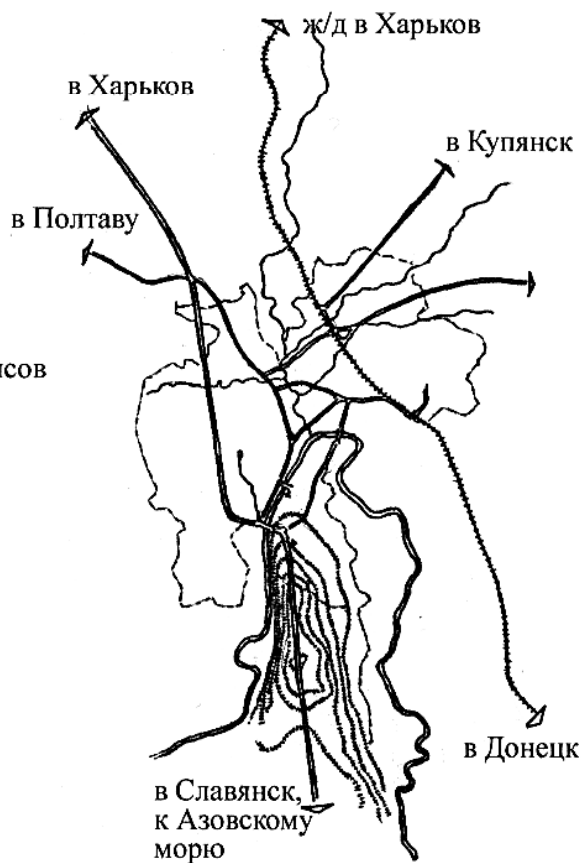


Схема путей движения в структуре города. Современная ситуация.

Рис.2.15. Формирование структуры г.Изюма на пересечении водных и сухопутных путей движения.

Гора Кремянец играла ведущую роль в ощущении границы. Ее длинная вытянутая стена, как своеобразный предел, отмечала конец одной земли и начало другой. Переход этого предела был напряженным не только за счет вторжения в чужой мир, но и за счет физического преодоления горы.

В романе Олесь Гончара «Твоя зоря» встречается описание большого степного кургана на юге Украины. Оно не имеет прямого отношения к Изюм-кургану, но писатель настолько ярко и выразительно говорит о роли кургана, как дорожного ориентира, что это вполне применимо и к изюмскому Кремянцу. «И вот, наконец она вынырнула из-за горизонта, покатаая, серебристая, словно башня какого-то сооружения, что еле выглядывает из земли, это и есть Громова могила! Она словно матка среди множества меньших могил, которые повсеместно разбросаны в наших степях, - давно кем-то насыпаны, просматриваются, расплывшись, вблизи и вдали, некоторые еле мерцают в солнечном мареве...» [21, с. 79-80].

Такое переживание горы – границы очень важно и подтверждается обращением к этому образу многих художников и писателей. Так, в повести О.Ю.Кобылянской «У неділю рано зілля копала» образ горы Чебаницы – это модель «Мировой горы». В нижнем уровне «Мировую гору» обвивает «Мировая река» - бурлящая в расщелине горная речка; верх горы Чебаницы образует Белый камень [47]. Из мифологии известно символическое значение камня как «порога» между мирами «этим» и «тем». Белый камень – известный образ греческой мифологии. Он отмечал вход в царство смерти. Прыжок с Белого камня означает смерть [6]. Такой образ использовал В. Шекспир в «Короле Лире». В одной из кульминационных сцен этой трагедии к такому камню приходит слепой Глостер. Он прыгает с камня с целью самоубийства, но происходит метаморфоза и Глостер попадает в объятия сына [88].

В мифе белый цвет отсылает к благу, солнцу и солнечному миру Верха; гора служит образом космоса и неба. Таким образом, меловая гора Кремянец, которую обвивает река Северский Донец, полностью отвечает образу «Мировой горы», и несет в себе семантику мифологема «порога».

Гора Кремянец доминирует в обширной равнине. В древности татарская крепость как архитектурное завершение акцентировала значимость горы и вырывала ее из окружающего ландшафта, усиливая семантику преодоления. Эту же семантику унаследовал город Изюм. В XVII в. на вершине кургана, на месте татарской крепости был построен русский «Малый город», а на склоне горы расположилась главная крепость – «Большой город». В целом крепость стала форпостом государства на его южной границе, признав и пограничный статус, и образную семантику горы Кремянец (рис.2.16).

Тему образного «порога» продолжило одно из первых каменных сооружений Изюмской крепости – Спасо-Преображенский собор (1684). Пятиглавый собор был построен в «Большом городе» на северо-западном склоне горы. Его размещение развивало традицию сакрализации горы. Изюмский Спасо-Преображенский собор располагался на границе между «диким полем» и внутренними районами страны. При подъезде к городу с севера – из областей с более стабильным, защищенным образом жизни, белый собор воспринимался на фоне горы и, как бы брал на себя ее пограничную роль. Он принимал на себя «пороговую» семантику Кремянца и крепости на нем. Пять верхов собора, как бы взбирающегося на гору, белели на фоне темного леса. Здесь снова реализовалась мифологема «порога» - границы между открытой равниной и лесом, принципиальная для славянского мировоззрения.

Интерьерное пространство крестового в плане собора почти полностью повторяет его внешнюю форму. Высоко раскрытое пространство воспринимается единым благодаря высоким и широким трехцентровым подпружным аркам, объединяющим ветви собора с

центральным объемом и подкупольным пространством. По объемно-пространственной композиции Спасский собор в Изюме является типичным памятником пятикупольной крестообразной композиции. Здесь хорошо выражены характерные черты: симметрия, пирамидальность, пятикупольность, крестообразность плана, граненность наружных объемов [85].

Центричность композиции подчеркивается единообразным решением входов с северной и южной сторон (западный портал с надвратной колокольной не сохранился). «Прямоугольный наличник окаймляет проем арочной формы. Проем фланкируется крепованными в карнизе колонками. Завершение над порталом имеет полуциркульную форму. Колонки, обрамляющие портал (до перехвата в нижней трети), вытесаны из одного куска белого известняка. Тело колонки покрыто довольно тонкой резьбой в виде спиралей геометрического орнамента. Характер его ромбовидного рисунка напоминает примеры народной резьбы по дереву» [97, с.116].

При движении от затемненного входа собора в глубь к алтарю - главному декоративному акценту в белом интерьере, человек попадал в светлое подкупольное пространство – сакральную середину собора, которая переводила горизонтальный путь по земле в вертикальный путь от земли к небу. Переводя взгляд вверх к подкупольному пространству, через которое внутрь льется свет, пронизывающий косную материю, как здания, так и человека, происходит душевное очищение, перерождение человека. При этом снова реализуется мифологема «порога» - границы между миром обыденным и сакральным, человеческим и Божественным, Хаосом и Космосом.

Белый собор и сейчас стоит на склоне горы на стыке открытого пространства и лесного массива, соединяя эти антиподы. Его характерный динамичный силуэт вырастает из них и передает их антитезу городу. Стыки разноаспектных пространств и их преодоления стали темой композиции Изюма.

2.2.4. Структура «пороговых пространств» в композиции Изюма

Путь, проходивший через город в XVII - XVIII вв. можно реконструировать согласно плану 1786 г. и исследованиям Н.В. Сибилева. Анализ показал, что композиция главного пути движения (из Харькова в Изюм) была построена на ритмически организованной системе «пороговых пространств». Как видно из плана города Изюма, их ритм нарастает к верху горы и заканчивается финальным акцентом после некоторой паузы (рис.2.16).

Ритмический ряд начинается от внешнего подъезда. При приближении к городу с севера по большой дороге, ведущей из Харькова, путник встречался с серией однотипных препятствий. Ими являлись небольшие речки, впадающие в Северский Донец, и построенные через них деревянные мосты. Следует отметить, что мост в традиционной культуре представлялся опасной частью пути. Как отмечает В.Н. Топоров, в этом месте путь прерван силами зла. Поэтому неудивительно, что начало и конец моста обычно были обильно отмечены оберегами: «украшены» львами, химерами или другими стражами «порога» [80]. Изюмские мосты через речки несли тот же образный код, легко расшифровывающийся традиционным мировоззрением.

Следующим характерным «порогом» служило пространство, отмеченное разветвлением реки Мокрый Изюмец на два русла и присутствующим здесь же – соединением двух дорог – из Харькова и Купянска в одну, ведущую к крепости. Два пересечения – реки и дорог - формируют как бы двойной «порог», усиливая эмоциональное переживание места.

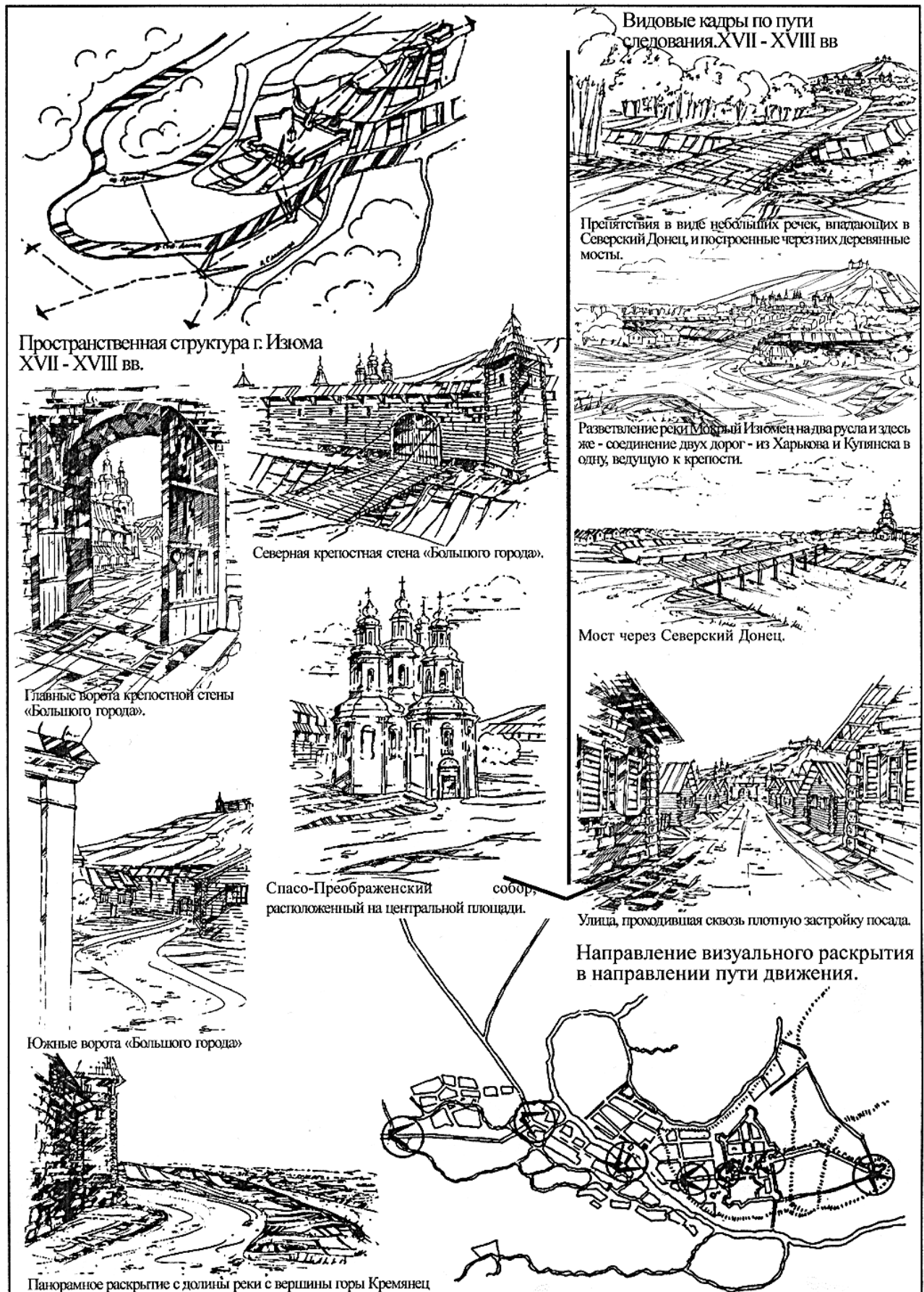


Рис.2.16 Пространственно-временная структура г.Изюма. XVII – XVIII вв. Реконструкция главного пути движения – Харьков-Изюм-Славянск (Тор) (рек. автора).

«Перекресток, развилка, любое пересечение – это, прежде всего, фиксация центра. От него разветвляются направления, по которым разворачивается сакральное пространство. Здесь происходит выбор между жизнью и смертью, добром и злом, процветанием и упадком» [91, с.102]. Для восприятия города важно, что примерно с этого места впервые открывалась панорама, которую завершал Изюм-Курган. С этого места начинался собственно город – застроенная территория посада.

В посаде человек направлялся к следующему «порогу», которым служил мост через Северский Донец. Этот мост, соединяющий левый и правый берег, был построен на том месте, где в недавнем прошлом находился брод через реку между землей русской и половецкой. Перейдя мост, путник попадал на торговую площадь посада, защищенного крепостным валом. Архитектурной доминантой площади служила деревянная Николаевская церковь. Здесь же, по-видимому, располагалась и гавань. Гавань и торговая площадь – два основных узла города, образующие его общественный центр. Их можно отнести к первому структурному уровню системы движения и композиции города. В таком качестве этот узел структурно соотносился с финалом композиции – доминирующими собором и вершиной горы.

Следующий этап был отмечен более напряженным путем. При приближении к центру города дорога ритмически меняет направление в соответствии с изменением видовых кадров. От торговой площади, на которой стоит Николаевская церковь, дорога, согласно плану города, поворачивала по направлению русла Северского Донца в сторону исторического ядра города. При этом дорога поднималась по рельефу и превращалась в улицу, проходившую сквозь плотную застройку посада. Ее перспектива замыкалась массивом горы, цитаделью, вертикалями Спасо-Преображенского собора и сторожевыми башнями крепости, построенными на северном склоне горы. Они служили зримым препятствием и как бы останавливали идущего у главного «порога». Этот «порог» формировало сложное напряженное пространство перед северным входом в крепость.

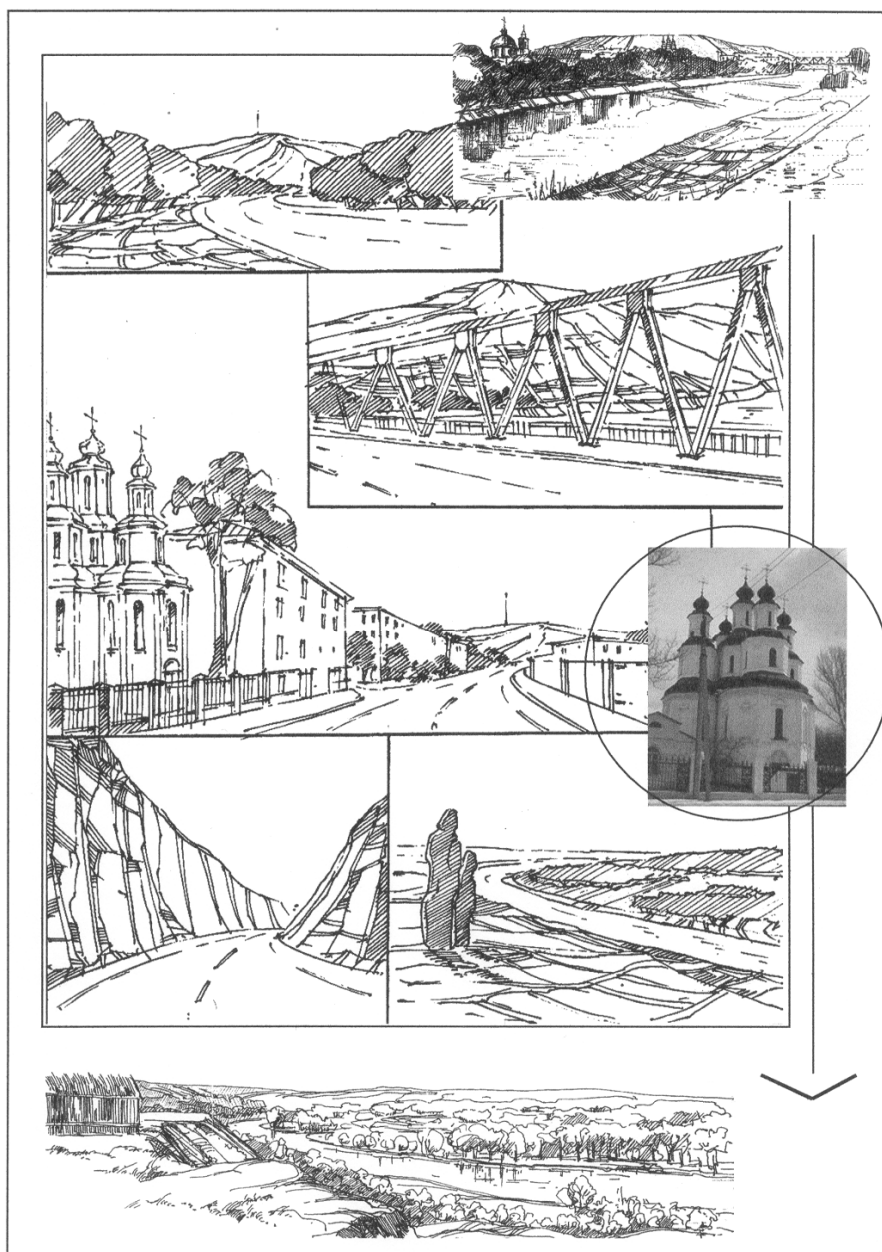
Поднимающийся вверх динамичный коридор, образованный одноэтажной застройкой, предшествовал северным воротам крепости. Высокая крепостная стена, ориентированная на север, с этой стороны всегда погружена в глубокую тень. Вдоль стены тянется ров, затрудняющий проникновение к центру города. Формируется ощущение трудного преодоления препятствия, после которого блеск куполов Спасо-Преображенского собора на фоне Изюм-Кургана и открывшееся небо становится желанным разрешением, отсылая к понятию сакрального.

Преодолев главный «порог», человек попадал на центральную площадь, на которой расположен белый пятиглавый собор. При этом масса горы, доминировавшая на всем протяжении пути, «пропадала» из кадра. Вершина горы лишь прикрывала площадь с юга, и собор торжествовал над Изюмским курганом и далями, беря на себя пограничную роль Изюм-Курганского оберега.

Возврат к природной форме горы происходил на последнем этапе пути. Этот фрагмент удлиннен по сравнению с короткими предыдущими отрезками пути, отвечающими выходу к доминанте. После их напряжения следует пространственная пауза. Ее логическим завершением становится финальная кульминация – раскрытие вовне. Как следует из плана г. Изюма, улица-дорога огибала храмовый комплекс с запада и уходила дальше вверх к южным воротам крепости. Собор исчезал из поля зрения идущего вдоль него человека. Нижняя, еще видимая часть здания фланкировала дали. Вновь перед путником возникала масса горы, которая становилась доминирующей в этом кадре. Ее роль постепенно нарастала.

Через южные ворота «большого города» путь пролегал по круче холма к цитадели, расположенной на вершине горы. Теперь конечным – кульминационным «порогом» являлся

сам курган, увенчанный крепостным замком. Максимально напряженное преодоление завершалось максимальным раскрытием. С вершины горы открывалась бескрайняя панорама долины, вдоль которой змеилась река Северский Донец (рис.2.16).



Въезды в современный город Изюм в большой степени сохранили ту же мифологическую семантику «порогового» преодоления. «Порогом», как раньше – воротами в городских стенах, на пути из Харькова в Изюм служит мост через Северский Донец, смещенный к югу по отношению к старой переправе. При пересечении этого «порога» перед путником открывается гигантская дуга горы Кремянец, возвышающаяся над долиной Северского Донца. Возникает образ мощной преграды, требующей преодоления. Далее путь пролегает по городской улице, переходящей в скоростную магистраль. На этом пути стоит древний пятиглавый Спасо-Преображенский собор.

Рис.2.17. Композиция пути из Харькова в Изюм.
Современная ситуация.

Подобно покровительствующему образу, оберегу, он является путнику на пути перед выходом в другой мир – мир больших внешних пространств и скоростей.

Следующим наиболее сильным «пороговым пространством» на границе между городом и «не городом» является «коридор», вырезанный в меловой горе. При этом искусственно созданное пространство, зажатое с двух сторон меловыми стенами, является безотчетным психологическим барьером, который ощущается человеком при движении по нему. Отвесные скалы подобны «Сталкивающимся Скалам Симплегадам», которые раздавливают обычного путешественника, но герой всегда способен пройти между ними (рис.2.17).

Таким образом, путь, пролегающий через Изюм, формировал и продолжает формировать целую систему архитектурных образов, важнейшим из которых является образ преодоления. Это позволяет говорить о композиции Изюмской крепости как о высокохудожественном произведении архитектуры. Можно также сделать вывод о принципиальной архитектурно – художественной роли движения, в основе которого лежит ритмический ряд «пороговых пространств» (рис.2.18).

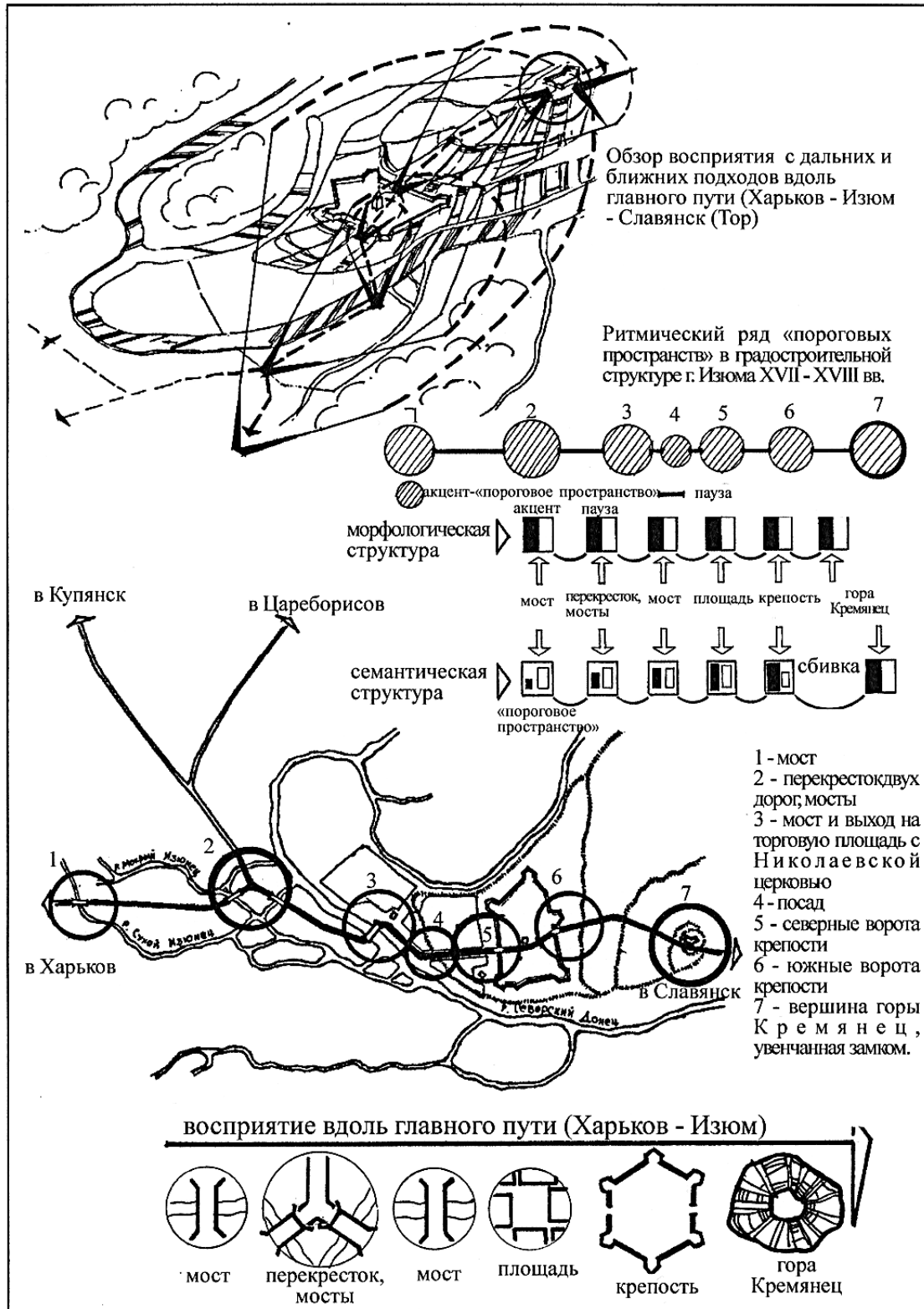


Рис.2.18. Структурно-семиотический анализ ритмических построений «пороговых пространств» в композиции г. Изюма.

СВЯТОГОРСК



2.3. СВЯТОГОРСК. СВЯТОГОРСКИЙ МОНАСТЫРЬ

2.3.1. Анализ функциональной структуры Святогорского монастыря

Святогорский монастырь основан в начале XVII века «в Харьковской губернии в Изюмском уезде, «в степи за Цареборисовым городом» близ места Великий Перевоз, в 35 верстах от Изюма, в 18-ти верстах от известного своими минеральными водами города Славянска и в 237-ми верстах от Харькова» [26, с.17]. Святогорский монастырь расположен на берегу Северского Донца у подножья меловых гор. Благодаря удобному месторасположению и, находясь рядом с традиционным местом переправы через Северский Донец – «Большим перевозом», монастырь был отличным наблюдательным пунктом и служил в качестве сторожевого поста Российского государства на его южных окраинах (рис.2.19).

Согласно исследованиям историка В.Н. Дедова, жизнь монастыря до конца 70-х годов XVII века протекала внутри меловой скалы, защищавшей ее жителей от внешней опасности. Меловая скала была сплошь испещрена различными пещерными помещениями и ходами. В пещерный комплекс Святогорского монастыря входили сооружения верхнего и нижнего ярусов: древний пещерный Никольский храм, Успенская церковь, монастырские кельи, трапезная, усыпальница, а также система коридоров, соединяющих отдельные помещения между собой. В пещерном комплексе существовало два главных хода – один поднимался вверх от входа к верхнему ярусу, а второй, достаточно крутой и узкий, шел вниз к реке.

На вершине меловой скалы в конце XVII века была построена Николаевская церковь. Предание относит построение этой церкви к глубокой древности, к началу обители. Храм уникальный по своей конструктивной схеме, так как объединяет центральную кирпичную часть и вырубленную в меловом монолите алтарную часть и восточную стену. Николаевская церковь относится к трехчастным бесстолпным храмам, увенчанная тремя главами, центральная из которых выложена из кирпича в форме трехъярусного восьмерика с залами. Центральная глава имеет полуциркульные оконные проемы. Над алтарем храма возвышается пирамидальной формы декоративная главка с небольшим барабаном и грушевидной маковкой. С западной стороны, над меловым выступом, была устроена деревянная колокольня. В XIX в. вместо старой колокольни был сделан западный придел церкви и сверху надстроена новая деревянная колоколенка в виде восьмерика с большими арочными проемами, а также в 1851 году к центральной части храма был пристроен южный придел [74].

XVIII век знаменует собой новый этап в развитии архитектурного ансамбля, основной отличительной чертой которого является появление комплекса каменных и деревянных сооружений на береговом плато Северского Донца восточней меловой скалы. В конце XVII – начале XVIII веков монастырь окончательно порывает с пещерным образом жизни и перебирается на подол. В 1679 году на берегу реки Северского Донца под меловой горой была построена церковь Петра и Павла. Постройкой этой церкви и было положено основание архитектурного ансамбля на подоле. В 1698 году в долине между гор, на берегу Донца, к западу от церкви Петра и Павла началось строительство первого каменного Успенского собора. Расширяются и монастырские постройки, придавая монастырю облик, который характерен для монастырских комплексов [32] (рис.2.20).

Таким образом, формирование ансамбля Святогорского монастыря относится к концу XVII – началу XVIII веков. К середине XIX века Святогорский монастырь представлял собой сложную структуру, в состав которой входили такие функциональные зоны как: общественный и религиозный центр, жилая зона, гостиничный двор, хозяйственный двор, а также экономический двор со складами.

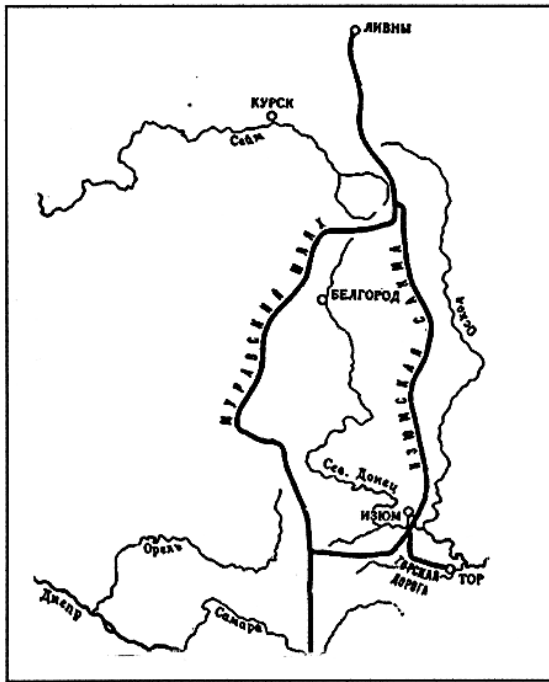
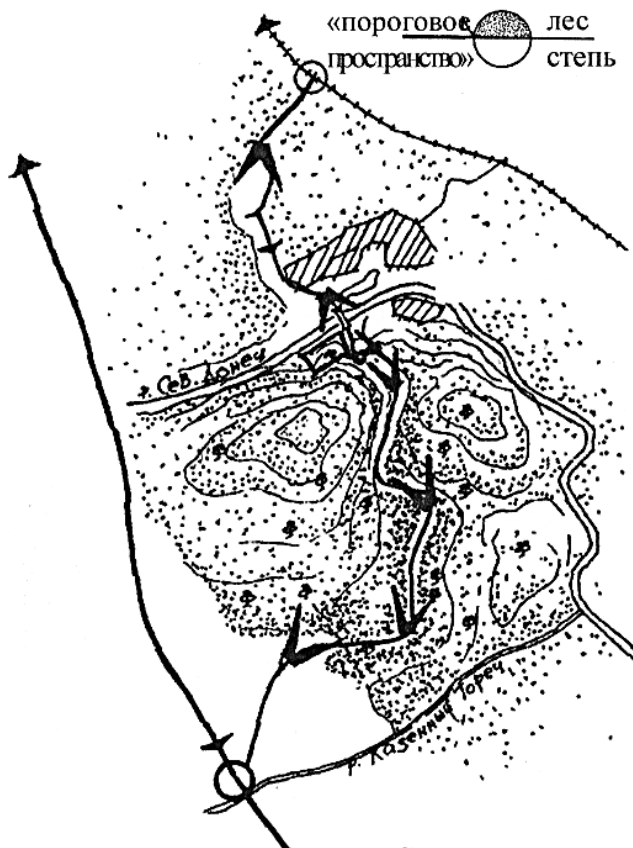


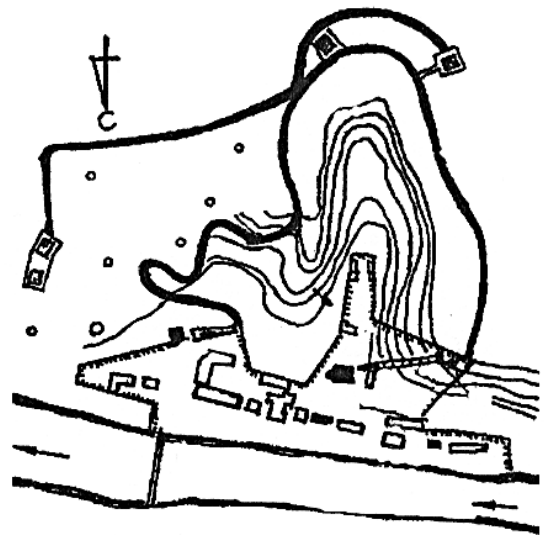
Схема дорог XVII - XVIII вв.



Схема путей сообщения. Современная ситуация.



Реконструкция главного пути из Славянска к Святогорскому монастырю.



План Святогорского монастыря.

Рис.2.19. Формирование структуры г.Святогорска на пересечении водных и сухопутных путей движения.

За пределами главного комплекса располагались крупные хозяйственные образования Святогорского монастыря: кирпичный, стекольный и свечной заводы, пасека, четыре сада, подворье в полтораста голов скота, земельные и лесные угодья. В конце XVII – начале XVIII веков на территории Святогорского монастыря были построены каменный Успенский собор, ряд деревянных церквей, часовен, монастырских зданий, которые сформировали центральную зону монастырского комплекса. Основное сооружение центра Святогорского монастыря – Успенский крестово-купольный собор кубовидной формы с пятью восьмигранными главами, расположенный у подножья Святых Гор. Храм построен по проекту А.М. Горностаева. Квадратный в плане, с тремя апсидами, храм увенчан шатровым пятиглавием. Собор возвышается на высоком стилобате с широкой лестницей с северного фасада. Высота храма от фундамента до креста 53 метра, длина по линии восток-запад – 42 метра [33].

Напротив Успенского собора в XIX веке на месте старой деревянной церкви была построена каменная Покровская церковь с колокольной по проекту К.Тона. Церковь имеет одну апсиду и разделена на три нефа колоннами, на которые передается нагрузка колокольни. В решении колокольни можно выделить четыре яруса. На нижний восьмерик опирается звонница, украшенная по углам спаренными коринфскими колоннами. Широкие святые ворота в центральной части храма играли роль главного входа в монастырь. «Под сей церковь устроены красные святые монастырские ворота по примеру прочих обителей для входа в оную и исхода приходящих богомольцев» [32, с. 66]. Крытым переходом Покровская церковь соединена с домом настоятеля. С запада к Успенскому собору примыкал Нижний павильон – пещерник, встроенный в склон меловой горы, а с востока - Казначейский корпус. К западу от настоятельского корпуса разместились келейные корпуса.

В южной части архитектурного комплекса (за Успенским собором) в XIX веке формируется хозяйственный двор в неспадающей лощине между гор. В хозяйственном дворе размещались различные мастерские, выстроившиеся вдоль высоких подпорных стен обители. Примерно в это же время формируется гостиничный двор Святогорского монастыря, который входил в состав центрального архитектурного комплекса, замыкая его восточную часть. Гостиничный двор представлял собой замкнутый по периметру комплекс зданий, состоящий из шести корпусов, в которых находились помещения для приезжих, женская больница, чайная, трапезная, амбар для вещей и т. д. Еще один экономический двор со складами находился в восточной части архитектурного ансамбля, сразу за гостиничным двором [49].

Архитектурный комплекс мелового утеса, расположенный в западной части Святогорской обители, представляет особый интерес для исследования. Как уже было отмечено, на меловой скале расположилась Николаевская церковь. В XIX веке на самой верхней площадке мелового утеса, на уровне глав Николаевской церкви была построена Андреевская часовня. Она представляет собой своеобразную крытую беседку из нетесаного крупного песчаника, сложенного в массивные столбы. Внутренние грани столбов образуют сквозные арочные проемы. Над сводчатым перекрытием установлена шатровая крыша, завершающаяся крестом. У подножия скалы расположено большое каменное здание – пещерник, встроенное в склон горы и служащее входом в пещерные сооружения. От центрального входа пещерника начиналась Кирилло-Мефодиевская лестница на вершину меловой скалы. Эта лестница представляла собой крытую галерею с шестнадцатью переходными башнями, увенчанными позолоченными луковицами с крестами. Лестница вела на верхнюю площадку меловой скалы и имела ответвления к двум ярусам пещерных сооружений. Вершину горы Фавор венчала Преображенская церковь, которая замыкала ансамбль Святогорского монастыря [32].

Таким образом, к концу XIX века Святогорский монастырь становится крупным религиозным центром юго-восточного региона с развитой планировочной структурой, сохранившей в своем облике свидетельства различных исторических периодов своего существования, начиная с XVI в. до наших дней.

2.3.2. Формирование структуры путей движения

Основание Святогорской Успенской обители как любого древнерусского поселения было обусловлено удобным месторасположением и, проходившими через этот район, региональными путями движения - водным и сухопутным. До середины XVIII в. главным путем сообщения был водный путь по судоходной реке Северский Донец, впадающей в Дон, что давало выход к Торским соляным озерам, а также к Азовскому и Черному морям. Немаловажным путем сообщения был сухопутный торговый путь, проходивший по древней Торской дороге, ведущий к соляным приискам. Этот первоначально военный путь крымских татар являлся ответвлением Изюмского шляха, ведущего из Крыма через Харьковскую и Белгородскую губернии в районы Тулы и Москвы (рис.2.19).

Военные условия требовали связи Харькова с другими пограничными крепостями, поэтому в 1684 году были продлены укрепления Изюмской черты и дороги на юг от города Изюма до устья реки Тора, где располагался город Тор (Славянск). Целью строительства этих укреплений была защита Торских соляных промыслов, двух городов: Маяцкого и Тора, а также Святогорского монастыря. Новые укрепления и дороги должны были образовать своеобразный треугольник, соединивший города Изюм, Тор и Святогорский монастырь. Как отмечает Д.И. Багалея, «монастыри, которые прежде были «за чертой», теперь очутились в черте поселений» [32, с.131].

По утверждению Д.И. Багалея монастыри старого времени подобно первым городкам и острожкам основывались на татарских путях и представляли собой крепости. Такой же в общих чертах была и судьба Святогорского монастыря, поскольку Святые Горы, господствуя над Донецким берегом, являлись непреступной естественной преградой. В XVI веке Святогорский монастырь неоднократно упоминается в качестве сторожевого поста Российского государства на его южных окраинах. Он не раз выносил первые удары татар, находясь близко от Изюмской татарской дороги [5].

В XIX в. в районе Святогорского монастыря на левобережном плато Северского Донца строится Азовская железная дорога, а на правом берегу прокладывается «Посольская дорога» из Москвы и Петербурга через Харьков на Дон и далее к Азовскому и Черному морям (современная трасса Харьков – Ростов-на-Дону). В XIX в. как и сейчас к монастырю существовало два подъезда – один от железнодорожного вокзала, расположенного в трех верстах от Святогорской Успенской обители на Азовской железной дороге, другой – со стороны Славянска от древней Торской дороги (современной трассы Харьков – Ростов-на-Дону).

Грунтовая дорога от железнодорожного вокзала проходила по левому берегу Северского Донца по лесостепной полосе, «то прячась в дремучем лесу среди вековых дубов под тенью густой листвы, то вдруг выбегал на открытый луг, покрытый густою травой» [32, с. 272]. Путь вел прямо к Северскому Донцу и далее через мост - к площади, расположенной у входа в Святогорский монастырь. Проходившая рядом с проселочной дорогой тропинка, «нырнув еще раз между несколькими дубами, вдруг поставила меня на широком лугу, прямо перед монастырем, - писал С. Каронин, - а лишь только я перешел через мост, как сразу меня охватило чувство житейской суеты» [32, с. 274]. Современная трасса от вокзала к городу

Святогорску также проходит через лесной массив примерно там же, где и пролегал старый путь.

Путь, соединяющий Славянск со Святогорским монастырем, проходил по правому берегу в юго-восточном направлении через степь, пересекая мелкие ручейки и речки. Далее путь шел по крутой лесистой горе, на краю глубокого обрыва, поросшего вековым лесом, спускался вниз по серпантинной дороге, ведущей ко входу Свято-Успенской обители. В наше время этот путь сохранился, изменившись соответственно условиям транспортного движения. «От Славянска до Святых Гор дорога очень живописна; она идет среди меловых гор то лесом, то мелкой зарослью, то лугами. Пересекает быстрые речки и ручейки и около монастыря лепится по крутой лесистой горе на краю глубокого оврага, поросшего вековым лесом. Можно подъехать к монастырю и с другой стороны, лугом, и переехать реку Северский Донец на пароме или по плашкоутному мосту, который обыкновенно наводится в начале июня. С этого берега монастырь необыкновенно живописен, среди зелени он спускается террасами от горы «Фавор» до самого берега» [26, с.18].

В XVII – XVIII вв. до постройки гостиничного комплекса в составе Свято-Успенской обители, главный вход в монастырь осуществлялся через широкие святые ворота Покровской церкви с колокольной, выходящей на реку в северном направлении. Поэтому мост через Северский Донец был направлен прямо к Покровским воротам. Однако в весеннее время, когда Донец обычно разливался, подъезд для паломников со стороны набережной был затруднен. Поэтому, в конце XVIII – начале XIX вв. со строительством гостиничного комплекса в восточной части монастырского ансамбля и формированием площади перед входом в гостиничный двор, мост через Северский Донец смещается влево по отношению к главным Покровским воротам. Теперь для паломников основной вход в монастырь осуществлялся через ворота гостиничного комплекса. Пройдя их, путник попадал на площадь, окруженную со всех четырех сторон трехэтажными сооружениями. Минув гостиничный двор, паломники выходили на центральную площадь с белокаменным Успенским собором в центре. Далее путь внутри монастыря подводил к Нижнему павильону – пещернику, встроенному в склон меловой горы и служащее входом в пещерные сооружения. От центрального входа пещерника начинался путь по Кирилло-Мефодиевской лестнице на вершину меловой скалы, увенчанной Николаевской церковью. На этом для одних путь заканчивался и они возвращались тем же путем назад, другие же поднимались на самую вершину горы Фавор к Преображенской церкви, огибали кромку холма и вновь спускались по серпантинной дороге ко входу в монастырский комплекс.

Таким образом, внешние и внутренние пути движения являются основой в формировании пространственно-временной структуры комплекса Святогорского монастыря и региона в целом.

2.3.3. Формирование композиционной структуры

«Донец под Святими Горами быстр и узок, - писал И.А. Бунин.- Правый берег его возвышается почти отвесной стеной и щетинится лесной чащей. Под ним-то и стоит белокаменная обитель» [32, с.282]. «Прежде всего, нас поражает в нем красота месторасположения, - отмечал Д.И. Багaley. – Несколько раз я бывал в монастыре и всегда с одинаковым восторгом смотрел на величественную панораму, открывающуюся моему взору с меловых конусов, где воздвигнут храм, и чувствовал невольный трепет, вспоминая, что вся эта постройка приютилась на непрочном меловом грунте. Вы стоите на самом возвышенном пункте нагорного берега Донца, а там, на левой его стороне, раскинулся на огромном пространстве, какое не в состоянии даже охватить глаз, луг и лес» [32, с. 131].

О месторасположении Святогорского монастыря наиболее красочно высказывался преосвященный Филарет: «Донецкая скала – дивное создание дивного художника природы. По правому берегу Донца идут высокие горы, покрытые вековыми дубами, изредка соснами или кленовыми и ясеновыми деревьями. Из кряжа этих гор восстает перед вами живой великан весь белый. Величаво оперся он на горы и спокойно смотрится в струи Донца непокойного - это меловая скала Донецкая с пятью конусами, едва приметно скрепленная несколькими рядами кремней... Невыразимо красив вид ее. А если взойдете на вершину скалы, или соседней с нею горы - перед вами даль, изумительная по разнообразию и картинности видов...» [4, с. 509].

Горы, окружающие Святогорскую обитель покрыты густой растительностью и лишь одна меловая скала о пяти конусах стоит совершенно обнаженная и белеет среди общей зелени. Первые монахи-отшельники, поселившиеся здесь в начале XVII в., возносили на эту скалу чудотворный образ Святителя Николая, обретенный в пещере этой скалы. Позднее на вершине меловой скалы в XVII в. была построена Николаевская церковь. Отличительная черта церкви – композиционное единство с самим утесом и живописным ландшафтом. Храм как бы вырастает из плоти утеса, завершая своими тремя главами природный рисунок меловой скалы. И это не только кажущееся единство, церковь действительно встроена, вернее, даже вписана в меловую скалу и являет с ней одно целое. Один только западный фасад имеет законченные правильные формы. Северный и южный фасады просто врастают в меловую породу. Восточного фасада вообще не существует – там меловой откос. И не случайно, народное название этой церкви – меловая [32].

В ранний период существования Святогорского монастыря Николаевская церковь, венчающая меловой утес, доминировала в ансамбле пещерного комплекса. Храм, пронизанный небесным светом, слитый с небом воедино, начинается прямо из недр меловой скалы, образуя с ней единое целое. Верхний храм, являясь продолжением древней пещерной Успенская церкви, как бы вырастает из глубины мелового утеса и устремляется вверх к небу, к солнцу, соединяя эти антиподы. Эту связь подчеркивает декоративный элемент «солнце», расположенный над дверным проемом храма. О единстве Николаевской церкви с пещерным комплексом напоминают два маленьких окошка, расположенные ассиметрично по отношению к более позднему оформлению главного фасада.

В XIX в. после пристройки к центральной части храма западного и южного приделов Николаевская церковь несколько преобразилась, вместе с тем, не утратив первоначального облика. Декор и архитектурные формы по-прежнему не отличались богатством и во многом напоминали памятники деревянной архитектуры. Фасады расчленены поясками, углы стен подчеркнуты пилястрами. Цоколь и карниз украшены зубчатым орнаментом, идентичным «зубчатке» карнизов центральной главы. Несколько богаче стал декор интерьера - появились тяги со сложным рисунком.

В интерьере три арки алтарной преграды отделяют алтарь от остального объема церкви, создавая камерное пространство масштабное одному человеку или небольшой группе людей. Свет, льющийся через полуциркулярные оконные проемы центральной главы, образует органическую связь купола с подкупольным пространством. В интерьере все части сливаются в единое, светлое пространство, подобное интерьерам всех церквей украинского барокко [74].

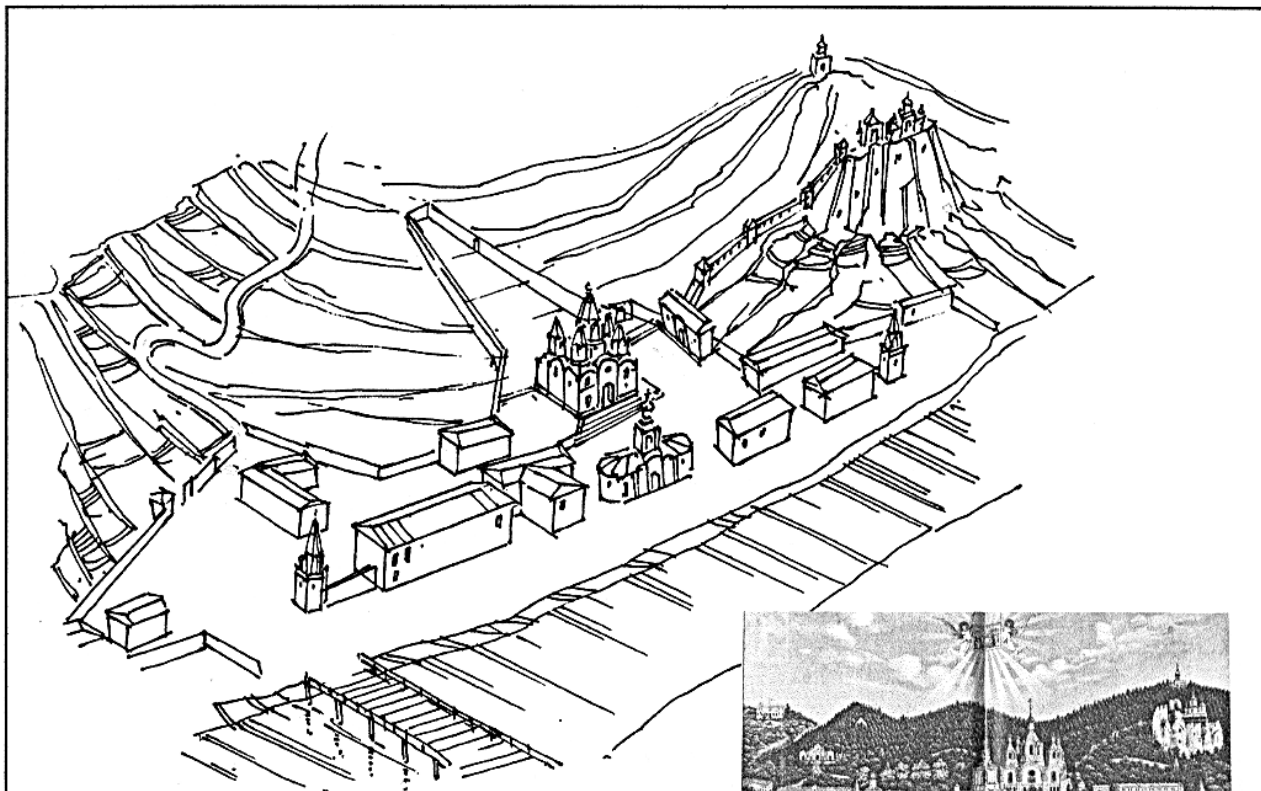
В первое время существования монастыря путь к Николаевской церкви проходил по горной крутой тропинке. Но в 1851 году, при архимандрите Арсение была построена деревянная лестница. «Она начиналась при входе в пещеры аркою и представляла длинную галерею в 511 ступеней, разделенную двумя башнями, длинными переходами и крытыми балконами, висящими над глубоким оврагом со страшными обрывами и очаровательными

видами на противоположный берег Донца» [26, с.19]. Кирилло-Мефодиевская галерея-лестница была украшена во многих местах священными изображениями, предохраняющими путника.

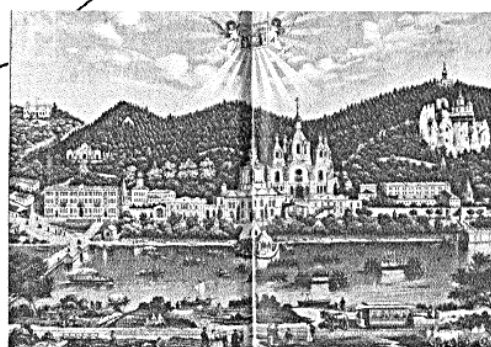
В XVIII - XIX вв. с появлением новых каменных и деревянных сооружений на «подоле» изменяется и композиционное решение архитектурного ансамбля Свято-Успенского монастыря. Композиция Святогорского монастыря этого периода представляла собой структуру, образованную комплексами каменных и деревянных сооружений на береговом плато Северского Донца восточней меловой скалы. Основными элементами этой структуры являлись новый каменный Успенский собор, Николаевская церковь, церковь Петра и Павла, надвратная Покровская церковь с колокольной, дома настоятеля и казначея, Верхний и Нижний павильоны паломников, монастырские кельи, гостиница, а также другие монастырские постройки. Замыкала композицию Святогорского монастыря Преображенская церковь, расположенная на вершине горы «Фавор».

Доминирует в этом ансамбле белокаменный Свято-Успенский собор. «Несмотря на всю массивность, он кажется чрезвычайно легким, - писал В.И. Немирович-Данченко, - меня поразила в этом соборе соразмерность и красота линий, соответствие частей» [32, с.58]. Внутри храм «обширен и светел», несмотря на то, что главы собора, за исключением центральной без оконных проемов. Через полуциркульные окна центральной главы проникает свет в подкупольную часть, освещая внутреннюю полость храма, украшенного настенной живописью. Интерес представляют фрески, украшавшие входы собора: «Над каждым из церковных входов особенное священное изображение напоминает, что вся эта церковь, несмотря на отдельные свои пределы, предназначена единственно и посвящена светлейшему имени Богоматери... Таким образом, над южными дверями видится Введение Ее во храм праведными Богоотцами Ионимом и Анною, над западными – благовещение Ей воплощения из Ея утробы Единого от Троицы, возвещаемого Архангелом Гавриилом; над северными дверями - принесение в храм Господен Богочеловека младенца и сретение Его там праведным старцем Симеоном» [32, с.59 - 60]. Психологический эффект входного узла усиливается тем, что входы в храм возвышаются на высоком стилобате. «Вокруг всего храма устроена в уровень с его порогом широкая терраса, к ней ведут две каменные лестницы. Одна из них широкая ведет из северных ворот прямо в церковь и имеет 30 ступеней, другая боковая примыкает к террасе, окруженной красивым цветником» [49, с.23]. Входной проем арочной формы с килевидным окончанием фланкируется пучковыми полуколоннами. Портал собора, как и все декоративное решение фасадов, решен в русско-византийском стиле.

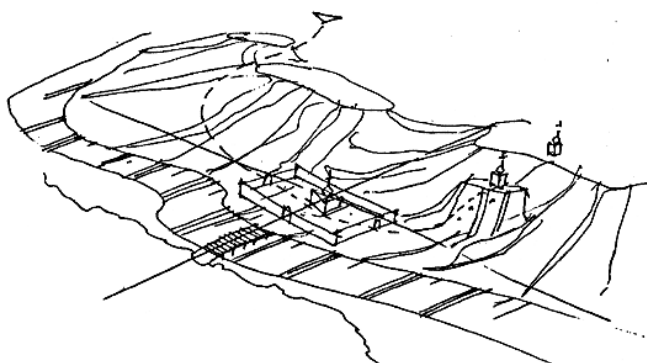
Святогорский монастырь террасами спускается с горы «Фавор» к самому берегу Северского Донца. Белые храмы обители видны сквозь чащу деревьев на разных высотах, а дивная меловая скала, увенчанная Николаевской церковью, одиноко возвышается над прочими горами, покрытыми густой растительностью. Святогорская Успенская обитель, находясь вблизи от торских соляных приисков, входила в единую структуру Славянск (Тор) – Святогорский монастырь. В XVII веке торские соляные озера имели важное значение в социальной и экономической жизни Российского государства. В эти места съезжались за добычей соли и на лечение со всех сторон. Святогорский монастырь, будучи жемчужиной этого края, привлекал к себе особое внимание. Поэтому каждый приезжающий в Славянск (Тор) на соляные озера, считал своим долгом побывать в Святогорском монастыре. Таким образом, дорога Славянск – Святогорский монастырь приобрела ритуальное значение в жизни Слободского края и связала Славянск – Святогорский монастырь в единое целое (рис.2.20).



Пространственная структура Святогорского монастыря XIX в.



Вид Святогорского монастыря XIX в.
Литография XIX в.



Пространственная структура
Святогорского монастыря XVIII в.

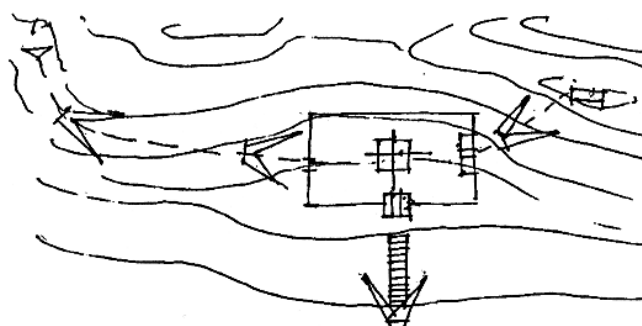
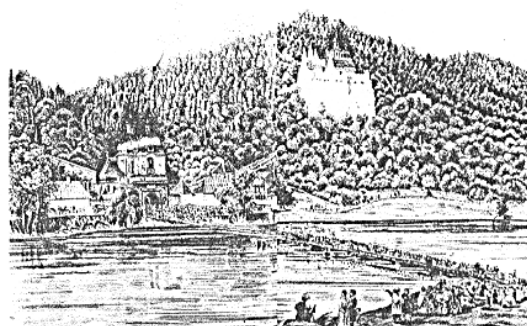
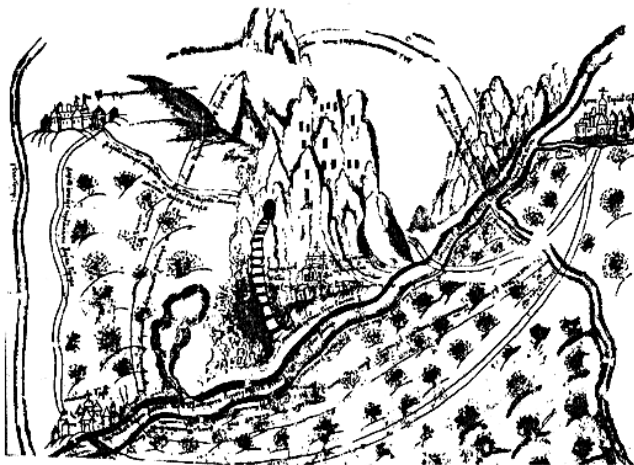


Схема основного пути следования.

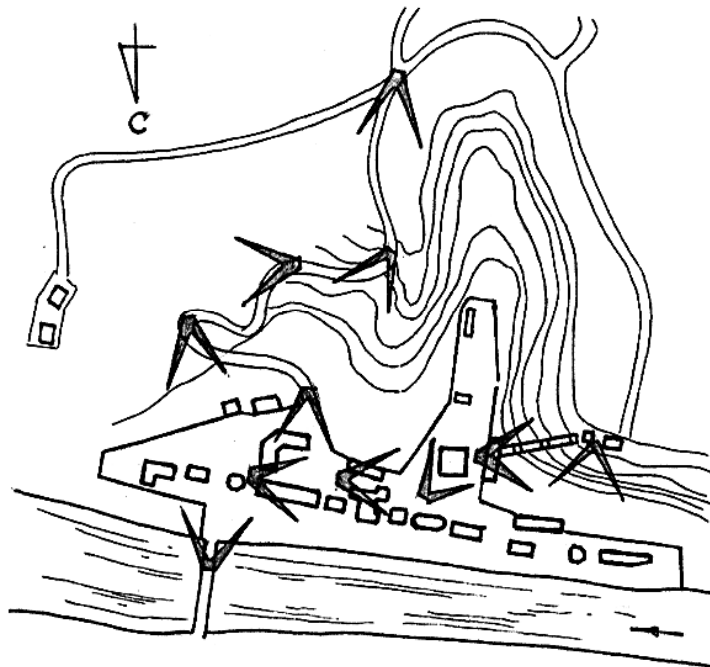


Вид Святогорского монастыря XVIII в.
Литография XVIII в.

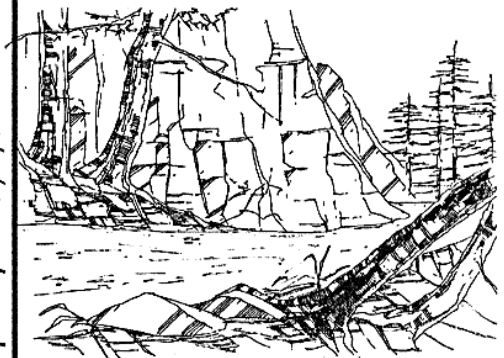
Рис.2.20. Пространственная структура Святогорского монастыря XVIII – XIX вв.



Изображение Святогорского пещерного монастыря XVII в. Основные пути движения.



План-схема основного пути по Святогорскому монастырю. Визуальные раскрытия попути движения.



Видовые кадры по ходу движения.

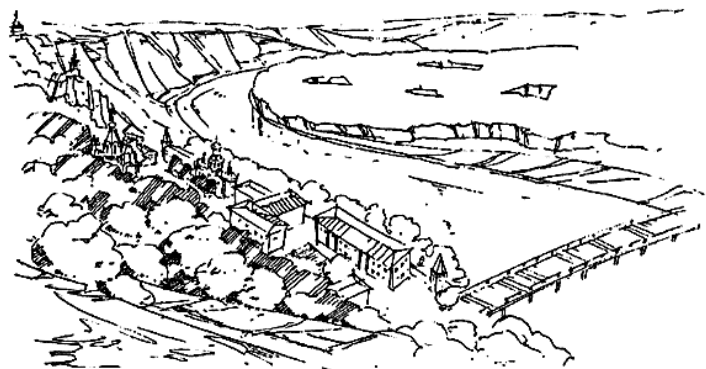


Рис.2.21. Пространственно-временная структура Святогорского монастыря XVIII – XIX вв. Композиция главного пути движения (из Славянска к Святогорскому монастырю).

Композицию пути из Славянска к Святогорскому монастырю XVII века можно представить из описания данного пути в рассказах И.А. Бунина, В.И. Немировича-Данченко, Д.И. Багалея (рис.2.21).

Так, И.А. Бунин описал свои впечатления о дороге в рассказе «Святые горы». «Путь к Донцу, к древнему монастырю на Святых горах, пролегает на юго-восток, на Азовские степи. Передо мной серело пустынное поле. Один сторожевой курган стоял вдалеке и, казалось, зорко глядел на равнины. Полоса леса серовато чернела вдали. Я не сводил с нее глаз, думая, что за лесом-то и откроется долина Донца и Горы... Лес оказался очень старым, заглохшим. Меня поразила его безжизненная тишина, его корявые, иссохшие дебри. Замедляя шаги, я с трудом пробирался по хворосту и бурелому, который гнил в грязи глубоких рытвин дороги. Иногда дорогу затопляло целое болото весенней воды...

Я уже чувствовал усталость, когда дорога круто завернула влево и вдруг ослепила резкой белизной мела. Вдалеке, налево, на самом горизонте, над чащей леса, сверкал золотой звездой купол церкви. Но я едва взглянул туда. Передо мной, в огромной, глубокой долине, открылся Донец... Между тем монастырь все еще не показывался... И вдруг я не заметил, как мы въехали в лес и стали спускаться под гору. Все круче и отвеснее становилась горная дорога, каменистая, узкая, живописная. Мы спускались все ниже и ниже, а столетние красноватые стволы мачтовых сосен, гордо выделяясь среди разнообразной лесной заросли, мощно вцепились корнями в каменистые берега дороги, плавно подымались все выше и выше. А внизу, сквозь зеленую чашу леса, между соснами, вдруг проглянула глубокая и, как показалось, тесная долина, золотые кресты, купола и белые стены домов у подошвы горы, и светлая полоса узкого Донца, и густая синева воздуха над сплошными луговыми лесами за ним.

По каменному двору обители, мимо собора, я пошел к крытым галереям, что ведут в гору... Взбираться было трудно. Зато какая даль открылась подо мной, как хороша была с этой высоты долина, темный бархат ее лесов, как сверкали разливы Донца в солнечном блеске, какую горячую жизнью юга дышало все кругом! То-то, должно быть, дико радостно билось сердце какого-нибудь воина полков Игорева, когда выскочив на хрипящем коне на эту высь, повисал он над обрывом, среди могучей чащи сосен, убегающих вниз!» [32, с. 3-10].

Путь от соляных озер Славянска к Святогорскому монастырю и непосредственно самому обители описал В.И. Немирович-Данченко в книге «Святые горы». «До Святогорского монастыря было верст около 14. Пустынная дорога, пустынные луга по сторонам... Какая-то речонка мерещится огнистым зигзагом – далеко-далеко, там, где поля уже слились с небом в таинственные голубые сумерки... Дорога пошла по откосу крутой горы. Ущелье внизу сплошь заросло сосновым бором. Глыбами матового серебра кажутся попадающиеся по дороге меловые скалы... Вон вдали мелькнула облитая лунным блеском церковка и снова спряталась в чашу деревьев... И что за очаровательная дорога шла перед нами. Отсюда она уже порыта на меловой горе. Слева – стена мелового откоса, справа – обрыв в соловьиную чашу. Монахи выбрали себе самые лучшие места. Самые красивые, самые живописные... Поросшие дубовыми лесами крутогорья правого берега Донца возносятся здесь пятью громадными меловыми скалами, в которых человек пробил себе норы, ходы снизу вверх, спасавшие его от нашествия половчан, от набегов злой татарвы...

Дорога свернула направо, и далеко внизу открылся такой дивный уголок, что мы остановились, как очарованные. Представьте себе извив Донца, освещенный луною. Стены монастыря, колокольни и храмы, белые среди черной рамки леса, как будто сползли к реке с высоких гор и пропали в воде, оставив на спуске часовенки и церкви. Нам сверху были видны дворы обители, блестящие под лучами месяца купола, длинный ряд келий с черными

окнами, кровли храмов, у которых круглятся окутанные серебристым сиянием раины каштанов. Меловые горы стоят вдали, молчаливые и величавые, словно сторожа от кого-то эту чудную пустыню...

Успенский монастырь сполз к Донцу. Вид его бесподобен. На высоте – над зелеными облаками леса – купол церкви и ее белые стены. Несколько ниже, горный кряж взрезан группой меловых скал. На них платформа, над платформой небольшой монастырь Святого Николая с колокольнями и куполами... Скалы конусообразные. Внизу все они сливаются в одну общую меловую массу. Сверху вниз, то прячась в чашу, то поблескивая на солнце – зигзаг крытой галереи прямо к монастырю. Сама обитель внизу у восхитительного Донца с ее белыми стенами, красивыми домами, с монументальными островерхими колокольнями собора, высоко возносящего свой золотой крест» [32, с. 147-162].

А так в свою очередь описал этот путь Д.И. Багaley. «Вот идете вы, положим, в Святые Горы из Славянска. Перед самым монастырем местность совершенно ровная, открытая; ничто не предвещает близости обитаний, только между верхушками деревьев открывшегося перед вами леса вы замечаете кресты и купола храма.

Вы подъезжаете к самому краю равнины, и вдруг перед вами страшно глубокий обрыв; по крутой и узенькой дороге вы начинаете спускаться туда, и там, в глубине равнины замечаете купола церквей и крыши монастырских зданий. Вы спустились совсем вниз и очутились на берегу тихого Донца. На самом верху горы виднеется крест той церкви, которая построена на меловой скале. Пройдя 511 ступенек, вы поднялись на самую верхушку скалы. Здесь-то вас и поражает вся сила контраста: вы чувствуете, что стоите на самом возвышенном пункте правого нагорного берега Донца, а там, на левой его стороне раскинулся зеленый луг и лес» [4, с. 509-510].

2.3.4. Структура «пороговых пространств» в композиции Славяногорска и Святогорского монастыря

Рассмотренная структура Святогорского монастыря и композиция главного пути движения (из Славянска к Святым горам) позволяет сделать вывод, что путь от Славянска к Святогорскому монастырю представляет собой активно-динамический ритмический ряд «пороговых пространств» - акцентных пространственных сжатий, которые отчленяют предыдущий путь от последующего.

В качестве первого акцентного сжатия на данном пути можно отметить пространство, в котором лес с его «корявыми, иссохшими дебрями» сменяет «пустынную дорогу, пустынные луга». Здесь происходит столкновение различных по своему качеству пространств: темного сжатого и светлого открытого. Тень сменяет свет, открытое пространство «пустынного луга» уступает место узкому сжатому пространству «непроходимых дебрей». Изменяется и скорость, с которой передвигается путник, а с ней и скорость восприятия. Затем человек, продолжавший путь к монастырю, подходил к следующему «пороговому пространству». Его формировал крутой поворот дороги и внезапно открывшийся Донец на фоне «резкой белизны мела». «На самом горизонте сверкал золотой звездой купол церкви». Данное «пороговое пространство» стыкует на себе внешнее пространство Святых гор и внутреннее пространство леса, а также горизонтальное пространство поймы реки Северского Донца и вертикальное пространство меловых скал. Следует также отметить резкий поворот, создающий эффект неожиданности, который завершается блеском купола на горе. Длительный путь по однообразной узкой лесной дороге, ограниченной с двух сторон стеной вековых деревьев, отбрасывающих глубокую тень, составляет временную паузу.

Далее человек приближался к самому главному «пороговому пространству» - «страшно глубокий обрыв», в который по «крутой узенькой дороге» путник начинал спуск. «Все круче и отвеснее становилась горная дорога, каменистая, узкая, живописная». «Слева – стена мелового откоса, справа – обрыв в соловьиную чашу», а внизу виднеется долина, золотые кресты, купола. Эта характерная часть пути отсылает и к «лону» - пещере, и к выходу в мифологический Космос, чему способствует резкое падение рельефа. Оно заставляет путника испытать напряжение вертикального спуска, ощутить давящую мощь стены мелового откоса и опасность сорваться с обрыва в непроходимую чашу. При этом откос стены погружает пространство во тьму, а узкая горная дорога придает этому участку пути еще большее напряжение. Контраст между «Низом» и «Верхом» отсылает к драматическому столкновению жизни и смерти. Крутой спуск в ущелье является формой символического «самоуничтожения» и «перерождения». Человек спускается туда, чтобы родиться заново.

Пройдя долгий путь, насыщенный многочисленными препятствиями, путник попадал на площадь, расположенную у восточного входа в Свято-Успенскую обитель. Темный густой лес с его отвесными узкими дорогами сменился просторным светлым пространством площади, раскрывающейся на реку. Пространство перехода из «дикого леса» к площади перед монастырем является «пороговым пространством». Площадь, в свою очередь, служит разрешением, выполняя роль временной паузы. Сюда же вел и путь от железнодорожного вокзала, проходивший по левому берегу Северского Донца и пересекающий реку. Мост через реку, соединяющий два берега, два мира – мирской и сакральной, также формирует ее «пороговое пространство».

Подойдя к основному входу, ведущему во двор гостиничного комплекса Святогорского монастыря (главные Красные ворота Покровской церкви открывались лишь четыре раза в год), а также, пройдя сжатие монастырских ворот, человек попадал в иной мир – защищенный, упорядоченный, стабильный. Гостиничный двор Святогорского монастыря, окруженный трехэтажными зданиями гостиничного комплекса, выполненными в классицистическом стиле, является своеобразным разрешением после акцентного сжатия. Гостиничный двор представлял собой замкнутый по периметру комплекс зданий, которые «своим каменным квадратом со всех четырех сторон охватывают обширный мощный двор» [32, с. 79].

Путь через двор ведет к центральной площади с пятикупольным Успенским собором в центре. Два пространства монастыря соединяет узкий проход вдоль трапезной с церковью Рождества Пресвятой Богородицы, ограниченный с двух сторон монастырскими постройками. Это «пороговое пространство» служит своеобразным «порталом» в сакральную «середину» обители. Центральная площадь сформирована главным пятиглавым Успенским собором, Покровской церковью с колокольней, которая соединена крытым переходом с домом настоятеля, а также Нижним павильоном паломников - пещерником. Почти квадратная по форме площадь имеет явно выраженный перепад по рельефу, понижаясь в сторону реки. Успенский собор, в ее композиционном центре, расположен с южной стороны в верхней части площади на широкой террасе, к которой ведут две каменные лестницы. Пространство площади, сформированное еще в XVII веке, сохранило характер средневековой площади, раскрывающейся не вглубь, а ввысь. Пятикупольный Успенский собор воспринимается в резком ракурсе и переводит взгляд вверх. Эту же вертикаль подхватывает склон горы с юго-западной стороны площади. Гора наваливается своей массой на зрителя, усиливая напряженность этого кадра, и переводит взгляд вверх, который имеет специфическое выражение. На вершине мелового утеса приютилась Николаевская церковь, которая своей динамикой подхватывает эстафетную палочку вертикального раскрытия к Небу, к Богу.

Пройдя через площадь мимо собора к крытым галереям, что ведут в гору, человек подходил к очередному «пороговому пространству» - это вход в пещерник, встроенный в склон горы. Главный фасад пещерника имеет большие арочные ворота (справа), откуда начиналась Кирилло-Мефодиевская лестница на вершину меловой скалы и дверной проем (слева) для входа в пещерные сооружения. Отсюда путь наверх пролегал в двух направлениях – по подземным ходам в меловой скале, и по лестнице, представляющую собой крытую галерею с переходными башнями, украшенную во многих местах священными изображениями, предохраняющими путника. Лестница вела на верхнюю площадку меловой скалы, которую венчала Николаевская церковь. Пройдя по пещерным лабиринтам, паломники также выходили на вершину скалы, где на самой верхней площадке, на уровне глав Николаевской церкви, был построен Верхний павильон паломников в виде сквозной часовни.

Таким образом, долгий путь вниз к монастырю сменился тяжелым подъемом наверх уже в самом монастыре. Путь наверх в религии и в мифологии всегда означал путь к очищению, к Богу. Поэтому не удивительно, что композиция Святогорского монастыря представляет собой схему разновысотных пространств (монастырский ансамбль террасами поднимается от долины реки Северского Донца к вершине горы). Их периодическое преодоление и переживаемое напряжение и разрешение дает эффект катарсиса и ведет к метафоризации, переводя от «мирского к сакральному».

Преодолев тяжелый подъем наверх, человек подходил к кульминационному «пороговому пространству» - выходу из темного коридора крытой галереи (либо из узкого лабиринта пещер) на открытую площадку, расположенную на вершине скалы. Эта площадка ограничена с одной стороны Николаевской церковью, а с другой – отвесной скалой мелового утеса, увенчанного Андреевской часовней. «Здесь-то вас и поражает вся сила контраста» [33, с.510]. Контраст «Низа» и «Верха», света и темноты, узкого коридора и бескрайнего горизонта. «Горизонт без предела. Словно на ладони все на восемьдесят верст вперед. Внизу, под самыми ногами, извивается серебряная чешуя Донца. Берег опущен точно садами... Налево, на гористом берегу, хмурятся темные сосны; внизу, в долине весенняя зелень. Направо – леса за лесами, одни смутнее других. Ближе к нам, песчаная отложина берега, сверкающая как золото. Под самыми ногами – весь монастырь... Колокольни снизу точно тянутся к тебе, точно хотят подняться до этих меловых скал...», - писал В.И. Немирович-Данченко [33, с.186] (рис.2.22).

Со строительством железной дороги на левобережном плато Северского Донца, путь к Святогорскому монастырю изменился, но не потерял своего мифопоэтического очарования. Путь от вокзальной площади, сформированной непосредственно зданием вокзала и привокзальными сооружениями, являющаяся первым «пороговым пространством», так же проходил через густой лес, поросший вековыми деревьями. Прямая дорога, ведущая к монастырю, резко поворачивала влево, приоткрывая вид на меловые горы, у подножья которых протекает северский Донец.

В настоящее время на левом берегу Донца расположился город Святогорск. Дорога из лесного массива неожиданно переходит в городскую улицу, человек из нежилого пространства попадает в пространство городской среды. Стык города и «негорода» ничем не зафиксирован. Эта граница размыта. Город с его жилыми массивами как будто выплывает из лесной чащи. Пройдя по городским улицам человек, идущий к монастырю, подходит к следующему «пороговому пространству», которым является мост через Северский Донец. Мост через реку, соединивший два столь разных по своему характеру пространства (ровный «неподвижный», покрытый густым лесом левый берег Северского Донца, и правый динамичный берег, возвышающийся высокими горами, поросшими стройными соснами) приобретает семантическую роль посредника или «порогового пространства» между двумя мирами.

Таким образом, человек, пересекая мост, как последнюю «преграду» на своем мирском пути, перед входом в сакральное место испытывает достаточно сильные чувства - «чувство святости и божеской благодати – вот какое чувство вдруг охватывает его здесь» [32, с. 262]. С этой позиции открывается монастырский ансамбль во всей красе. «Из кряжа этих гор восстает перед нами живой великан, весь белый. Величаво оперся он на горы и спокойно смотрится в струи Донца...Невыразимо красив вид!..» [65, с. 128].

Следовательно, наиболее эффектные раскрытия монастыря по пути движения возникают в местах столкновения амбивалентных «пороговых пространств», одновременно соединяющие и разъединяющие разнохарактерные пространства – внешнее и внутреннее, темное и светлое, открытое и сжатое, низкое и высокое и т.д. Такие «пороговые пространства» на данном пути являются пространственными акцентами, чередующиеся с паузами, которые образуют ритмическую форму, составляющую сущность любого движения.

Монастырский комплекс с развитой пространственной структурой как бы «сползает» к реке с вершин гор. Благодаря своему уникальному месторасположению ансамбль воспринимается со всех подходов. Так В.А. Кодин пишет: «По мере движения зрителя по реке или по противоположному берегу Северского Донца перед ним предстают постоянно меняющиеся картины. В крайних точках восприятия с южной и восточной сторон на фоне плотной зелени холмов и синевы неба остается видимой только меловая скала, увенчанная храмом Святого Николая. С высоких точек наиболее эффектно раскрытие ансамбля в восточном направлении. Отсюда хорошо прочитывается планировочная структура монастыря. Глубинность композиции подчеркивается причудливым изгибом реки, широтность – многокилометровой плоскостью приречной долины. С примыкающей к монастырю с запада горы Фавор и меловой скалы ансамбль воспринимается «с птичьего полета» с акцентированием отдельных композиционных узлов. Неповторимые по красоте картины ансамбля наблюдаются с серпантинной дороги, ведущей от монастыря на юг, в сторону города Славянска. Их очень точно описал А.П. Чехов: «Сначала скрылся с глаз Донец, за ним монастырский двор с тысячами людей, потом зеленые крыши... Соборный крест, раскаленный от лучей заходящего солнца, ярко сверкнул в пропасти и исчез» [48, с.227].

Таким образом, ритмический ряд, формируемый композицией пути движения в направлении к Святогорскому монастырю, характеризуется «активно-динамическим ритмом», основанном на повторении «пороговых пространств», заданных ландшафтом и композицией Святогорского ансамбля. «Пороговые пространства», как акцентные пространственные сжатия, отчленяющие предыдущий путь от последующего, организуют ритмический ряд пространств в направлении пути движения к доминирующему элементу. В композиции главного пути движения (из Славянска к святым Горам) такими «пороговыми пространствами» являются граница между дремучим лесом и пустынным лугом; крутой поворот дороги, внезапно открывающий «среди корявых дебрей» блеск Северского Донца и золотой купол церкви на «фоне резкой белизны мелового откоса»; глубокий овраг, в который спускается дорога по краю мелового откоса, соединяющая оппозиции верха и низа. Финал этой структуры – активно-динамический ритм композиции Святогорского монастыря, где паузы все короче, а акценты все чаще – портал въездных ворот, переход от гостиничного двора к центральной площади, вход в пещерник, встроенный в склон горы, от которого начинается путь наверх по подземным ходам в меловой скале или по крытой галерее, выход из темного коридора на открытую площадку меловой скалы. Верхняя терраса, ограниченная Николаевской церковью и отвесной скалой мелового утеса, увенчанного Андреевской часовней, является кульминационным «пороговым пространством», собравшего воедино всю силу контраста – «Низа» и «Верха», света и темноты, узкого коридора и бескрайнего горизонта, внутреннего защищенного пространства и внешнего неизвестного мира (рис.2.22).

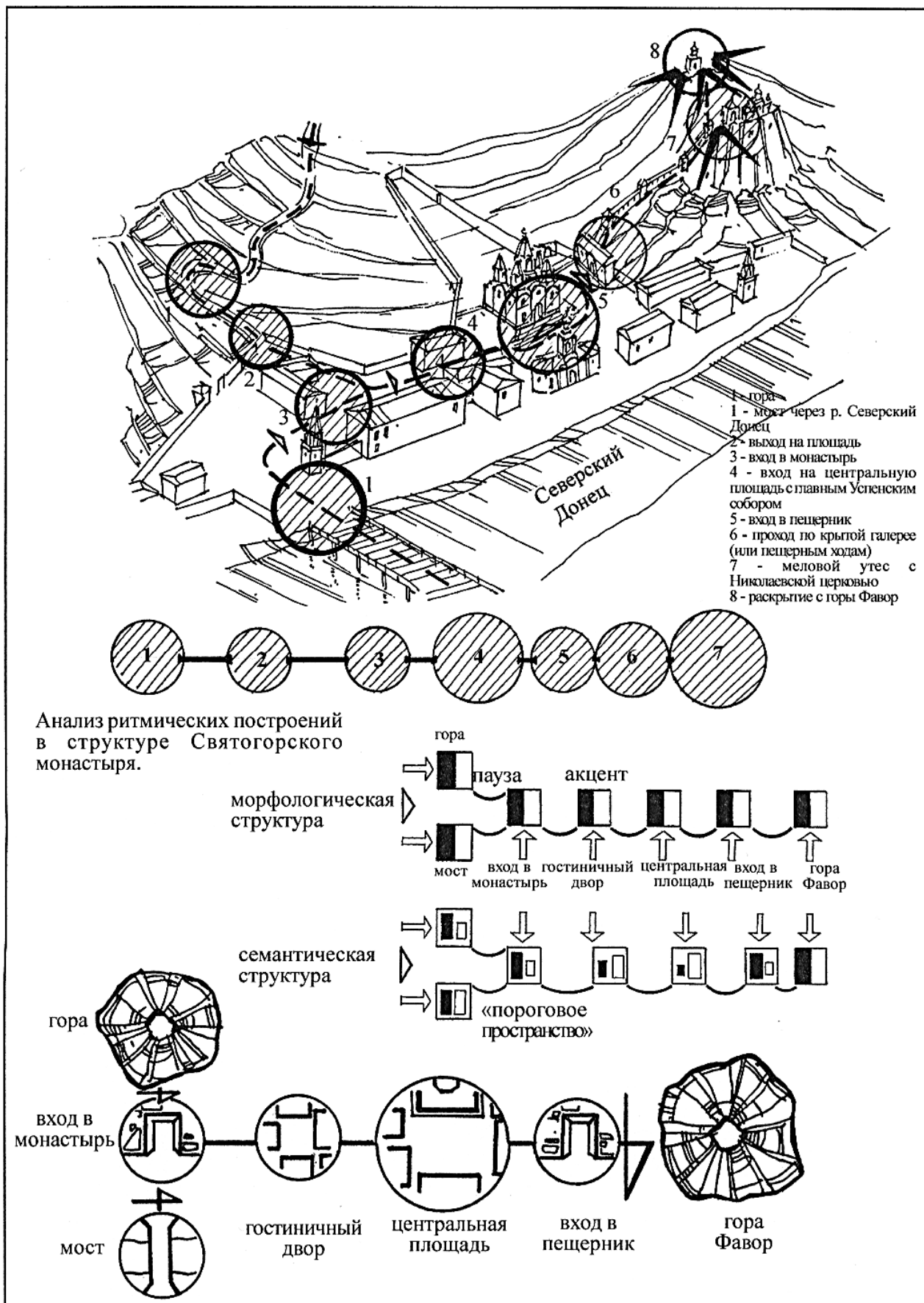


Рис.2.22. Структурно-семиотический анализ ритмических построений «пороговых пространств» в композиции г.Святогорска и Святогорского монастыря.

Свобода выбора и преодоление препятствий на пути к цели как качества обуславливают пространственно-временной срез архитектурного произведения. Й. Хейзинга особо подчеркивает метрическое или ритмическое построение композиции, наличие элемента напряжения, зависящее от выбора пути, от острого осознания пороговой ситуации «или-или», которую надо преодолеть. «Напряжение стремится к разрядке через разгадывание загадки, загаданной агональной ситуацией. Этот ритмический принцип чередования напряженности и разрешения в полной мере относится к композиции сложных пространственно-временных архитектурных структур. Такие структуры, построенные на функционально заданном движении в урбанизированной среде, дает город в целом и любой его фрагмент данный как самостоятельная пространственная единица, встроенная в целое» [92, с.44].

На основании проведенного анализа градостроительных структур можно установить, что в основе исторической архитектурно-пространственной структуры Чернигова, Изюма, Святогорска лежит совокупность и взаимообусловленность ландшафта, путей движения и функционально-пространственной основы города (ансамбля). Эта совокупность формирует в итоге сложные метафорические конструкции как города в целом, так и его отдельных узлов.

- Основание древнего Чернигова было обусловлено меридиональным водным путем от Прибалтики через Киев к Средиземному морю и широтным путем через Новгород-Северского и Любеч в Западную Европу. Основание Изюма и Святогорска было обусловлено пересечением водного пути по Северскому Донцу через Дон к Азовскому и Черному морям, и сухопутных Изюмской и Торской дорог. Пересечения торговых путей в городе образовывали первый уровень структуры движения и определили композицию города в целом. Это пересечение обосновало развитие градостроительной композиции как динамического ряда пространств, развивающегося от периферии к центру.

- Ведущие архитектурные ансамбли, фиксируя стык внешних путей движения, одновременно фиксировали и узел внутригородского движения, объединяя различные структурные уровни города. Эти объемно-пластические акценты соотносились с осевой структурой ландшафта - балок, водоразделов и проходящих по ним путей движения. Формируемые узлы создавали последовательно разворачивающуюся цепочку акцентов - пространственных сжатий и разрядок. Такие пространства на уровне восприятия отчленили предыдущий путь от того, что впереди.

- Как характерную закономерность в градостроительных структурах Чернигова, Изюма, Святогорска можно выявить структуру ритмически организованных пространственных акцентов, построенных на главных путях движения. Для пространственного акцента в такой структуре свойственен эффект (впечатление) «преодоления». Эффект преодоления соотносится с понятием «порогового пространства», создавая эмоциональную ситуацию «или-или». «Пороговые пространства» на пути движения воспринимаются как зримые препятствия и как бы останавливают идущего у главного «порога», преодоление которого завершается максимальным раскрытием. Мысленное преодоление этого «порога» формирует сложную метафору духовного преобразования, перехода в иное духовное качество.

- Ритмический ряд, формируемый композицией Чернигова, характеризуется «активно-динамическим» ритмом пространств в направлении пути движения к доминирующему элементу. Повторы «пороговых пространств», заданные ландшафтом и композицией Чернигова, отсылают к мифологической закономерности восприятия мира как вечно повторяющегося «прасобытия». Рассмотренная структура пульсирующих пространств данных городов образует композицию, где акценты – «пороговые пространства», расположенные по ходу движения, создают художественный информативно - насыщенный ритмический ряд, «держат» внимание человека событийностью акцентов и позволяющий расслабиться в период паузы. Таким образом, можно сделать вывод о принципиальной архитектурно-художественной роли движения, в основе которого лежит ритмический ряд «пороговых пространств», как формообразующего фактора в архитектурной композиции.

РАЗДЕЛ 3

РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РИТМА «Пороговых пространств» В ФОРМИРОВАНИИ ДИНАМИЧЕСКИХ ГРАДОСТРОИТЕЛЬНЫХ СТРУКТУР

Механизм формирования градостроительных структур раскрывается через их морфологические и семантические свойства. Одним из таких свойств является повтор - основа архитектурного ритма, архитектурных метафор и конвенциональных форм. Он обеспечивает возникновение сходных ассоциаций, мыслей и образов и узнавание прототипа. Это позволяет не только распознать архитектурный образ и определить коммуникативно-художественные функции пластического языка, но и позволяет раскрыть связь архитектурного произведения с культурно-историческим и природным контекстом, выявляя смысл архитектурного сообщения в пространстве города. Таким образом, благодаря повтору любая архитектурно-эстетическая структура оказывается несравненно более насыщенной семантически и приспособленной к передаче сложных смысловых структур.

По утверждению В.Б.Шкловского, в системе повторов можно обнаружить две тенденции – установление некоторой упорядоченности и ее нарушение. Художественный ритм при ясно читаемой упорядоченности всегда имеет какие-либо нарушения – сбивки, обладающие силой приема – препятствия. Ритмическая цепь таких «препятствий» способна вызывать аффект, который носит наименование катарсиса. Таким образом, **ритмическое построение архитектурной композиции представляет собой сложное соотнесение упорядоченности и ее нарушений**. Причем, согласно концепции Ю.М.Лотмана, сами эти нарушения являются упорядоченностями, но лишь другого типа. «Ритмико-метрическая структура – это не изолированная система, а конфликт, напряжение между различными типами структуры. Игра срачивающихся закономерностей порождает ту «случайность в обусловленности», которая обеспечивает художественному произведению высокое информативное содержание» [2, с.67].

Ритм выполняет эстетическую функцию сложного порядка: способствует созданию художественной структуры, наиболее адекватной психологическим системам человека, членит и интегрирует впечатление, динамизирует его в эффекте ожидания и неожиданности. Ритм повышает экспрессивно-семантическую емкость произведения благодаря многочисленным сопоставлениям и аналогиям. Он объединяет разнородные компоненты в целое и, в конечном счете, в качестве особой упорядоченности и выразительного средства воплощает идейно-художественное содержание. По утверждению нидерландского культуролога Й.Хейзинга, ритм образует порядок и гармонию, он обогащает пространство, образуя напряжение, чередование контраста, вариантность, равновесие, завязку и развязку, все то, что характерно произведению искусства. Таким образом, ритмическая структура – это конфликт, напряжение между различными типами структуры, как отмечает Ю.М.Лотман, та «случайность в обусловленности», которая обеспечивает художественному произведению высокое информативное содержание.

Поскольку, структура ритма строится на противоборстве противоположных начал: напряжения – разрешения и многократном повторе этого противостояния, ритмический акцент может обладать качествами архетипа «порогового пространства». Согласно исследованиям В.Н.Топорова, «пороговое пространство», воспринимается на уровне архетипа как место инициации, поглощения бездной и напряженное преодоления этой бездны. «Пороговое пространство» сталкивает традиционные оппозиции: узость и тьма в нем противопоставлены шири и свету. Их периодическое преодоление и переживаемое напряжение – приводит к эффекту катарсиса, к метафоризации и символизации, переводя восприятие «от мирского к сакральному».

Таким образом, архетип «порогового пространства» непосредственно связан с образом пути и преодоления препятствий на пути, то есть может быть рассмотрен как одна из категорий ритмического ряда.

Пространственно-временная композиция города (ансамбля) включает организацию ритмического ряда пространств в направлении пути движения к доминирующему элементу. Ритмический ряд состоит из серии уже отмечавшихся пространственных акцентов (напряжений) и пауз (разрешений). Акцентами выступают граничные пространства между двумя пространствами-оппозициями: внутренним и внешним, светлым и темным, крупно- и мелкомасштабным, пространствами разных структурных уровней и др. Паузами являются равномерные неизменяемые пространства. Акценты могут фиксировать также и переломы в направлении движения. Ритм сменяющихся видовых картин, смена пространственно-световых впечатлений создает единый сюжет пространственно-временной композиции в архитектурном сюжете.

Ритмический акцент в такой композиции сопоставим с «пороговым пространством», поскольку в их основе лежат общие морфологические признаки. Отличие заключается в семантической обусловленности «порогового пространства» - архетипический рубеж между обыденным и сакральным, между смертью и жизнью. Как аспект напряжения «пороговое пространство» фиксирует остановку, воспринимаемую человеком как переход в иное семантическое качество. Поэтому те акценты, которые обладают этим свойством, могут пониматься как «пороговые пространства».

Пути движения пешеходов и транспорта составляют градоформирующий каркас города (комплекса). Построение этого каркаса с учетом «пороговых пространств» как цепочки кульминаций, где каждое такое пространство, во-первых, формирует ритмическую композицию, ведущую к главному, во-вторых, несет семантику главного, формируя вокруг себя законченную композицию на своем уровне. Тем самым, «пороговое пространство» «работает» на формирование целостной композиции города, комплекса и т. д. Оно способствует «очеловечиванию» (гуманизации) среды, привнося масштаб и эмоции человека в масштаб более высокого уровня (города, региона). Таким образом, объектом моделирования архитектурно-семантического исследования динамических градостроительных структур является ритмическая структура, основанная на повторе «пороговых пространств» в направлении пути движения. Такие «пороговые пространства», в которых, по мнению В.Н. Топорова, происходит обмен основными ценностями, их переоценка. «Порубежная ситуация между жизнью и смертью, место, где они сливаются, чтобы дать начало новому рождению» [80, с. 150]. «Пороговые пространства» сродни «тем «соринкам», от которых вода становится только чище» (Л.Н. Толстой) [62, с.112].

В архитектурной композиции «пороговые пространства» расчленяют разноаспектные пространства и могут служить переходом между структурными уровнями. Преодоление «порогового пространства», как правило, сопровождается переходом от пространственного сжатия и темноты к открытому пространству и свету, метафорически - от Хаоса к Космосу.

«Пороговые пространства» можно классифицировать следующим образом.

а) По характеру организации пространства:

- «пороговое пространство» как естественное качество ландшафта (природные фрагменты);
- «пороговые пространства» как искусственная форма (архитектурный фрагмент)»;
- «пороговое пространство» смешанного типа, состоящее из природного и архитектурного фрагмента.

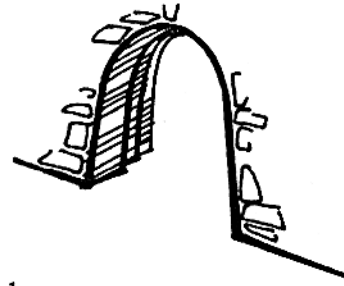
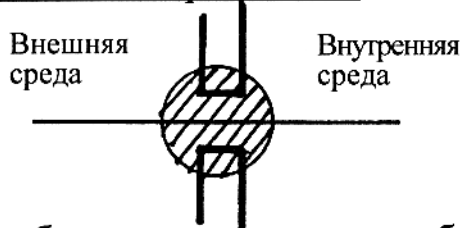
б) По качеству отграничения пространства:

- жесткое отграничение (формирует разовый эмоциональный скачек)
- свободное перетекание, требующее наличия фиксированных элементов (формирует сложное восприятие с серией эмоциональных переходов) (рис. А.3.1).

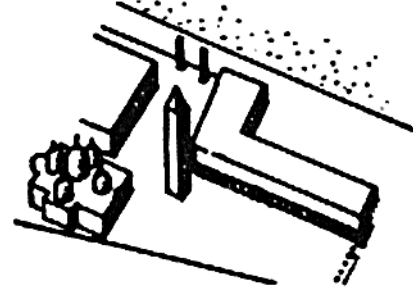
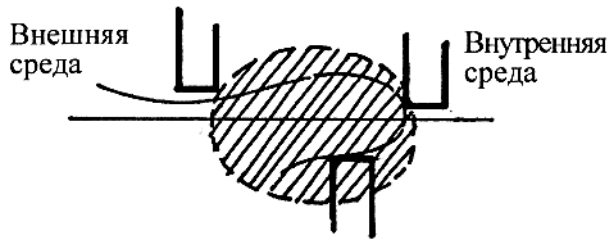
КЛАССИФИКАЦИЯ «Пороговых пространств»

- По качеству отграничения пространства:

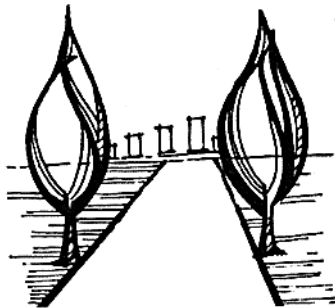
жесткое отграничение



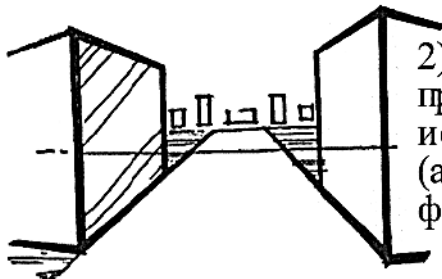
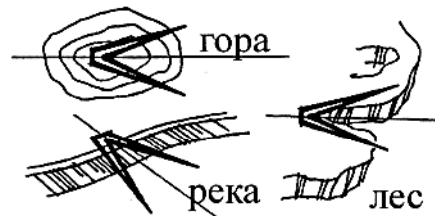
свободное перетекание, требующее наличия фиксированных элементов



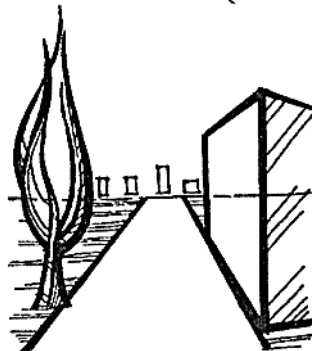
- По характеру организации пространства



1) «Пороговое пространство» как качественное качество ландшафта (природные фрагменты)

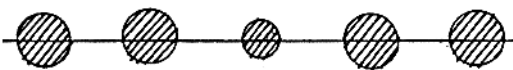


2) «Пороговое пространство» как искусственное (архитектурный фрагмент)

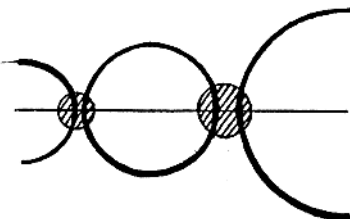


3) «Пороговое пространство» смешанного типа, состоящее из природного и архитектурного фрагмента.

- По характеру фиксации перехода из одного пространства в пространство другого качества



«Пороговые пространства» одного структурного уровня



«Пороговые пространства» разных структурных уровней. Переход от низших структурных уровней к высшим

Рис.3.1. Классификация «пороговых пространств».

<p align="center">«Пороговое пространство» (как объективизированный результат эстетического переживания архитектурно-пространственной реальности) «Пороговое пространство» как система бинарных оппозиций Медиативность «порогового пространства»</p>	
МОРФОЛОГИЧЕСКАЯ КОНСТРУКЦИЯ	СЕМАНТИЧЕСКАЯ КОНСТРУКЦИЯ
Пространственные связи и отношения элементов архитектурно-пространственной композиции	Смысловые связи и отношения элементов архитектурно-пространственной композиции
1. Пространственные оппозиции	
Узость – Ширь, Тьма - Свет, Искривленное - Прямое	Развоплощение - Синтезирование, Деструктуризация – Структурирование, «Погружение», выход в «инобытие» - Подъем, возврат в «свой» мир. Смерть – Жизнь
2. Ритмические оппозиции	
Архитектурно-пространственный акцент – архитектурно-пространственная пауза	Сюжет (Борьба - Преодоление, Умирание – Воскресение) – Бессюжетность, Событие – Отсутствие событийности
3. Психологические оппозиции	
Напряжение - Разрешение	Конфликт - Самоутверждение
4. Информативные оппозиции	
«Порог»-элемент членения пути (до-после) с быстрым (скачкообразным) преобразованием впечатлений. Пауза-расчлененные «порогом» фрагменты пути. Каждый следующий отрезок отличен от предыдущего в первую очередь своим отношением к цели пути (ближе-дальше). Позапное (пофрагментное) преобразование впечатлений.	«Порог» - структура, моделирующая ситуацию соприкосновения семантически неоднородных пространств. Информативная, эмоционально нагруженная структура. Пауза – однородный отрезок пути, информация не меняется от начала до конца отрезка. Эмоционально аморфная структура.
5. Образные оппозиции	
Многokrатно повторяющиеся и варьирующиеся в процессе пути бинарные структуры препятствия (затруднения) и преодоления (выхода), формирующие неоднородность «порогового пространства», складываются в устойчивый образный инвариант.	Устойчивость инварианта формирует метафору «прасобытия» как вечного конфликта (зла и добра, тьмы и света, смерти и жизни) и вечной победы светлого героя над силами тьмы.
6. Символические оппозиции	
Ограничение (препятствие на пути) – безграничность (преодоление препятствия). Ограничение как условие порубежной ситуации (или-или). Фиксация времени. Безграничность как признак безвременья.	Смерть – Жизнь. Архетипический рубеж между смертью и жизнью. Сакральность события «на границе»; событие в «сакральном центре мира» Постоянство одного из состояний (смерти или жизни). Профанность; периферия мира.

Рис.3.2. «Пороговое пространство» как объективизированный результат эстетического переживания архитектурно-пространственной реальности.

В соответствии с мифопоэтикой «пути», человека сопровождает впечатляющая пространственная пульсация. При движении от периферии к центру, то есть кульминационному моменту, человек проходит ряд «порогов» - препятствий в полном соответствии с мифологической традицией. Перед каждым «порогом» его сопровождают качественно различные пространства; различные по динамике и статике, по соотношениям света и тени, отношениям внутренних и внешних начал. Эта ведущая в мифопоэтике тема воплощена в архитектуре наиболее мощно ввиду материальной основы архитектуры – в пространственных сжатиях (акцентах) и разрядках (паузах) как категориях ритмических построений.

В результате проведенного исследования обоснована качественная характеристика «порогового пространства» как элемента архитектурно-пространственной композиции.

- «Пороговое пространство» это граничное пространство между двумя пространствами-оппозициями (внутренним и внешним, крупно- и мелкомасштабным, пространствами разных структурных уровней и др.). В семантическом плане – носитель метафоры драматического столкновения жизни и смерти.

- «Пороговое пространство» является принадлежностью пути (маршрута) движения (структуры движения), зафиксированного в архитектурно-пространственной структуре объекта. «Пороговые пространства» делят путь следования на фрагменты, отчленяя их как качественно различные. Качественное различие отрезков пути между «пороговыми пространствами» определяется их отношением к цели пути (дальше-ближе, цель не видна - цель видна и др.). Задача «порогового пространства» - фиксация перехода из одного пространства в пространство другого качества. Переход может осуществляться одним скачком или через поэтапное многоразовое преодоление «пороговых пространств».

- «Пороговое пространство» - это пространство, сжатое ограничениями и затененное, воспринимаемое как преграда. Вариантами могут быть ситуации наличия ограничения некоей объемной формой, изменение пути движения по горизонтали или по вертикали (поворот, подъем, спуск).

- «Пороговое пространство» наделено амбивалентными (двойственными) качествами – напряжением и разрешением, в семантическом плане - поглощением тьмой, ее преодолением и выходом к свету. Как аспект напряжения оно фиксирует остановку, воспринимаемую человеком как переход в иное семантическое качество – «развоплощение», «погружение», выход в «инобытие». Как аспект разрешения (разрядки) оно стимулирует дальнейшее движение как семантический «выход» - «преодоление», «сигезирование», «подъем», возврат в «свой мир».

- В бинарной структуре пути движения, рассматриваемой как ритмический ряд (акцент – пауза), «пороговое пространство» является акцентом, контрастно отличным от «паузы». Акцент в силу семантической неоднородности наделен активной характеристикой события, сюжетности (борьбы и преодоления, умирания и воскресения и т.д.), пауза - нейтральна, она формируется равнозначными длительными участками пути, в пределах которых «ничего не происходит» - не происходит качественных композиционно-психологических изменений в восприятии человеком окружающего пространства.

В силу многократного повторения «порогового пространства» в определенной ситуации этот ритмический акцент становится носителем определенного смысла, то есть элемент обращается в конвенциональный знак. На основе конвенциональных знаков формируется язык архитектуры. Следовательно, механизм формирования эстетических структур к которым относится и градостроительная структура, можно представить в виде модели: Повтор – Смысл - Конвенциональный знак - Архитектурно-художественная структура.

На уровне архетипа «пороговое пространство» как функция мифологемы пути, является знаковым элементом в композиционно-семантической структуре города. Использование структурно-семиотического подхода, дает возможность выявить индивидуальные образные характеристики объекта, формы его взаимосвязи со сложившимися семантическими и смысловыми параметрами среды, позволяет осмыслить, оценить, а, следовательно, и создать органичную, композиционно целостную архитектурно-пространственную среду.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Установлено, что многочисленные труды по вопросам взаимообусловленности структуры движения и композиции в архитектурной науке отображают глубину и актуальность проблемы. Однако развитие современного научного знания предполагает, кроме того, разработку психологических аспектов архитектурно-пространственной композиции. Для эмоционально-эстетического восприятия городской среды в этой связи важен эффект преодоления специфических «пороговых пространств», связанных с процессом движения. Раскрытие семантического кода этих пространств в архитектурно-пространственном ритмическом ряду является актуальным аспектом архитектурной композиции.

Феномен «порогового пространства» является важной составляющей композиции пути движения. «Пороговые пространства» ритмически расчленяют разноаспектные пространства и служат эмоциональным переходом между структурными уровнями. Путь, на котором сосредоточились «пороговые пространства» как цепь акцентов, является мощным художественным средством выражения в архитектурной композиции.

В результате анализа исторических градостроительных ансамблей Чернигова, Изюма, Святогорска выявлена структура ритмически организованных пространственных акцентов, обладающих качеством «порогового пространства», и пауз – «разрешением». «Пороговые пространства» на пути движения воспринимаются как зримые препятствия и как бы останавливают идущего у главного «порога», преодоление которого завершается максимальным разрешением (например, раскрытием на внешнюю доминанту). Мысленное преодоление этого «порога» формирует сложную метафору духовного преобразования, перехода в иное духовное качество.

- В пространственной структуре Чернигова ритмическим повторяющимися группами являются ансамбли монастырей, сгруппированные вокруг доминирующего собора. Окружающая их городская среда создает необходимые паузы. Каждый монастырь, поднятый на холм, при восприятии формирует метафору нового «порога», с которого открывается городская панорама, как некое новое качество приближающегося города. Финал этой структуры – ускоренный ритм детинца – портал въездных ворот, портал монастырского комплекса, порталы Спасского и Борисо-Глебского соборов, «портал» подкупольного пространства собора с потоком «божественного» света, льющегося с неба в мирскую тьму. Последнее – сакральная середина – переводила горизонтальный путь по земле и воде в вертикальный путь от земли к небу.

- Композиция структуры города Изюма и главного пути (Харьков – Изюм) построена на ритмически организованной системе «пороговых пространств». При приближении к городу их ритм нарастает к верху горы и заканчивается финальным акцентом - вершиной горы Кремянец, увенчанной в XVIII в. крепостным замком. Максимально напряженное преодоление завершалось максимальным раскрытием – панорамой долины Северского

Донца с вершины горы.

-Активно-динамический ряд «пороговых пространств» на пути от Славянска к Святогорскому монастырю сформирован рядом ландшафтных элементов: стык леса и луга, крутой поворот дороги и блеск реки и купола церкви, глубокий овраг и резкий спуск дороги. Финал этой структуры – учащенный ритм композиции Святогорского монастыря и мощное раскрытие долины реки с верхней площадки у Николаевской церкви.

На основании проведенного исследования можно сформулировать методическую последовательность архитектурно-семиотического анализа композиционной структуры, формируемой путями движения. Ее составляет:

- Морфологический анализ структуры градостроительного ансамбля
- Выявление в ней структуры путей движения города (ансамбля).
- Анализ композиционной структуры, основанной на путях движения.
- Выявление ритмических закономерностей.
- Анализ акцентных узлов по путям движения как узлов контрапоста.
- Интерпретация акцентов как «пороговых пространств».
- Семиотический анализ:

а) выявление информационной насыщенности «порогового пространства» как знакового элемента, обладающего качеством «преодоления».

б) оценка эстетической целостности архитектурной среды через структуру «пороговых пространств», являющихся знаковым элементом в композиционно-семантической структуре, формируемой путями движения.

- Установление на этой основе композиционной и семантической специфики конкретных ансамблей, художественная ценность которых непосредственно зависит от степени их знаковой насыщенности.

Предложенная методика архитектурно-семиотического анализа и основные принципы построения ритмических градостроительных структур позволят осмысливать градостроительный ансамбль в категориях путей движения, их психологической заданности и определенности их взаимоотношений. Объектом моделирования в данном исследовании является ритмическая структура, основанная на повторе «пороговых пространств» в направлении пути движения. Архетип «порогового пространства» является знаковым элементом в композиционно-семантической структуре ансамбля.

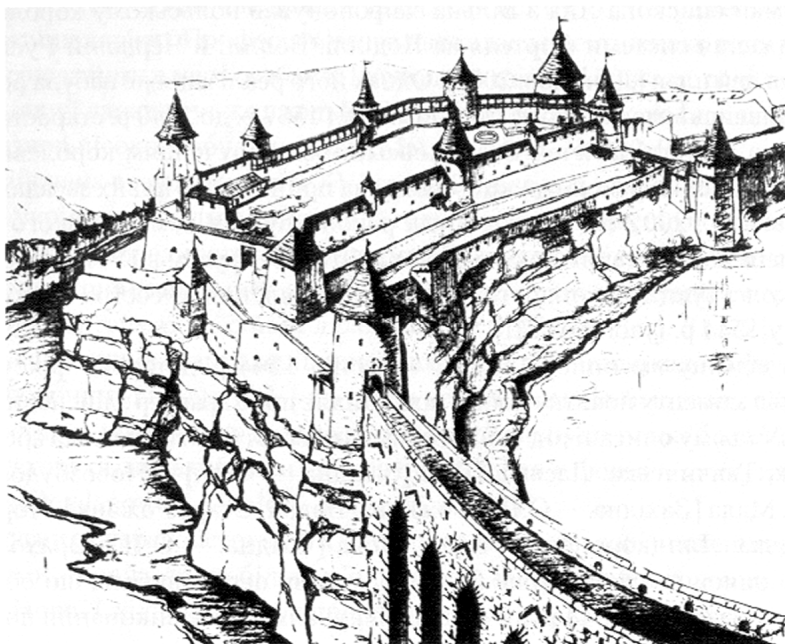


Рис.3.3. Каменец-Подольский. Крепостные укрепления (реставрация Е.Пламеницкой).

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. София – Логос. Словник. – К.: Дух і Література, 1999. – 464 с.
2. Алферов И.А., Антонов В.Л., Любарский Р.Э. Формирование городской среды. – М.: Стройиздат, 1977. – 104 с.
3. Антонов В. «Наследники по прямой» или случайные последователи. – Харьков: Архитектура: Приложение к «Строительной газете», 1984. - № 8 - С.4-5.
4. Багалея Д.И. Очерки из истории колонизации степной окраины Московского государства. – М.: Издание Императорского Общества Истории и Древностей Российских при Московском Университете, 1887. – 614 с.
5. Багалея Д.И. История Северной земли до половины XIV столетия. – К.: 1882.
6. Барт Р. Мифологии. – М.: Изд. Им. Сабашниковых, 1996. – 314 с.
7. Бархин Б.Г. Методика архитектурного проектирования. – М.: Стройиздат, 1993. – 438 с.
8. Беляева Е.Л. Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия. – М.: Стройиздат, 1977. – 127 с.
9. Білоконь Ю.М. Еволюція містобудівних знань та їх персоніфікація: Досвід та перспективи розвитку міст України. Збірник наукових праць. – К.: Ін-т «Діпромісто», 2002. – № 3: Культурологія містобудування – С. 6-16.
10. Бочаров Ю.П., Кудрявцев О.К. Планировочная структура современного города. – М.: Стройиздат, 1972. - 160 с.
11. Брайцева О.И. Новое в композиции входов русских храмов конца XVII века. – М.: Архитектурное наследие, 1975. - № 23.
12. Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси. – М.: Искусство, 1993. – 255 с.
13. Віроцький В.Д. Храмы Чернігова. – К.: Техніка, 1998. – 207 с.
14. Волкова Е.В. Произведение искусства – предмет эстетического анализа. – М.: Изд-во Московского университета, 1976. – 184 с.
15. Вопросы теории архитектурной композиции: в 2-х тт. /под ред. Былинкина Н.П., Шемякина Г.А. и др. – М.: Гос. изд-во литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1958. –Т. 2. - 172 с.
16. Волкова Е.В. Ритм как объект эстетического анализа //Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: «Наука», 1964. – 198 с.
17. Воронин Н.Н.Чернигов //Древнерусские города. – М. – Л.: Стройиздат, 1945. – 108 с.
18. Выготский Л.С. Психология искусства. – Ростов н /Д: изд-во «Феникс», 1998. – 480 с.
19. Гегель. Сочинения: в 2-х тт. /под ред. А.А. Максимова. – М. – Лен.: СОЦЭЖИЗ, 1934. – Т. 2. - 685 с.
20. Гераклит Эфесский. Фрагменты. – М.: «Мусагетъ», 1910. – 88 с.
21. Гетманец М.Ф. Тайна реки Каялы: «Слово о полку Игореве». – Харьков: Изд-во при ХГУ, 1989. – 168 с.
22. Гинзбург М.Я. Ритм в архитектуре. – М.: Госиздат, 1920. – 78 с.
23. Гинзбург М.Я. Стиль и эпоха: Проблемы современной архитектуры. – М.: Госиздат, 1924. – 238 с.
24. Головаха Е., Кроник А. Психологическое время: удивительные свойства сжиматься и прерываться //Популярная психология. Хрестоматия. Учебное пособие для студентов пединститутов. – М.: Просвещение, 1990. – 247 с.
25. Город. Прошлое, настоящее, будущее// Проблемы развития и управления на пороге III тысячелетия. Сборник научных трудов /под ред. Р.М. Лобацкой, О.Е. Железняк, Л.И. Аузиной, Е.Е. Кононова. – Иркутск: Изд-во Иркутского гос. технического университета, 2000. – 276 с.
26. Горчакова Е. Святогорская Успенская общежительная пустынь.- Одесса: Типография

- Е.И. Фесенко, 1894 – 50 с.
27. Грушка Э. Развитие градостроительства. – Братислава: Изд-во Словацкой академии наук, 1963. – 296 с.: ил.
 28. Гутнов А.Э. Города и люди. – М.: МП Ладья, 1993. – 320 с.
 29. Гутнов А.Э., Глазычев В.Л. Мир архитектуры: Лицо города. – М.: Молодая гвардия, 1990. – 350 с.
 30. Гутнов А.Э., Лежава И.Г. Будущее города. – М.: Стройиздат, 1977. – 126с.
 31. Данилова И.Е. Брунеллески и Флоренция. Творческая личность в контексте ренессансной культуры. – М.: Искусство, 1991. – 296 с.
 32. Дедов В.Н. Святые Горы: От забвения к возрождению. – К.: РПО «Полиграфкнига», 1995. – 352 с.
 33. Дедов В.Н., Дашевский А.Б. Славяногорский историко-архитектурный заповедник. – Донецк: «Донбас», 1989. – 39 с.
 34. Дизайн. Иллюстративный словарь-справочник. /Под ред. Минервина Г.Б., Шимко В.Т., Ефимова А.В.. – М.: «Архитектура – С», 2004. – 288 с.
 35. Долгий В.М. Порог. – М.: Политиздат, 1974. – 439 с.
 36. Забельшанский Г.Б., Минервин А.Г., Раппапорт А.Г., Сомов Г.Ю. Архитектура и эмоциональный мир человека. – М.: Стройиздат, 1985. – 208 с.
 37. Загоровский В.П. Изюмская черта. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1980. – 238 с.
 38. Игнаткин И.А. Чернигов. – М.: Искусство, 1955. – 88 с.
 39. Иконников А.В. Функция, форма, образ в архитектуре. – М.: Стройиздат, 1986. – 288 с.
 40. Иконников А.В. Художественный язык архитектуры. – М.: Искусство, 1985. – 176 с.
 41. Історія української архітектури. /Під загальною ред. В. Тимофієнка. – К.: Техніка, 2003. – 472 с.
 42. Карнабіда А.А. Чернігів: Архітектурно-історичний нарис. – К.: Будівельник, 1980. –128 с.
 43. Карнабіда А.А. Легенди. Що ховає в собі Чернігівський Дитинець– фортеця?- К.: Гарт, 1994. - №4. – С.5
 44. Карнабіда А.А. Прадавніх днів народний геній. – К.: Вітчизна, 1978. - №1. – С.216-218
 45. Катини церковной жизни Черниговской Епархии из IX вековой истории. – К.: Фото-литография «С.В. Кульженко», 1911. – 172 с.
 46. Книга Большому Чертежу /под ред. К.Н. Сербиной. – М. – Лен.: Изд-во Академии наук СССР, 1950. – 229 с.
 47. Кобилянська О. Твори. – К.: Молодь, 1968. – 542 с.
 48. Кодин В.А., Ерошкина Е.А. Храмы Слобожанщины. Формирование архитектурно-художественных и градостроительных традиций. – Харьков: РИП «Оригинал», 1998. – 184 с.
 49. Кулжинский Г. Святогорская Успенская общежительная пустынь в Харьковской епархии. – Харьков: Типо-литография Окружного штаба, 1880 – 167с.
 50. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячью лицами: Пер. с англ. – К.: «София», Ltd., 1997. – 336 с.
 51. Лавров В.А. Развитие планировочной структуры исторически сложившихся городов. – М.: 1977. – 288 с.
 52. Ламцов И.В., Туркус М.А. Элементы архитектурной композиции. – М.: Главная редакция строительной литературы, 1938. – 167 с.
 53. Леви-Строс К. Структурная антропология. – М.: Наука, 1985. – 535 с.
 54. Ле Корбюзье. Архитектура XX века. – М.: «Прогресс», 1970. – 304 с.
 55. Ле Корбюзье. Планировка города. – М.: Огиз-Изогиз, 1933. – 208 с.

56. Линч К. Образ города : Пер. с англ. В.Л.Глазычева /под ред. А.В.Иконникова. – М.: Стройиздат, 1982. – 328 с.
57. Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. – С.-Петербург.: «Алетейя», 1997. – 508 с.
58. Логвин Г.Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. – М.: Искусство, 1980. – 288 с.
59. Локтев В.И. Этот непонятный «отец барокко». – М.: Архитектура: Приложение к Строительной газете, 1982. - №9. – С.4-5.
60. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.
61. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
62. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – С.-Петербург.: «Искусство – СПб», 1996. – 848 с.
63. Мардер А.П. Эстетика архитектуры //Теоретические проблемы архитектурного творчества. – М.: Стройиздат, 1988. – 213 с.
64. Мастера архитектуры об архитектуре /под ред. А.В.Иконникова, И.Л. Маца, Г.М. Орлова. – М.: Искусство, 1972. - 590 с.
65. Немирович-Данченко В.И. Святые Горы /Очерки и впечатления. – К.: РПО «Полиграфкнига», 1995. – 100 с.
66. Посацький Б.С. Основи урбаністики. Навч. посібник: у 2-х ч. — Львів: Видавництво Національного університету “Львівська політехніка”, 1997. – ч. 1.:Процеси урбанізації та територіальне розпланування. – 116 с.
67. Пучков А.А. Габричевский: Концепция архитектурного организма в мыслительном процессе 20-30-х годов /под общ. ред. д. арх. Ежова В.И. – К.: Издательский Дом А.С.С., 1997. – 154 с.
68. Раппапорт А.Г., Сомов Г. Ю. Форма в архитектуре: Проблемы теории и методологии. – М.: Стройиздат, 1990. – 344 с.
69. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве /под ред.Б.Ф. Егорова, Б.С. Мейлах, М.А. Сапарова. – Л.: «Наука», 1974. – 197 с.
70. Рузавин Г.И. Методология научного исследования: Учебное пособие для вузов. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 1999. – 317 с.
71. Рыбаков Б.А. “Слово о полку Игореве” и его современники. – М.: Наука, 1971. – 293 с.
72. Рябушин А.В. Новые горизонты архитектурного творчества 1960-1970-е годы. – М.: Стройиздат, 1990. – 327 с.
73. Сибилев Н. В. Очерки по доистории и истории Изюмского края. Вып. I Далекое прошлое Изюма. – Изюм: Окрнаросвіта Ізюмщини, 1928. – 14 с.
74. Скибінський А.О. Рання архітектура Святогірського Свято-Успенського монастиря. – Київ – Донецьк: Рідний край, 2001. – 324 с.
75. Советский энциклопедический словарь. /Под общ. ред. А.М. Прохорова. 2-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – 1600 с.
76. Стародубцева Л.В. Городская стена как духовная конструкция //Город как социокультурное явление исторического процесса. – М.: Наука, 1995. – С.248-258
77. Тимофієнко В.І. Архітектура і монументальне мистецтво: Терміни та поняття. – К.: Вид-во Інституту проблем сучасного мистецтва, Головкивархітектура, 2002. – 472 с.
78. Тверской Л.М. Композиция магистральной улицы: Пособие для студ. архитектуры, теории и истории искусств. – Л.: Институт живописи скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина, 1961. – 18 с.
79. Тверской Л.М. Композиция городских улиц и дорог: Пособие для студ. архитектурного факультета. – Л.: Институт живописи скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина, 1962. – 53 с.

80. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: «Прогресс» - «Культура», 1995. – 624 с.
81. Ушаков Ю.С. Ансамбль в народном зодчестве русского Севера (пространственная организация, композиционные приемы, восприятие). – Л.: Стройиздат, 1982. – 168 с.
82. Фомін І.О. Культурологія містобудування: Досвід та перспективи розвитку міст України. Збірник наукових праць. – К.: Ін-т «Діпромiсто», 2002. – № 3: Культурологія містобудування – С.17-144.
83. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге: Сборник: Пер. с нем. /под ред. А.Л. Доброхотова. – М.: Высшая школа, 1991. – 192 с.
84. Хэйзинга Й. Осень средневековья. – М.: Культура, 1995. – Т.1. – 414 с.
85. Цапенко М.П. Архитектура левобережной Украины XVII – XVIII веков. – М.: Стройиздат, 1967. – 234 с.
86. Чепелик В.В. Зодчие средневековья и Нового времени (VI – XIX вв.): Учебное пособие. – К.: УМК ВО, 1991. – 124 с.
87. Чинь Франсис Д.К. Архитектура: форма, пространство, композиция /Пер. с англ. Е.Нетесовой. – М.: АСТ: Астрель, 2005. – 399 с.
88. Шекспир У. Трагедии: Пер с англ. – М.: Художественная литература, 1981.– 366 с.
89. Шкловский В. Теория прозы. Размышления и разборы. – М.: 1917.
90. Шрамко Б.А. Древности Северского Донца. – Харьков: Изд-во Харьковского гос. ун-та им. А.М.Горького, 1962. – 404 с.
91. Шубович С.А. Архитектурная композиция в свете мифопоэтики: Монография. – Харьков: РИП «Оригинал», 1999. – 636 с.
92. Гуманитарный комплекс архитектуры. К вопросу о гуманитарных исследованиях в архитектуре: монография /Под общ. ред. д-ра арх. С.А.Шубович. – Харьков: ХНАГХ, 2005. – 311 с.
93. Шубович С.О. Міфопоетична культура в естетиці міст (наукові основи - мистецтво - архітектура): навч. посібник. - Харків: ХДАМГ, 2002. - 106 с.
94. Шрамко Б.А. Древности Северского Донца. – Харьков: Изд-во Харьковского гос. университета, 1962. – 403 с.
95. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Миф, религия, культура. Архетипы и повторяемость. – С.-Петербург.: Изд-во «Алетейя», 1996. – 256 с.
96. Юнг К.Г. Психология и религия /Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.
97. Яблонский Д.Н. Порталы в украинской архитектуре. – К.: Будівельник, 1955. – 144 с.
98. Явейн О.И. Проблема пространственных границ в архитектуре: Автореф. дис.... канд.archit.: 18.00.01. – М.: МАРХИ, 1982. – 20 с.
99. Якобсон П.М. Психология художественного восприятия. – М.: Искусство, 1964. – 85 с.
100. Янковская Ю.С. Семиотика в архитектуре – диалог во взаимодействии: Место семиотических исследований в современной теории архитектуры. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ин-та, 2003. – 125 с.

Научное издание

Коптева Г.Л.

СЕМАНТИКА «ПОРОГА» В АРХИТЕКТУРНОЙ РИТМИКЕ
ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

Монография

Автор: Коптева Гелена Леонидовна

Редактор: Н.З.Алябьев

План 2009, поз. 3 Мн

Подп. к печати 26.11.2009	Формат 60x84 1/8	Бумага офисная
Печать на ризографе	Уч.- изд. л. 4,0	Усл. - печ. л. 3,8
Зак. №	Тираж 100 экз.	

61002, Харьков, ХНАГХ, ул. Революции, 12

Сектор оперативной полиграфии ЦНИТ ХНАГХ

61002, Харьков, вул. Революции, 12