

УДК 711.4.01

І. В. Булах

*аспірантка кафедри Дизайну архітектурного середовища
Київського національного університету будівництва і архітектури*

СИМВОЛ І СИМВОЛІЗАЦІЯ У ТЕОРЕТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ ПОСТМОДЕРНІЗМУ (XX СТ.)

Анотація: в статті розглядається використання символу і символізації у теоретичних дослідженнях Постмодернізму (XX ст.). Особлива увага приділена теоретичній праці Р. Вентурі, Ч. Дженкса, К. Александера, М. Сафді, К. Лінча.

Ключові слова: символ, символізація, теорія архітектури, Постмодернізм.

У дослідженнях теорії архітектури існує певний досвід використання символу і методів символізації у вирішенні архітектурних й містобудівних проблем. Сутність цих проблем полягає в тому, що теоретичний досвід потребує ретельного відокремлення та систематизування для можливості подальшого вивчення та використання. Слід відзначити, що практичне використання методів символізації при проектуванні багато в чому випереджає теоретичні дослідження. Саме тому сучасна теорія архітектури вимагає достатньо поглибленого вивчення питання гармонізації, естетизації, філософського обґрунтування символічного змісту міського простору. Надання урбанізованому простору певної символізації, впровадження символів в міське середовище дозволять вирішити проблеми формування більш змістовної і упорядкованої архітектурно-планувальної композиції міського середовища.

У 1960-1980-і рр. у світовій архітектурі сформувався новий напрямок – постмодернізм. Його поява відповідала загальному прагненню змінити історичну і культурну ситуацію, що склалася в середині XX століття. В цей час розгорталася криза авторитарності в політиці і мистецтві – криза тоталітаризму, що диктував верховенство системи і форми над індивідуальними потребами [1].

Зародження цього напрямку відбулося в США. Завдяки еміграції майстрів сучасної модерністської архітектури в цю країну у 1930-1940-і рр., розвиток постмодернізму набув значних темпів і досяг апогею в 1960-і роки. У той час в Америці накопичилася найбільша емоційна втома від модернізму і протест проти нього став особливо жорстким, що поступово обумовило виникнення спочатку ідеології, а потім її впровадження в практику постмодернізму [2].

Внесок Роберта Вентурі в архітектуру 1960-1970-х років полягає в його теоретичних роботах. «Складність і суперечності в архітектурі» - робота, в якій Р. Вентурі гостро поставив питання про розвиток методів «нової архітектури» і про переоцінку її цінностей. Він виступив за такий підхід до архітектури, при

якому складнощі і суперечності реального життя зводяться в систему «складного порядку». Він писав: «Я швидше за багатства значень, чим за ясність значень; я за неявну функцію — так само, як і за явну функцію. Я віддаю перевагу «тому і іншому», ніж то або інше», чорному і білому і, іноді, сірому замість чорному або білому» [3]. Закликаючи бачити життя таким, яке воно є, Вентурі пропонує архітектуру – як символ існуючого положення, зі всіма його економічними обмеженнями і соціальними суперечностями. Архітектуру, що не протиставлена вульгарності і хаосу навколишнього середовища, що стихійно склалося, але яка сама символізує це середовище.

У роботі "Навчаючись у Лас-Вегаса" (Learning from Las Vegas, 1972 р.), Вентурі заклав теоретичні основи перебігу постмодернізму, який бере свій початок в "архітектурних ілюзіях", інформаційних щитах і неоновій рекламі американських міст. Він підкреслював розрив між декорацією, символікою зовнішньої форми споруди та її функціональним призначенням і конструктивним рішенням. Лас-Вегас привернув увагу автора, так звану придорожньою архітектурою символів, і своєю головною вулицею (Strip), спланованою головним чином не для пішохода, а для автомобіля, що рухається.

Головна ідея книги полягає в тому, що всі будівлі діляться на два типи: декоровані „сараї” — прості за формою споруди з декоративними фасадами (наприклад, банк з портиком, супермаркет з вивіскою) і «качки» — скульптурні споруди, чий функції передаються за допомогою форм (рис. 1) (наприклад, православна церква або закусочна у вигляді хотдога). Також будівля може бути гібридом, наприклад - готичний собор. Його фасад розглядається як плаский рекламний щит, а хрестоподібне планування символізує внутрішню функцію [4].

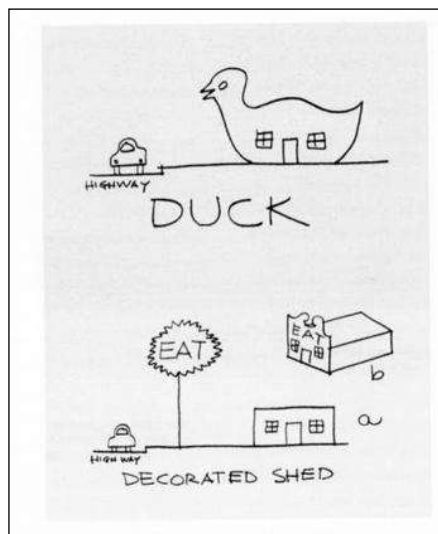


Рис. 1. Авторський малюнок Р. Вентурі до роботи «Навчаючись у Лас-Вегаса» (1972 р.).

Таким чином, Вентурі визначив архітектуру як "дах з символами на ньому". Граматичне з'єднання в даному визначенні протиставлено основній ідеї, яка полягає якраз в тому, щоб відокремити дах від символів і символи від даху. Тому, у відомій статті "Визначення архітектури як укриття з декорацією на ньому, і інші виправдання банального символізму в архітектурі" Вентурі наводить ряд коротких визначень щодо символізації простору й архітектурних форм [5, с.7].

Інший варіант визначення архітектури у Вентурі - "укриття з декорацією на ньому". Декорація або оформлення (так само як і символ) швидше за все були нанесені на укриття після того, як воно було побудоване. Сенс ідеї Вентурі в тому, що він пропонує функціональне (дах, укриття, конструкція) і тому, що до нього прикладається (символічне або естетичне), розглядати окремо один від одного.

Приклади висловів архітекторів в статті поділяються на дві частини. Одна декларує урочистість функціональності: Ле Корбюзьє визначав будинок як машину для житла, і з цієї точки зору технологія і функціоналізм є основними елементами; Луїс Кан говорив, що хотів би дивуватися із зовнішнього вигляду будівлі після того, як спроектував її. Інша - урочистість естетична: Адольф Лаос вважав, що: "... до мистецтва відноситься лише найменша частина архітектури: надгробок і монумент. Все інше, якщо служить меті, повинне бути виключене зі світу мистецтв" [5, с. 30].

Спираючись на це, Р. Вентурі пропонує будувати дах і декорацію окремо один від одного, на одному місці, але в різних просторах. "Чому би не припустити неможливість збереження чистого функціоналізму в архітектурі, справді неминучих суперечностей між функціональними і естетичними засобами в одній будівлі, а потім дозволити функції і декорації йти своїми власними шляхами так, щоб не було необхідності жертвувати функціональними вимогами ради не досягнутої декоративної мети" [5, с.8].

Теоретичні праці Р. Вентурі мали вплив на його сучасників ще й тому, що він сам був блискучим практиком. Проект "Будинку Ванни" з нестандартним плануванням, але з фасадом, що здається традиційним - це один з прийомів використання символізації на практиці. Іншим прикладом служить Дитячий музей в Х'юстоні, карниз якого підтримують колони, що символізують дітей з розпростертими вгору руками. Готельний комплекс в Японії з внутрішніми вулицями і двориками, прикрашеними деформованою графікою. Всі роботи Р. Вентурі закликають не тільки зберегти функціонально-конструктивну основу будівлі, але і накласти на неї символічну, - таку, що "говорить", - декорацію, узятую з будь-якого архітектурного стилю [7]. «Гілд-хауз» — будинок для людей похилого віку у Філадельфії (1960—1965), споруда підкреслено прозаїчна, як і

район серед якого вироста будівля, прозаїчний, як життя його мешканців. Бура цегла стін, монотонна строкатість ритму вікон, іронічні натяки на «героїчні й оригінальні» традиційні форми — все повинно свідчити про ординарність споруди. У Гілд-хаузі «... вікна виглядають тим, чим вони є - вікнами, і в цьому відношенні їх використання навмисно символічно. Вони - звичний елемент, що використаний декілька незвично» [9, с.114].

Цю незвичність повинні створювати навмисні відхилення від звичних контурів і масштабу звичайного типу вікна. Над будівлею, анодована «під золото», урочисто піднесена телевізійна антена - символ, що розкриває потаєну іронію. Р.Вентурі бачить в цій нарочито потворній антені і абстрактну скульптуру, і символ старості, прикутої до екрану телевізора. Одна з останніх робіт Р.Вентурі це комплекс Dalian Road Development - проект двох 25-поверхових будівель для Шанхаю, фасади яких покриті електронними орнаментами, що сприяють демонстрації архітектури як символу (рис. 2).

Таким чином, для Р. Вентурі в процесі проектування на перший план вийшла гра із цитатами з історії архітектури, з архетипами й іконографією. Внаслідок такого синтезу створюються індивідуалізовані виражально-зображальні архітектурні композиції, будівлі, сприймаються як символ.



Рис. 2. Комплекс Dalian Road Development. Архітектор Р. Вентурі, Шанхай, Китай (2003 р.).

Проте архітектура — мистецтво не лише візуальне, але і концептуальне. Тому здатність Р. Вентурі сумніватися, аналізувати і переосмислювати те, що здається загальноприйнятим і непорушним, не втратила своєї актуальності і сьогодні. Наслідки цього можна прослідити в пошукових проектах ХХ ст., а також в роботах теоретиків постмодернізму.

Чарльз Дженкс, міркуючи про постмодерністську архітектуру, наводить приклад грецького храму як конструкції з колонами і розфарбованим фронтоном, тобто укриття з оформленням. Сферою сприйняття професіоналів, Ч. Дженкс вважає конструктивні особливості споруди сповнені "прихованих метафор і тонких значень барабанів колон". Загальний об'єм, фасад, що символізує собою "рекламний щит" — це сфера сприйняття публіки, яка "відгукується на явні метафори" [6].

Відоме подвійне кодування, що стало згодом одною з міток постмодернізму, було описане Ч. Дженксом як особливий прийом, який використовує архітектор, звертаючись одночасно до двох аудиторій, — до професіоналів і публіки. Проте Дженкс критикує визначення Р. Вентурі. Причиною є те, що Р. Вентурі прославляє "сараї" і відкидає "качок", а Ч. Дженкс говорить, що і ті, і інші є рівноправними засобами архітектурної комунікації. Символи прикріплені до "сараяу" як рекламні щити, вони можуть бути зняті і замінені іншими. В той же час "качка" — це будівля, яка своєю формою відповідає функції. Причому Ч. Дженкс критикує Р. Вентурі не стільки в архітектурному плані, скільки в плані самої концепції постмодернізму. На його думку, той, як типовий модерніст, в декларативному порядку відкидає одну мову і наполягає на застосуванні іншої.

Ключовою тезою книги Ч. Дженкса «Мова архітектури постмодернізму» є затвердження архітектурної мови, яка розглядається як засіб комунікації, а також як прийом, інструмент і метод. "Постмодерністська будівля ... говорить...", і тому для автора найбільш важливо описати принципи комунікації, — "я зосереджувався на "мові"..." [6, с.75], на мові символів.

Мова, яка описується Ч. Дженксом, складається з архітектурних термінів, які є похідними візуальних метафор. Перенесення сенсу, яке розглядає автор, відносяться до області візуальних образів людського тіла, а також рослинного і тваринного світу. На його думку, будівлі мають обличчя, на яких можна роздивитися очі, рот, вуха. Особлива метафорична суперечність властива оперному театру Сіднея (рис. 3). Часточки апельсина або черепахи у статевому акті, — це тільки початок довгого ряду асоціацій. Ч. Дженкс задається питанням: що, власне означають всі ці "вітрила, раковини, квіти, риби і черниці"? І приходиться до висновку, що "наші емоції виникають мимоволі, по своїх законах, і немає певної крапки, в якій сходяться всі ці значення. Вони існують у нашій

свідомості і хаотично перетинаються, подібно до солодких марень, прямує за надмірним захопленням" [6, с.104]. Разом з тим виникає питання: якщо будівля викликає виключно рослинно-тваринні асоціації, то яким чином воно може перетворитися на символ звільнення Австралії від англосаксонської залежності? Прямої відповіді на це питання у Ч. Дженкса немає, але є гіпотеза: "чим більше метафор, тим більш велична драма, і чим тонше вони задумані, тим глибше таємниця" [6, с.112], можна додати – таємниця символу.

Такі явища, як утворення "таємниці", шляхом перетину в нашій свідомості "солодких марень", а також придбання "сумішшю метафор" "протилежного сенсу" добре відомі. Саме так слід було б описати процес симуляції. Правда, у Ч. Дженкса розмова йде про окремий випадок, - про візуальні метафори і їх застосування як інструмента архітектурного проектування. Аналізуючи "суміш метафор" театру Сіднея, Ч. Дженкс ставить кожен з них у відповідність біологічному або антропоморфному символу, але всі разом чомусь перетворюється на соціально-політичну декларацію.

Як свідчать багато авторів, достатньо однозначною мова архітектури була можлива в епоху модернізму і тоталітарних режимів. Цікаво, що тема тоталітарної архітектури виникає у Ч. Дженкса в зв'язку з ще одним оперним театром: "не випадково Гітлер, підкоривши Францію, танцював жигу на ступенях Паризької опери" (рис. 4) [6, с.47]. Диктатор зневажив ногами візуальну метафору і робив він це не по відношенню до резиденції президента або туристського символу Парижа, - Ейфелевої башти, по відношенню до архітектурної декларації влади. Необароко або стиль Другої імперії 1860-х років символізував силу і потужність, і Гітлер вибрав його для архітектури Третього рейху. Цей стиль проіснував довше, ніж держава, якій була обіцяна



Рис. 3. Оперний театр в Сіднеї, Австралія. Архітектор Й. Утзон (1973 р.)



Рис. 4. Оперний театр в Парижі, Франція. Архітектор Ш. Гарньє (1867 р.)

тисяча років. Проте важливіше той факт, що набагато довше існує сама метафора, яка безумовно служить провідником символічного мислення.

Символізація містобудівних ідей розглядається у статті американського архітектора Крістофера Александера «Місто не дерево». У цій статті він протиставив багатство, насиченість форм поселень, що поступово склалися, і які автор іменує «природними», елементарності нових, «штучних» поселень. К. Александера говорить про те, що «штучному» місту властива проста ієрархічна організація зв'язків між чітко розділеними за схемою елементами, малюнок якої символізує гілку дерева. У «природному» ж місті елементи можуть частково накладатися, перекриватися, хаотично розташовуватися і бути неврегульованими [10], створювати так звану просторову решітку, а не деревоподібну структуру. Це рішення в якійсь мірі символізує свого роду топологічну структуру, що притаманна складним математичним об'єктам, які відрізняються від деревоподібних утворень.

Принципи «природного міста» стали основою концепції канадського архітектора Моше Сафді, яку він застосував до житлових комплексів високої щільності. Єдиним втіленням ідеї М. Сафді є «Хебітет-67» - житловий комплекс, побудований в Монреалі до Всесвітньої виставки 1967 р. (рис. 5). Ця 12-поверхова споруда зібрана із стандартних залізобетонних «ящиків» масою до 40 т, різноманітні комбінації яких дозволили створити безліч типів житла.



Рис. 5. Житловий комплекс „Хебітет - 67” на всесвітній виставці у Монреалі, 1967. Архітектор Моше Сафді (1967 р.)

До людини, що стоїть на землі, «Хебітет» звертається не гордовитою площиною фасаду, а „сходами терас, які відповідні до людини, що йде вгору.

Об'єми комплексу символізують тісні групи будинків в арабських поселеннях або багатопверхові публо — житла індіанців на півдні США. Ритм стандартних елементів свідомо ускладнений в прагненні «з'єднати порядок і свободу, порядок без стерильності і свободу без хаосу» [23]. Система будівлі відкрита до подальшого розвитку, її можна продовжувати, нарощуючи нові і нові елементи. М. Сафді і розглядає свою споруду не як щось відособлене, що має початок і кінець, але як своєрідний «ген» і символ формування середовища, систему якого він порівнює з тривимірною кристалічною структурою, здатною також нескінченно нарощуватися, пристосовуючись до конкретних обставин.

Кевін Лінч – видатний теоретик архітектури, який також звертав особливу увагу на проблеми символізації. У роботі «Образ міста» К. Лінч розглядає архітектурні форми, прийоми і методи, які забезпечують взаємозв'язок архітектурного образу на прикладі крупних міст. З позиції символізації урбанізованого простору. «Потенційно місто саме по собі - символ

складності суспільства, і, якщо воно добре організовано візуально, цей символ набуває особливої виразності» [11, с. 14]. Цілісність образу в архітектурі може формуватися різними методами. На перший погляд об'єкт може бути нерегульованим або рядовим, проте в ході тривалого знайомства його уявний образ отримує характерність і організованість. У той же час об'єкт, побачений вперше, може бути впізнаний і осмислений не тому, що він знайомий як такий, але внаслідок того, що він відповідає стереотипу, що вже склався у спостерігача. Тобто в об'єкт закладено символічне значення, яке викликає певні асоціації. Нарешті, новий об'єкт може пізнаватися через наявність виразних характеристик, які мають своєрідну впорядкованість.

Питання символізації в аспекті сприйняття міського простору складне і багаторівневе. «Образ, який несе силует Манхеттена, може символізувати життєву силу, потужність, занепад, таємницю, перевтому, велич - у будь-якому випадку його різка окресленість уточнює і підсилює значення» [11, с. 56]. Ідея символізації у К. Лінча не обов'язково позначає щось жорстко фіксоване, обмежене, точне, уніфіковане або регулярно впорядковане, хоча вона може і включати будь-яку з цих якостей. Ця ідея не позначає також щось охоплюване з одного погляду, очевидне або елементарне. Оточення загалом повинне бути приведенне до дуже складної системи, тоді як занадто очевидний образ швидко надокучає і здатний виявити лише небагато справжніх життєвих рис.

К. Лінч підкреслює роль зорового сприйняття під час руху по артеріях міста – вулицях і магістралях [11]. Посиленню образу можуть сприяти і великий міст, і вісьова побудова авеню, і рух у виїмці, і, нарешті, далекий силует мети руху. Сама наявність шляху може стати символічною і бути інформативною завдяки орієнтирам, розташованим уздовж нього. Життєво важливі лінії комунікації стають тоді фізично відчутними і символізують фундаментальні властивості міського способу життя.

Узагальнюючи вищезазначені підходи, концепції і теорії, слід відмітити їх специфічну рису – прагнення до гармонізації, естетизації та індивідуалізації архітектурних містобудівних образів шляхом використання символів та символізації. В період постмодернізму Ч. Вентурі визначив архітектуру як "дах з символами на ньому". Сенс ідеї Вентурі в тому, що він пропонує функціональне (дах, укриття, конструкція) і те, що до нього прикладається (символічне або естетичне), розглядати окремо один від одного. Ч. Дженкс розглядає затвердження архітектурної мови символів. К. Александера протиставляє багатство, насиченість форм поселень, що поступово склалися («природні»), елементарності нових, «штучних» поселень.

Все це свідчить, що сучасна теорія архітектури потребує подальшого вивчення питань гармонізації, естетизації і філософського осмислення ідей

художнього формотворення міського простору і середовища. Одним з шляхів цього осмислення може стати дослідження методів символізації як ефективного засобу пошуку нових архітектурних і містобудівних форм.

Література

1. Мировая архитектура. Страны. Эпохи. Стили. С-П, «Кристалл», 2002.— 420с.
2. Уоткин Д. История западноевропейской архитектуры. — Köln: Konemann, 1999. — 423 с.
3. Архитектурный вестник. 2005. - №3. - <http://www.archvestnik.ru>
4. Бэнэм Р. Взгляд на современную архитектуру: Эпоха мастеров: Пер. с англ. М.: Стройиздат, 1980. — 172 с.
5. Вентури Р. Определение архитектуры как укрытия с декорацией на нем, и другие оправдания банального символизма в архитектуре. // Митин журнал. 1993, № 50.
6. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма: Пер. с англ. М.: Стройиздат, 1985. — 136 с.
7. Рябушин А.В., Шукурова А.Н. Творческие противоречия в новейшей архитектуре Запада. М.: 1986. — 388 с.
8. Великанов А. Симулятор ли я дрожащий или право имею — М.: Новое литературное обозрение. 2007. — 272 с.
9. Раппапорт А.Г., Сомов Г.Ю. Форма в архитектуре: Проблемы теории и методологии. М.: Стройиздат, 1990 — 312 с.
10. GARNIER, Charles, Le nouvel Opéra de Paris Paris: Ducher, 1878-1891
11. Линч К. Образ города. - М.: Стройиздат, 1982. — 328 с.

Аннотация

В статье рассматривается использование символа и символизации в теоретических исследованиях Постмодернизма (XX ст.). Особое внимание уделено теоретическим работам Р. Вентури, Ч. Дженкса, К. Александера, М. Сафди, К. Линча.

Ключевые слова: символ, символизм, теория архитектуры, Постмодернизм.

Annotation

This article discusses the use of symbol and symbolization in theoretical studies of post-modernism (twentieth century). Particular attention is paid to the theoretical work Robert Venturi, Charles Jenks, K. Alexander, M. Safdi, K. Lynch.

Keywords: symbol, symbolism, theory of architecture, Postmodernism.