

Ефремова О. В.

КУЛЬТУРА СВЕТА В ИСТОРИИ ХРАМОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2008/6-1/29.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2008. № 6 (13): в 2-х ч. Ч. I. С. 82-85. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2008/6-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

21-м оправдывает войны в Чечне, Югославии и Ираке. А темы проституции, гомосексуализма, наркомании и преступности становятся популярной медиатопикой.

И все-таки следует признать, что, несмотря на относительную нейтрализацию национальных смыслов, мы, в силу своей ментальности, благобно обречены фокусировать внимание в первую очередь на проблемах добра и зла (даже в таких ассиметричных телеформатах как «Школа злословия», «К барьеру!», «Битва экстрасенсов», «Русские сенсации» и др.). Духовные формы существования пронизывают всю историю жизни России. Понятия Добра и Зла, представления о том, что хорошо и что плохо, составляют жизненный кодекс российского человека. Видовая особенность отечественной классической журналистики, начиная с Ивана Пересветова и вплоть до четырех советской прессы Аграновских, – публицистическое творчество, где глубокая саморефлексия осуществляется в бесконечных попытках ответить на важные, смыслопорождающие: кто мы? откуда пошли? что делать дальше? Моральная рефлексия – данность нашего интеллекта, черта, как мыслительных операций коммуникатора, так и механизмов восприятия медиа-текста потребителем. И она требует конгруэнтных способов самопредставления в журналистике. Попытка же синкретичного соединения этой данности с аморальной формой (например, в шоу «Дом-2») выглядит неуместно и этически некорректно (в указанном проекте это – подробная низовая аксиология постельных сцен под девизом «Построй свою любовь!»).

В информационную эпоху не текст задается реальностью, а тексты создают реальность. Ежедневное поглощение ассиметричной информации – трагические события, истории с нетипичными (маргинальными) персонажами и т.д. – вызывает психическую реакцию дистанцирования. Люди привыкают к Ненорме, она «принимается к сведению», попадает в ранг условных событий. Граница между реальным и символическим стирается. Симулякры заполняют жизненное пространство человека. Такие составляющие медиа-текста, как скорость подачи, многоуровневая суггестивность и др., способствуют интересу аудитории к информационному продукту, но это отнюдь не означает понимания полученного контекста. Картинки и ценности неосознанно потребляются. По утверждению М. А. Бережной: «Постоянная эмоциональная вовлеченность (без адекватной критики) может обернуться социальной апатией» [2, с. 33].

Нельзя также не учитывать тот факт, что человек воспринимает реальность в образах, которые выстраиваются в соответствии с системой ценностей. Вывод прост: изменяя семантику образов, структуру воображения, реально воздействовать на ценностную сферу человека. Можно изменить на некоторое время периферийные элементы массового сознания – потребительские желания аудитории, а можно медленно и тотально разрушать духовную почву в жизни народа.

И даже продемонстрированная в данной статье успешная переработка постмодернистских канонов ресурсами российского менталитета, увы, не делает проблему менее актуальной. Защитники глобализации в своих аргументах часто используют термин «глокализация», утверждая, что нет надобности беспокоиться относительно национальных интересов, так как мировые бренды – смыслы приспосабливаются к условиям, интересам и потребностям страны. Только качество информационного оружия определяется его базовыми принципами: мимикрией, в соответствии с которой информационное оружие повторяет по форме типичный элемент разрушаемой системы, но несет при этом иное содержание, и адаптацией. Она позволяет изменять среду в соответствии с требованиями вводимого содержания. Удачное приспособление чуждых смыслов – результат эффективного использования информационных технологий в рамках информационно-психологической войны.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Эстетическое наследие и современность [Текст]: Монография. – Саранск: Издательство Мордовского университета, 1992. – 368 с.
2. Бережная М. А. Социальная тележурналистика [Текст]: Учеб-метод. пособие / М. А. Бережная. – СПб.: Роза мира, 2005. – 217 с.
3. Кара-Мурза С. Манипуляция сознанием [Текст]: Монография. – М.: Алгоритм, 2000. – 736 с.
4. Хейзинг Й. Homo Ludens (Человек играющий) [Текст]: Монография. – М: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 352 с.

КУЛЬТУРА СВЕТА В ИСТОРИИ ХРАМОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ

*Ефремова О. В.
НОУ «Тольяттинская академия управления»*

Современный город – это море огней вечером и игра отражений в стеклах зданий днем. Интерьеры общественных зданий полны светильников, стеклянных панелей и светящихся экранов.

Такое изобилие света в современном городе и архитектуре определяется как возросшими техническими возможностями, так и новыми приемами работы архитекторов и дизайнеров. Данные приемы базируются на тысячелетней культуре использования света в архитектуре и это не трудно заметить, посмотрев на примеры творчества таких, например, современных архитекторов как японец Андо или испанец Калатрава.

Специально историей и теорией использования света в архитектуре еще занимались незаслуженно мало, а без этого понять суть и движение современной архитектуры и культуры в целом невозможно. Для выделе-

ния общих тенденций в развитие философии и культуры света и появлении приемов использования освещения в архитектуре лучше использовать пример сакральной архитектуры.

Тысячелетиями люди считали свет солнца и пламя свечи лучшими способами прославления Бога. Культура света, его символическое значение в культовой архитектуре прошли через века. Библия всегда отождествляла Бога, Христа, истину, добродетель и спасение со светом, а безбожие и дьявола – с темнотой. Свет ассоциировался с чудом, волшебством, мистическим даром сил небесных.

В каждый определенный исторический период понимание света, как посредствующего звена, «скрепляющее в единое целое такие противоположные друг другу сферы реальности, как: чувственное и умопостигаемое, телесное и духовное, дольное и горнее...» получало свое развитие и практическое применение в разных визуальных формах. Именно в организации сакральных пространств храма дневной свет наиболее ярко проявлялся в своем символическом воплощении. Приемы передачи религиозного символизма света, служившие отражением теологического мышления, были заложены художникам и архитекторами предшествующих веков при проектировании культовых сооружений. Эти приемы в виде визуальных эффектов освещения нашли свое выражение в теории и практики современного светового дизайна.

В данной статье автором сделана попытка проследить, как изменялись приемы освещения в культовой архитектуре на примере отдельных наиболее ярких исторических и современных памятниках.

Проблема восприятия света, его символическая интерпретация, сценирование эмоционального воздействия была глубоко и подробно проанализирована и раскрыта именно в средневековый период, а практическим и наиболее ярким материальным воплощением данных изысканий нам явилась «световая» архитектура готического храма. «Ясные окна, от непогоды, охраняющие и свет приносящие, есть отцы Церкви, светом христианской доктрины буре и ливню и ереси противостоящие. Стекла оконные, лучи света пропускающие, есть дух отцов Церкви, божественные вещи во тьме, будто в зеркале, созерцающий» [Дьякова Т.А. 2004: 187], рассуждал Гонорей Августодунский о витражах. Средневековые теологи приписывали витражам мистические свойства - просветлять душу человека. А если учесть тот факт, что многоцветие готических витражей открывалось зрителю только изнутри, то именно это чудесное превращение, эта игра света и красок, неожиданно открывавшаяся человеку, вошедшему в собор, воспринималась им как божественный знак и располагала к полному духовному откровению.

Дневное освещение, преодолевая прозрачную преграду, мерцавшую "самоцветами" из тысячи стекол, преображалось в мистическое сияние небесного града, воплощенного в пространстве храма. Окна с цветными витражами создавали особую световую стихию, символизировавшую эманацию святости. Таким образом, в процессе восприятия света достигалась согласованность сторон.

С одной стороны, свет виден, но каким он виден, во многом зависит от наблюдателей. С другой стороны, цветные стекла витражей становятся цветными, только лишь наполнившись светом, наподобие того, «как душа, становится христианкой в действительности, лишь восприняв свет божественного Откровения» [Шिशков А. М. 2000: 97].

Ярким образцом сценирования эмоционального воздействия и символической интерпретации светозарного цвета является «Обитель света», церковь Сен-Дени, созданная аббатом Сугерием.

Все обилие цвета, а главное света подчинялась у Сугерия тому, что носит название *anagogicus mos* (метод ведущий вверх). Именно этот метод исповедовал Сугерий как теолог, использовал как покровитель искусств и организатор литургических действ. А потому, созерцание «доброе и ясное» света витражей, созданных «...с необыкновенным искусством руками многих мастеров из многих уголков страны» - писала К. М. Муратова в работе «Мастера французской готики» [Муратова К.М. 1988: 88], есть духовный путь, влекущий нас «от материального к имматериальному, от телесного к духовному, от человеческого к божественному».

Прием цветного освещения, в основе которого лежит свойство света проникать и окрашиваться, впервые использованный зодчими готики достигло логического предела в витраже пражского собора Святого Вита, исполненного по рисунку Альфонса Мухи. Витраж служит метафорой божественного Универсума, явленного в виде радужного спектра. Изображение святых иллюстрирует последовательное перевоплощение цветов: от золотоносного - в центре, до фиолетового на периферии. Проникая сквозь цветную прозрачную преграду, свет соответствующим образом окрашивал пространство храма, превращая воздух в цвет.

Другим приемом использования света для создания символического, образного внутреннего пространства, задающего определенное эмоциональное состояние в храме, было "привлечение" света к золотым поверхностям скульптур и мозаик, выстилавших церковные стены. Интерьерное пространство оформлялось и отделялось материалами, способными отражать свет. Свет, попадая на поверхности, обладающие такими свойствами, не поглощался и не растворялся в фактуре материала, а возвращался в пространство храма. Кроме этого сам материал под воздействием света мерцал, сверкал и создавал яркие блики. Эти свойства материала позволяли создать в храме иллюзию невесомости, нематериальности поверхностей, а в сочетании со светом создавать пространства, не имеющие границ.

Примером использования отраженного света в символической интерпретации может служить световое решение собора св. Софии в Стамбуле. Определенная эмоциональная среда в соборе была достигнута и за счет использования художественных возможностей мозаики. Именно обширные панно из смальты максимально соответствовали новой архитектурной и духовной среде. Объемные по размеру и сложные по композиции настенные мозаики практически не имели прецедентов. Смальта имела яркие и многообразные оттен-

ки. Сверкающая поверхность отражавших свет кусочков цветного стекла слегка неправильной формы позволяла создать эффект мерцающего окна в нереальный мир, вместо твердой сплошной поверхности, «... мозаика как бы отрицает то, что поверхность - сплошная и плоская. Но не затем, чтобы предположить за этой поверхностью наличие иной реальности, как в древнеримских настенных росписях, а для того, чтобы создать за ней иллюзию нереального мира, светящееся мерцающим светом царство, населенное бесплотными существами и символами» - пишет Янсон Х. В. [Янсон Х. В. 1996: 113].

Благодаря сопоставлению поверхности стены с золотом мозаики свет вибрирует, стена теряет вес, пространство превращается в свет. И не смотря на необыкновенную величину объемов собора, они исчезают. Известный французский теоретик в области архитектуры Виоле-ле-Дюк так пишет о роли света в интерьере собора: «Помимо впечатления, производимого структурой, световые отверстия, пробитые у основания куполов, отличаются еще тем преимуществом, что освещают слой воздуха внутренней поверхности купола. Это воздушная пелена, освещаемая таким образом, образует светящуюся дымку между глазом наблюдателя и верхними мозаиками, которые без этого слоя, подобно лессировке, казались бы «жесткими» и слишком яркими. Таким образом, эти мозаики приобретают прозрачный тон, благодаря которому они кажутся выше и легче».

Мерцающие отражения способствуют исчезновению резких теней и бликов из пространства храма за счет чего, и происходит визуальная дематериализация формы, исчезновение, невесомость и иллюзорность объемов. Это достижение византийцев в плане использования света как средства позволяющего создать пространства, не имеющие глубины актуально и сегодня. «В Византии значительно продвинулась теория восприятия, причем в психологическом аспекте, и развилась собственная понятийная система... Сужение круга задач архитектора сопровождалось углублением подхода к формированию внутреннего пространства, усиленной разработкой таких понятий, как образ, свет» [Никитин В. А. 1997: 100].

В более поздний исторический период, данный прием применяли архитекторы барокко, но использовали его несколько иначе. В период барокко были востребованы такие свойства света, которые усиливали эффект величия и без того ослепительного убранства храма. «Колебание света на позолоченных барочных алтарях производит эффект, подобно тому, что в св. Софии, но здесь старое золото требует меньше света. Пространство находится под воздействием света, который как бы исходит из барочного алтаря. Текстура не только выявляется под воздействием света, но и сама превращается в свет» [Араухо И. 1982: 162].

Для архитектуры барокко характерно стремление к усложненной композиции интерьера, создающей впечатление богатства и силы. Для достижения этой цели архитекторы светом разрушали грань между пространством и плоскостью. Они применяли свет по аналогии с живописью. «Раньше всего живописный стиль заботился о световых эффектах. Бездонность темной глубины, магия света, льющегося с неизмеримой высоты купола, переход от темного к светлому и еще более светлому – вот те средства, которыми он располагает. Пространство, которое ренессанс освещал равномерно и которого он не мог себе иначе представить, тектонически-замкнутым, растворяется в бесконечности. Главная роль купола – открыть церкви потоки верхнего света, придающего ее внутреннему пространству торжественный характер. В противоположность этому неземного свету большая часть корпуса продолговатого в плане храма остается сравнительно темною, глубина же приделов подчас совершенно тонет во мраке. Пространство кажется безграничным» [Вельфлин Г. 1949: 22-23]. Игра рефлексов и бликов, светотени и отражений, создание всякого рода иллюзий, основанных на резких перепадах яркостей при движении посетителя к центральной части собора, умело, использованы, как средства создания нереального, мистического сакрального пространства.

Восприятие света, в рамках образно-символической концепции в живописных произведениях и в архитектуре XV и XVI веков, в сущности, была доминирующей. Модели геометрически правильных звезд, нимф, золотистый фон являлись символическим отображением «горного мира», божественного света. Восприятие света в храмовом пространстве опиралось на правила, каноны или традиции, носило теологический характер, и было доступно в понимании человеку той эпохи. Поскольку постмодернизм конца XX века стер жесткую привязку человека к правилам, канонам и традициям, можно предположить, что образно-символическая концепция смещается в сторону психологически-чувственной системы восприятия и становится доминирующей.

Исторически сложившийся символизм света, пронизанный богослужебным смыслом, отраженный и в "огненной" символике экзальтированной готики, и в мистических, иллюзорных пространствах барочных храмов имеет свое развитие и в современной культовой архитектуре. Однако следует отметить, что приемы работы со светом, а именно с его «уникальной подделкой» - искусственным, электрическим светом позволяют на качественно новом техническом уровне, создавать управляемые световые эффекты. Это подтверждают следующие примеры.

Смелую интерпретацию темы витражей в наружном архитектурном освещении осуществил известный французский светодизайнер Ян Керсале. Он спроецировал на готической базилике аббатства Сен-Дени, полихромную "свето-пуантилистическую" мозаику, которая в динамическом режиме создавала фантастическую "метель" на ее фасадах. Учитывая современные особенности символического восприятия и используя технические возможности и преимущества искусственного света, который значительно расширил возможности светосимволики, он добился того, что здание предстало неким световым "хамелеоном", что никак не было связано с привычным образом готического собора. Это противоречило всяким представлениям о све-

товой тектонике, архитектурной светоформе и светопластике, но, безусловно, вызывало ассоциации с видом витражей в интерьере в солнечный день.

Также удачным примером можно назвать церковь Сердца Иисуса Христа, в Мюнхене, где архитекторы спроектировали новое церковное пространство, примеров которому еще не было в долгой и многообразной истории культовой архитектуры. Они создали мистическое пространство, представив реальное и непостижимое одновременно. Herz-Jesu-Kirche – это куб, состоящий из двух «саркофагов» – внешнего, стеклянного, и внутреннего, деревянного. Снаружи прозрачный «кубик», стеклянные стены которого «вырастают» прямо из земли, выглядит легкой, ничем не связанной с землей постройкой. Концепция его освещения строится на синтезе световых слоев, усиливающих архитектурную идею и торжественность церковной мистерии. Свет – всепоглощающая стихия, главная воздействующая сила сакрального интерьера, которой подчинены и специальная обработка поверхностей, и качество строительных материалов, и сама геометрия форм. Способность поверхностей отражать свет и формировать тени определила особенности пространственных дизайнерских решений. Отражающие отделочные пластины размещены под определенным углом, чтобы улавливать и преломлять солнечный свет, направляя его в сторону алтаря в соответствии с «движением» солнца. В результате свет фокусируется на алтаре с максимальной силой. И явление огромного 14-метрового креста на алтарной стене – действительно Явление, которое создается с помощью эффекта оптимального сочетания естественного и искусственного световых потоков, которые дозируются в зависимости от погоды, времени года и суток. Этот эффект усиливается и «режиссурой» света. Скупое освещенные входной зал и галерея, идущая вдоль паперты по периметру основного церковного пространства, не предвещают внутрицерковного светового половодья. Наоборот, сумеречное преддверие сгущает тени, сужает, сжимает проходное пространство, «вытаскивает в свет», заставляет открыть следующую дверь. А за ней – световое половодье, море света, который захлестывает, освобождает, очищает, возносит. Концепция светорежиссуры Джорджа Секстона, преследовавшая единственную цель показать «переход от бытового понятия света к Свету мистическому, источник которого непостижим» была достигнута благодаря новым световым эффектам. В церкви нет ни одного визуального изображения, которое могло бы как-то настроить зрителя на определенный лад. Есть только свет, а именно световые эффекты освещения, которые не только пространствуют динамику движения восприятия внутри храма, но и за счет эмоционального, чувственного переживания зрителя достигаются понимание символического смысла сакрального пространства.

Даже на этих не многочисленных примерах видно, что проектирование сакрального пространства на современном этапе строится в ориентации, прежде всего на сохранение идеи символической трактовки света и передачи ее зрителю через эмоционально-чувственное восприятие. Однако проектировщики оставляют за собой право на усовершенствование приемов и технологий работы, как со светом, так и с освещением, что позволяет достичь визуальных эффектов понятных современному зрителю.

Список литературы

- Араухо И.** Архитектурная композиция - М., 1982. – 275 с.
Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. - М.: Издательство «Прогресс», 1974. - 392 с.
Вельфлин Г. по Гусеву Н. М. Архитектурная светотехника. - М.-Л.: Государственное архитектурное изд-во, 1949. - 248 с.
Дьякова Т. А. Онтологические контуры пейзажа. Опыт смыслового странствия: Монография. - Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2004. – 273 с.
Муратова К. М. Мастера французской готики. - М., 1988. - 278 с.
Никитин В. А. Генезис архитектурной культуры. – Тольятти: Изд-во Международной академии бизнеса и банковского дела, 1997. – 168 с.
Шишков А. М. Метафизика света в Средневековой Европейской культуре // Вопросы философии. - 2000. - № 5. – С. 88-98.
Янсон Х. В. Основы истории искусств. - М., 1996. – 487 с.

ОБРАЗОВАНИЕ – КАТАЛИЗАТОР ДИАЛОГА КУЛЬТУР

Иванкина Л. И.

Томский политехнический университет

В современном многополярном мире диалог культур – это становление новых культурных систем, построенных по принципу «ризомы», единства, ненасильственного синтеза многообразных традиций и подходов. При этом нужно учитывать, что пространственные и темпоральные миры различных культур с трудом поддаются синтезу или даже культурной коэволюции. Существует определенная мера, обуславливающая общий темп развития. Если этот темп достигнут во взаимодействующих культурах, тогда есть надежда на создание целого и его новой организации. Важно найти эту меру, обеспечивающую, в сущности, целое как диалогическое единство разных культур.