

Сайт: [gsomov.com](http://gsomov.com)

# Эмоциональное воздействие архитектурной среды и ее организация

Сомов Георгий Юрьевич

*Ссылка для цитирования:* Сомов Г.Ю. 1985. Эмоциональное воздействие архитектурной среды и ее организация. В Кн. *Архитектура и эмоциональный мир человека*, Забельшанский Г.Б., Минервин Г.Б., Раппапорт А.Г., Сомов Г.Ю. Под научной редакцией Г.Б. Минервина. Москва: ЦНИИПИА, Глава 3, с. 82-150.

## СОДЕРЖАНИЕ:

[Эмоциональное воздействие архитектурной среды и ее организация](#)

1. [Эмоциональные свойства архитектурной среды](#)

2. [Средства формирования эмоционального воздействия архитектурной среды](#)

3. [Особенности организации среды разных типов](#)

[Список литературы](#)

Вряд ли следует специально обосновывать, насколько существенна роль архитектурной среды в жизнедеятельности миллионов людей- в создании условий их труда, быта и отдыха, в формировании настроений и чувств. В различных теоретических концепциях архитектурной среды это понятие чаще связывается не столько с предметностью, материальностью архитектурного окружения сколько в первую очередь с процессами деятельности и поведения людей. В данном изложении термин «архитектурная среда» используется в двух основных значениях: как некоторая совокупность свойств архитектурных объектов, существенных прежде всего во взаимодействии с человеком в процессах его деятельности и поведения, и как само материальное окружение с его характерными физическими, структурно-пространственными и непосредственно воспринимаемыми свойствами и качествами. Таким образом, понятие архитектурной среды отражает многоаспектное ее организации В данном изложении организация среды рассматривается со стороны ее эмоционального воздействия на человека.

Далеко не всегда являясь результатом целенаправленной работы архитектора, среда

формируется под влиянием многих причин и случайностей естественно-исторического характера, что нередко делает ее более духовно содержательной, более эмоциональной, нежели среда, построенная одновременно по правилам «хорошего вкуса». Обстоятельство парадоксальное! Так, многие исторически складывавшиеся поселения, возникавшие едва ли не стихийно в основном в соответствии с утилитарно-практическими соображениями обладают теми качествами эмоционального воздействия, которых зачастую лишены крупные градостроительные образования XX в., формировавшиеся мастерами архитектуры на основе единых эстетических принципов.

## Эмоциональные свойства архитектурной среды

В первой главе уже говорилось о роли конкретных форм жизнедеятельности и жизненных ситуаций в формировании архитектурной среды. Для анализа закономерностей организации среды в аспекте ее эмоционального воздействия это особенно существенно и требует специального обсуждения.

Характер восприятия окружения во многом определяется особенностями поведения человека в данной среде — спешит ли он, поглощенный деловыми заботами, или спокойно созерцает окружение, включен ли в напряженный ритм труда или отдыхает, как именно отдыхает, и т.д. Конкретные особенности восприятия среды обусловлены, конечно, и самим назначением архитектурных объектов с преобладающими в них типами деятельности, поведения и настроения людей<sup>1</sup>. Одни типы среды характеризуются сложным соединением и взаимодействием различных процессов, в них отражаются многообразные потребности людей (городская среда улиц и площадей, жилая среда, внутризаводская среда); в других доминируют процессы узко утилитарного характера (торговые учреждения, транспортные узлы, предприятия бытового обслуживания) или ярко выраженного эмоционального состояния (Дворцы культуры, театры и кинотеатры, Дворцы бракосочетания, мемориальные комплексы, кладбища); в третьих — процессы одновременно утилитарного и эмоционально-эстетического характера (рестораны, кафе, плавательные бассейны и т.п.).

Эта сложная зависимость эмоционального воздействия архитектурной среды от характера самой деятельности человека по-своему проявляется в среде разных типов. Аэропорт, например, для одних пассажиров — обыденно-привычный транспортный узел, для других — источник целого комплекса эмоциональных значений и образов. Часто пользующийся аэропортом деловой человек воспринимает эту среду совсем иначе, нежели турист, для

---

<sup>1</sup> Принцип анализа психических процессов на основе деятельности является одним из общеметодологических принципов, получивших широкое развитие в советской науке [Леонтьев 1971]. Развитие этого принципа применительно к исследованию информационных процессов см. у Ю. А. Шерковича [Шерковин 1973].

которого она представляет собой эмоционально значимый символ — ворота города, место волнующе романтическое, связанное с редким в жизни событием.

Эмоциональность восприятия во многом определяется и характером организации конкретных процессов деятельности. Так, в аэропорту особую роль играет система визуальных коммуникаций— именно для ее организации необходимо установить в интерьерах четкие пространственные связи, создать цветовые и световые акценты и т.п. Если эта система строится без учета значимости сообщений, например основная информация подается с той же активностью, что и второстепенная, это может вызывать у пассажиров состояние дискомфорта и даже растерянности. Напротив, ясность пространственного построения интерьеров, архитектурная выделенность нужных ориентиров, табло и специальных знаков создают состояние эмоциональной комфортности. Формирует эти свойства интерьера объемно-планировочное решение здания, разработанное с учетом основных направлений людских потоков.

Организация среды других типов связана с комплексом иных жизненных коллизий. Например, среда дома-интерната для престарелых— исключительно сложный объект для любого зодчего. Конечно, в первую очередь архитектор стремится создать удобные, светлые интерьеры, украсить их декоративной зеленью, обеспечить условия для отличного обслуживания. И все-таки это еще не самое главное. Куда важнее, чтобы сама атмосфера дома вызвала у его обитателей ощущение органичной связи с внешним миром, чтобы каждому была обеспечена возможность найти себе полезное занятие по силам и склонностям [Крундышев 1982]. Ведь дом для престарелых— это прежде всего жилище, а не больница и даже не санаторий или дом отдыха.

Таким образом, эмоциональные свойства архитектурной среды связаны со специфической деятельностью конкретной личности. В то же время среда может нести значения и эмоции, общие для разных групп людей. Различение общих свойств среды и ее индивидуального воздействия имеет принципиальное значение для проектирования: архитектор организует среду в плане как общего, так и специфического воздействия на определенные группы людей в определенных процессах. Отбор информации из окружения, эмоционально окрашивающий ее в процессах восприятия, определяется внутренними причинами, прежде всего потребностями людей. При этом сами человеческие эмоции рождаются из столкновения потребностей и возможностей их удовлетворения окружающей действительностью, из взаимодействия потребностей с извлекаемой из среды информацией, прямо или косвенно связанной с возможностью их удовлетворения [Рейковский 1979, с. 36; Гюго 1977]. Взаимозависимость эмоций и потребностей отмечается в обширной психологической литературе: «...большинство психологов связывают возникновение эмоций с потребностями» [Шингаров 1971, с. 109]. Специалист в области психофизиологии эмоций П. В. Симонов подчеркивает, что сама классификация эмоций должна строиться на основе «признания производности, вторичности эмоций, их зависимости от потребностей и действий...» [Симонов 1970, с. 99], хотя в современной науке пока не сформировалась единая теория, объясняющая соотношение различных типов человеческих эмоций с потребностями. Если для простых жизненных ситуаций целесообразность рассмотрения эмоциональных воздействий среды во взаимосвязи с потребностями представляется достаточно элементарной, то для понимания воздействия архитектурной среды эта взаимосвязь кажется менее очевидной. Когда человек испытывает бурный прилив радости, увидев в пустыне долгожданный колодец, взаимосвязь потребности, информации о возможности ее удовлетворения и положительной эмоции предстает в предельно обнаженном виде. Если же мы сталкиваемся с эмоциями, возникающими при восприятии архитектурной среды, в которой соответствие потребностям отражено весьма опосредованно,

а визуальная информация о возможности их удовлетворения неопределенна, объективная взаимосвязь эмоций с потребностями может показаться сомнительной. И все же анализ среды под углом зрения потребностей представляется весьма важным, так как, раскрывая эмоциональные свойства архитектурной среды через ее обусловленность многообразными человеческими потребностями, мы тем самым основываемся на необходимости их всестороннего удовлетворения и создания среды как целостной человеческой действительности, где «человек присваивает себе свою всестороннюю сущность всесторонним образом, то есть как целостный человек» [Маркс, Энгельс 1956, с. 591].

Поскольку в организации архитектурной среды объективно находят выражение самые многообразные потребности, то, используя научную классификацию фундаментальных, наиболее общих из них, можно полнее выявить и преломление эмоций в свойствах среды. В некоторых исследованиях фундаментальные потребности человека делятся на две основные группы: **физиологические и ориентировочные** (т. е. основанные на общебиологической потребности живого организма в ориентации). Ко второй группе относятся: стремление к познанию непонятных для индивида явлений (познавательная потребность); регулирование своих действий в зависимости от эмоциональных состояний других людей (потребность в эмоциональном контакте); соразмерение ценности своей личности с другими признанными ценностями (потребность в поиске смысла жизни) [Обуховский 1972, с. 120]. Использование в данном случае этой психологической классификации позволяет получить достаточно полную и детальную картину эмоционального воздействия архитектурной среды. Ее организация опирается на обе группы фундаментальных потребностей.

Во-первых, архитектурная среда, создавая материальные условия для удовлетворения физиологических потребностей, несет определенную информацию о возможности их удовлетворения, т. е. о безопасности, свежем воздухе, освещенности, чистоте, прочности сооружений и т. д. Во-вторых, архитектурная среда должна отвечать различным ориентировочным потребностям. **Познавательная потребность** проявляется прежде всего в стремлении человека быстро ориентироваться в окружении, даже самом сложном и постоянно меняющемся в процессах его движения. Эта потребность связана также с удовлетворением сенсорного голода, т. е. со стремлением к разнообразию в процессах познания- среды, а тем самым — к богатству зрительных впечатлений, определяющих развитие воображения.

Известно, что архитектурная среда может отличаться особой человеческой теплотой, но может восприниматься и как холодная, даже враждебная человеку. Эмоциональные состояния, соответствующие этим двум полюсам восприятия среды, связаны с проявлением **потребности в эмоциональном контакте**. Восприятие архитектурной среды всегда сопровождается как бы оценкой человеком отношения к нему других людей, опосредованно проявляющегося в архитектуре. Все, что волнует и привлекает его в конкретном архитектурном объекте, кажется ему обращенным к нему лично, а безразличие среды, ее безликость оказывает подчас гнетущее эмоциональное воздействие.

Фундаментальная **потребность в поиске смысла жизни** проявляется в архитектуре через ее эмоциональные свойства, связанные с раскрытием общественного характера жизненных процессов, с выражением национальной, социальной, политической общности людей, с утверждением единства семьи, с самоутверждением личности. В наших социальных условиях это непосредственно связано с формированием гармонически развитой личности, с чувством удовлетворения человека своим трудом, коллективизма, сопричастности к свершениям страны и народа.

В реальном восприятии архитектурной среды различные потребности и связанные с ними эмоции преломляются обычно в нераздельном единстве (что особенно характерно

для эстетического восприятия). Однако для более глубокого анализа рассматриваемой проблемы необходима дифференциация эмоций, пусть даже несколько условная. Сначала рассмотрим особенности среды, определяемые группой физиологических потребностей. Архитектура обеспечивает для их удовлетворения прежде всего материальные условия (для отдыха, сна, питания, комфортную температуру, чистый воздух и т. д.). Возможность или невозможность их удовлетворения выражается в соответствующих эмоциональных оттенках восприятия окружения. По сути дела, архитектурные решения всего комплекса многообразных проблем современного проектирования активно включаются в духовную жизнь человека. Пространственные взаимосвязи производства и селитебных зон, размещение объектов торговли и обслуживания в городах и крупных комплексах, создание благоприятных условий для прогулок и отдыха на природе, защита помещений от шума, характер освещения в зданиях, поддержание микроклиматических условий среды при экстремальных внешних воздействиях— далеко не полный перечень всего того, что активнейшим образом определяет формирование эмоциональных состояний людей, а соответственно — уровень не только физиологического, но и собственно психологического комфорта среды. Стремление крупнейших зодчих XX в. к созданию здоровой, рационально организованной среды, по существу, неотделимо от их собственного эмоционального отношения к среде, от индивидуальных представлений об ее характере и, более того, от эстетического содержания самого их профессионального метода. Для Ле Корбюзье, например, оздоровление среды символизирует красоту архитектуры и самой жизни. Говоря о создании «зеленых заводов», он писал: «На предприятиях, как и в жилых кварталах, солнце, небо, зелень восстановят связь человека с природой, дадут ему легкий живительный воздух. Все это воссоздаст ту естественную среду, в которой происходила многовековая и сложная эволюция человека». И далее: «...Речь идет о том, чтобы полностью преобразить самый значительный отрезок жизни, долгие часы, дни, годы — время работы, чтобы превратить его из тяжелого бремени в истинное наслаждение. Это основная цель, которую предстоит решить людям машинной цивилизации» [Ле Корбюзье 1977, с. 219].

Формирование материальных условий жизнедеятельности в архитектурной среде, приобретая всякий раз конкретные формы, составляет объективную основу многих собственно духовных явлений. Нас же интересуют в первую очередь такие эмоциональные воздействия, которые обусловлены формированием непосредственно воспринимаемых элементов архитектурной среды.

Как объект восприятия архитектурная среда связана и со многими физиологическими потребностями. Однако есть существенная разница между действительным удовлетворением этих потребностей архитектурной средой и выражением этого через ее воспринимаемые качества. Например, современный прием заглубленного остекления под небольшим консольным выносом второго этажа порою слабо защищает от дождя, создавая, однако, иллюзорный эффект защищенности. Точно так же внутриквартальное пространство может казаться достаточно обособленным и уютным, хотя лишь иллюзорно защищает жилую среду от ветров. И когда ветра действительно начинают свирепствовать, иллюзия защищенности и эмоции уюта исчезают, уступая место негативным эмоциональным реакциям. В подобных ситуациях композиционный прием организации архитектурной среды должен отвечать всей сумме защитных факторов.

Некоторые приемы объемно-пространственной организации исторически определяются целым комплексом эмоций, связанных с потребностью самосохранения. Так, исторически устойчивое использование планировочных приемов создания замкнутого пространства может быть объяснено исконным стремлением к защите от врагов или посторонних (внутреннее пространство крепостей, монастырей, древних и средневековых городов, атриумы, дворы в усадебной застройке, патио,

дворы палаццо и т. д.). Это значение, исторически закреплённое за таким пространством, резко актуализируется, когда возникает потребность в изоляции и т.п.

Информационному выражению условий комфорта в интерьере служат многочисленные приемы визуального расширения пространства — применение зеркал, стеклянных и раздвижных стен, цветового и цветографического иллюзорного увеличения пространства, усиление освещенности, снимающее давление низкого потолка, и пр. Сущность подобного расширения пространства — в создании особых информационно-эмоциональных качеств среды: ощущения простора, света, чистого воздуха, связи с природой, ее включения в интерьер. В современной архитектуре это достигается различными приемами в зависимости от того, какой эффект восприятия стремится создать архитектор. Здесь и устройство верхних фонарей, и использование эркеров с конструктивно-тонкими импостами, разнообразных подсветов, иногда в комбинациях с панно, имитирующими живую природу, и применение стеклянных стен, объединяющих внутреннее пространство с внешним и многие другие приемы. Здесь речь идет не столько о реальных, сколько об информационных свойствах среды, т. е. об информации, раскрывающей через эмоциональные состояния людей материальные условия существования человека, соответствующие его физиологическим потребностям (среда удобна, открыта для свежего воздуха, прогрета солнцем или защищена от зноя, безопасна, создает уединение и т. д.). Наиболее подчеркнута эти значения и связанные с ними эмоциональные состояния проявляются в тех случаях, когда архитектурная среда воспринимается в контрасте с неблагоприятными внешними воздействиями: особенно уютно в теплом доме во время проливного дождя за окном, комфортными представляются укрытые от палящего солнца прохладные холлы и галереи.

Объективная взаимосвязь эмоциональных воздействий архитектурной среды с фундаментальными физиологическими потребностями человека основана на полезных материальных свойствах этой среды, на ее оценке как действительно удобной, здоровой, защищенной, целесообразной и т. д. Достаточно очевидно, что именно максимальное соответствие среды физиологическим потребностям и утилитарным целям объективно предопределяет возникновение положительных эмоций.

Помимо физиологических, в организации архитектурной среды сложным образом преломляется, как уже говорилось, комплекс ориентировочных потребностей.

Общее условие удовлетворения одной из них — **познавательной потребности** человека — получение информации из внешнего мира [Обуховский 1972, с. 89]. Информационный контакт человека со средой предполагает наличие определенных раздражителей, недостаток которых (так называемая сенсорная изоляция) вызывает серьезные нарушения в работе нервной системы [Проблемы сенсорной изоляции 1970]. Речь идет прежде всего о раздражителях, способствующих смысловым контактам с внешним миром [Обуховский 1972, с. 89].

Информативность среды предполагает ее **разнообразие** как не которую совокупность различий<sup>2</sup>. Если недостаточная информативность архитектурной среды порождает отрицательные эмоции, то наполненность информацией делает ее источником многообразных эмоций и положительного эмоционального состояния, связанного с удовлетворением фундаментальной познавательной потребности. Смысловое и визуальное разнообразие архитектурной среды является, таким образом, объективной основой развитого кон такта человека с внешним миром.

Информационный контакт со средой предполагает разнообразие смысловое и визуальное<sup>3</sup>.

2 Положение о различии и разнообразии как объективно-материальной основе информации, первоначально сформулированное английским кибернетиком У. Р. Эшби, развито в последние годы в работах по философским проблемам информации А. Д. Урсула, И. Д. Кучерова, Б. В. Бирюкова, В. С. Тюхтина и др. [Бирюков 1974; Бирюков, Геллер 1973; Кучеров 1972; Тюхтин 1972; Урсул 1973, 1975]. Это положение связано с постулатом о различии — тождестве как основе языка [Степанов 1975, с. 256].

3 Различение двух уровней разнообразия по существу производится К. Линчем в его книге «Образ города» [Линч 1982], хотя

Смысловое разнообразие городской среды в значительной степени зависит от количества и пространственного размещения в ней различных функциональных объектов, причем разнообразие функций имеет принципиальное значение для запоминаемости и эмоциональной окрашенности фрагментов среды. По данным опросов, проведенных К. Линчем, эти качества связаны с распределением в городе важных для повседневной жизни объектов: культурных и торговых центров, магазинов, предприятий обслуживания и т.д. Эмоции, которые возникают во время встреч со знакомыми, прогулок, покупки товаров и т.д., сопровождают смысловое восприятие городской среды, чувственно окрашивая в глазах людей отдельные архитектурные объекты и целые зоны города. Разумеется, в восприятии присутствует множество субъективных личностных смыслов, однако основу запоминания объектов городской среды во многом составляет их объективная практическая значимость. Таким образом, само функционально-типологическое разнообразие среды превращается в разнообразие значений и служит источником ее эмоциональной окрашенности.

Если смысловое разнообразие среды определяется процессами деятельности и особенностями поведения людей, то ее визуальное разнообразие — активными различиями самих элементов окружения. Представление о смысловом и визуальном разнообразии архитектурной среды как основе ее эмоциональности позволяет объяснить некоторые особенности воздействия современного города. В частности, именно визуальным разнообразием в значительной степени объясняется привлекательность исторической застройки. Например, старые московские улицы примечательны не только функциональным разнообразием, богатством символики и культурных значений, но и неповторимостью самого визуального материала. Облик старого центра формируется зданиями разной этажности и пластического насыщения, разного тектонического характера, колористической гаммы, стиля и т. д.; мы то и дело сталкиваемся здесь с неожиданными пространственными раскрытиями, с их не регулярно метрическими, а случайными чередованиями. На крутых спусках многих московских улиц горизонтальные перепады карнизов, междуэтажных поясов, рядов окон и т.д. контрастируют с вертикалями колоколен и мягкими очертаниями церковных глав. В старом Петербурге — свои признаки разнообразия. И хотя Н. В. Гоголь подчеркивал монотонность позднеклассицистской архитектуры, сегодня нельзя не заметить особых признаков ее разнообразия, пусть и не столь активных, как в застройке конца XIX — начала XX вв. Рискнем ли мы сегодня утверждать, что Невский или Вознесенский (ныне Майорова) проспекты однообразны по своей архитектуре? Конечно, время изменило ее восприятие. Теперь городская среда той эпохи предстает перед современным зрителем как насыщенная многообразными значениями картина прошлого. Правда, изменилось и все сопровождение этой исторической застройки. Даже там, где здания эпохи Гоголя полностью сохранились, они вписаны в новую архитектурную среду. В процессе исторического развития городов архитектурные наслоения сплавляются в целостный визуальный текст, придавая ему особую содержательность. Но и застройке эпохи классицизма свойствен ряд специфических черт, формирующих достаточно сложную и разнообразную среду. Монотонную, казалось бы, аркаду старого гостиного двора оживляют въезды, сквозь которые раскрывается пространство внутреннего двора; по-разному решаются фасады домов, выходящие на площади и боковые улицы; центр площади часто организуется высотной доминантой пожарной каланчи; столь же обязательны акцентные завершения перспективы улиц. Хотя признаков различий меньше, чем в средневековой застройке, зато на этом относительно спокойном фоне сами различия работают гораздо активнее.

Разные периоды формирования городской застройки отличаются своими композиционно-

градостроительными принципами, определяющими особые признаки визуального разнообразия, что подтверждает общенаучное положение о разнообразии как объективной основе информационного контакта с окружением, а следовательно, и эмоций. Человеку доставляет удовольствие открывать новое в сложных, непредсказуемых коллизиях городской среды. И благодаря активным различиям ее элементов сами эмоциональные впечатления приобретают качественную определенность и силу. В современном архитектурном окружении, создаваемом методами индустриального домостроения, мы сталкиваемся, однако, с острым недостатком визуального разнообразия, тем более что повторяются элементы застройки протяженностью подчас в сотни метров. О том значении, которое придает разнообразию<sup>4</sup> для формирования благоприятного эмоционального климата в районах новой застройки, свидетельствует появление ряда профессиональных концепций, трактующих эту проблему как у нас в стране, так и за рубежом. При всем их несходстве большинство исследователей видит задачу архитекторов в том, чтобы наделить городскую среду такими свойствами, как сложность, некоторая композиционная неопределенность, калейдоскопичность, случайность, неожиданность видовых картин [Матусевич и др. 1976, 1979]. Даже пестрота, казалось бы, противоречащая целостности среды, рассматривается некоторыми как свидетельство ее полноценности [Rowe, Koetter 1975].

Познавательная потребность предполагает необходимость не только разнообразия среды, но и **условий для ее моделирования в сознании людей**, т. е. для формирования у человека обобщенного образа города, района, квартала, отдельного здания, сложного по функционально-планировочным признакам, а также для формирования релевантной (узко избирательной) информации, определяющей деятельность и поведение человека в среде. Запоминать окружение, легко ориентироваться в нем, быстро находить функционально необходимые объекты позволяет особое свойство архитектурной среды, отсутствие которого вызывает эмоциональное ощущение дискомфорта, — **организованности**<sup>4</sup> [Monotonie 1977].

В разные периоды истории архитектуры и в разных культурах архитектурная среда как на уровне фрагментов города, так и на уровне отдельных зданий подчинялась некоторым организующим началам, визуально связывавшим между собой ее элементы. Приемы достижения таких связей чрезвычайно многообразны — от выделения в композиции геометрически ясных направлений движения, расположения доминант и важнейших ориентиров до метрического повторения архитектурных элементов. Необходимостью создания четкой структуры среды объясняется, в частности, использование единых членений архитектурного пространства, на которые как на основное средство его организации указывает, например, Кензо Танге [1976, с. 61—62]. Поскольку приемы организации среды, соответствующие удовлетворению познавательных потребностей, пока мало изучены, попытаемся указать хотя бы на некоторые из них, наглядно проявляющиеся в композиции архитектурных ансамблей.

К числу приемов объемно-пространственной организации ансамблей относятся, например, фокусирование в пространстве важнейших формообразующих плоскостей; материализация значимых осей; продолжение в пространстве характерных формообразующих линий, в том числе их мнимых участков; уравнивание элементов ансамбля по массам; организация связей элементов на основе пропорционирования и геометрического подобия; использование симметрии разных типов.

Коснемся, в частности, организующей роли симметрии. Главная ось симметрии ансамбля не исключает существования дополнительных осей зеркальной и поворотной симметрии, выраженных не только в плане, но и в построениях объемов по вертикали. История архитектуры наряду с правильностью строго симметричных ансамблей знает многочисленные

4 Соответствует общенаучному представлению об организованности информации [Тюхтин 1972; Урсул 1973].

примеры ансамблей с преобладанием как бы случайных, асимметричных объемно-пространственных построений. Отсутствие симметрии в композиции многих архитектурных ансамблей объясняется как длительностью их исторического формирования, так и собственно композиционными принципами живописного построения. Однако отсутствие в том или ином комплексе наглядно проявляющейся организованности еще не означает, что ее вообще нет. Дезорганизованность привела бы к хаотичности, а мы подсознательно ощущаем скрытые начала упорядоченности. Например, с помощью зеркальной и поворотной симметрии организуются крупные элементы объема и пространства. При этом симметрия не просто присутствует в планах как некая абстракция—она визуально связывает наиболее крупные массы, значимые в композиции. Так архитектор осознанно или интуитивно реализует необходимость упорядочить, организовать отношения объемно-пространственных элементов композиции ансамбля.

Структурная организованность ансамблей, несомненно, формирует представления человека об их пространственном строении. Даже при восприятии архитектурного фрагмента мы чувствуем его связь с другими элементами ансамбля, их местоположением и значимостью. Это вызывает чувство уверенности человека в его «средовом поведении», состояние уравновешенности и спокойствия. А попадая в фокусные точки ансамбля и раскрывая идею его организации в целом, человек ощущает и собственную значимость. Различные структуры, организующие архитектурный ансамбль, тесно связаны со смыслом отдельных его элементов. Поэтому основные смысловые узлы акцентируются портиком, куполом, главой, скульптурными формами, архитектурой земли (подиумы, подпорные стенки, замощения). Система смысловых элементов ансамбля находит отражение в иерархии основных осей и направлений движения. Благодаря этой структурной организации в соответствии со смысловыми центрами композиции и происходит направленный отбор информации из окружения. Например, в истории архитектуры' оси поворотной симметрии обычно совпадают с наиболее значимыми по смыслу общественными форумами, с центрами святилищ, направлениями основных движений, особо важными элементами композиции, такими, как средокрестия со боров торжественные входы в здания и т. п. В древнерусских ансамблях эти связи элементов через оси проявляются исключительно сложно на основе своего рода «шарнирного переключения» в местах пространственного пересечения осей. Эти организующие связи центров, осей и других визуальными активными элементами как бы цементируют композицию. Арка под надвратной монастырской церковью во многих случаях ориентирована на главный смысловой центр комплекса — собор, но едва ли не каждый раз такой прием несет в себе нечто индивидуальное в характере связей внешнего и внутреннего пространства; в том, как именно раскрывается со бор—сразу или постепенно, как он воспринимается из центральной арки и боковых, если они имеются, каковы несоосности арок, т. е. под какими углами воспринимается в проеме каждой из них фокусируемый объект, и т. д. Скорее всего эти тонкие приемы были результатом не спонтанных решений, а целенаправленных действий древнерусских зодчих. Дальнейшее раскрытие этих особенностей композиции в древнерусском зодчестве позволит полнее представить сложные приемы организации ансамбля, включая средства выражения множества символических и ассоциативных значений. В анализе композиции Соборной площади Московского Кремля делается попытка раскрыть некоторые приемы такой организации (см. ниже).

Композиционный анализ многих ансамблей в работах разных авторов подтверждает, что организованность архитектурной среды связана со смыслом и значимостью воспринимаемых объектов: организованность не существует без взаимосвязи смысловых и визуальных элементов среды.

Различные организующие средства не являются чистыми абстракциями, используемыми

для анализа композиции и существующими лишь на чертежах,—они объективно присущи самому ансамблю. Для восприятия ось симметрии формы так же реальна, как сама форма, хотя мы не видим оси. Такова объективная реальность осей барабанов и глав соборов, колоколен и куполов, направления в пространстве крупных плоскостей фасадов, осей и центров планировочных конфигураций пространства, линий мысленного пересечения плоскостей или формообразующих поверхностей. Такие центры служат своего рода эмоциональными узлами композиции: совпадение визуальных центров со смысловыми превращает их в центры направленного восприятия. Композиционные всплески, например подъем главы или купола, включаются тем самым в процесс формирования образов.

Эмоциональное сопровождение процессов восприятия во многом связано с воссозданием истинной картины архитектурного комплекса. В некоторых же современных комплексах визуально-композиционный и смысловой планы как бы расслаиваются, если композиционный центр не несет никакой смысловой нагрузки. Так, в системе застройки иногда выделяется формальная ось, необходимость которой не подтверждается ни особой значимостью объекта, ни запрограммированным раскрытием в природу, т. е. не вызвана общим замыслом и потому лишь рассогласовывает ожидание с реальной ситуацией. На протяжении всей истории архитектуры активности значимой оси обычно соответствует смысловая значимость всего того, что ее материализует. Сегодня мы часто сталкиваемся с нарушением этой закономерности. Например, новое здание министерства, воздвигнутое на Тургеневской площади Бульварного кольца в Москве, получило сильнейшую фасадную ось, подчеркнутую всей мощью гигантской рамы портала. Что главное в этой сложной ситуации? Неужели ось нового значимого проспекта должна подчиниться оси этого здания, притом что слева от проспекта располагаются асимметричные объемы? К тому же условия места — активный перепад отметок, поворот Сretenского бульвара, пестрота окружающей застройки, словом, вся градостроительная ситуация — заведомо исключали появление столь ударного портала с сильнейшей осью. По сути дела, в архитектуре здания отсутствуют какие бы то ни было черты, способные вызвать ощущение непринужденности, связанное в представлении москвичей с Бульварным кольцом. По образу это скорее Дом Советов на центральной площади какого-нибудь нового города. По-видимому, архитекторы и не ставили перед собой задачи включить новое здание в существующую среду. А вот на другой площади Бульварного кольца — у Никитских ворот — новое здание ТАСС, при всей необычности его формы, достаточно органично включилось в старомосковский архитектурный пейзаж, в то же время придав ему новые черты. Архитекторам удалось вписать здание в существующую среду благодаря ряду приемов, и прежде всего детерминированности всей его композиции исходной градостроительной ситуацией. Здание немного развернуто по отношению к красной линии улицы Герцена, и этот разворот позволяет избежать схематичной жесткости всей композиции. Пластически сложный козырек большого выноса создает пространственный переход от улицы к основному объему. Особенно интересно связан со средой весь фронт здания вдоль улицы Станиславского. Здесь совершенно оправданно усложнение формы, что и позволило поддержать и развить масштабные характеристики старой улицы (бывш. Леонтьевского переулка).

Мы рассмотрели разнообразие и организованность архитектурной среды в отдельности, но в действительности эти ее свойства тесно взаимосвязаны и в организации среды, и при ее восприятии. Единство организованности- и сложности, порядка и разнообразия создает объективную основу для познания среды и формирования ее образов, а познавательные процессы в свою очередь дополняются игрой воображения, многообразными эмоциями. В процессах формирования среды и возникает, с одной стороны, необходимость создания ее разнообразия, сложности и живописности, что рождает многообразные значения и ассоциации, с

другой—необходимость ясности, организованности, упорядоченности окружения<sup>5</sup>. Организация архитектурной среды предполагает достижение единства разнообразия и организованности, а процессы познания среды, наделенной этими свойствами, предстают прежде всего как процессы поиска определенных закономерностей в сложности, а подчас даже кажущейся хаотичности окружения.

Восприятие целостной архитектурной среды, представляющей собой единство сложности и организованности, связано со специфическими эмоциями, которые в терминологии эстетики можно характеризовать как «интеллектуальное удовольствие». Многообразные эмоции наслаждения возникают при восприятии сложных объектов, лишь постепенно раскрывающих всю глубину своей образности. В понятиях концепции К. Изарда [1980] сюда относятся, в частности, эмоции интереса. Познавательная потребность предопределяет острый интерес к необычному и чрезвычайно живописному ландшафту, к оригинальной форме сооружения или к не стереотипной пластике фасада. А именно это и служит основой положительных эмоций, вызываемых средой.

Но эмоциональное сопровождение интеллектуальных процессов может возникать и помимо направленного интереса к воспринимаемым объектам, а только в силу изменения видовых картин, в силу временного чередования воспринимаемых сигналов [Рейковский 1979, с. 117]. Городская магистраль из окна быстро движущегося автомобиля — это особый объект эмоциональных реакций. Стремительная смена видовых картин, причем одновременно по обе стороны движения, ритмический или аритмичный характер изменения отношений объемов и пространств, чередования интервалов и акцентных элементов—все это вызывает эмоциональные эффекты, связанные с неожиданным появлением все новых объектов. И здесь есть свои закономерности: положительные эмоции возрастают, если воспринимаемая реальность, в основном совпадая с ожидаемым, все же несколько расходится с ним.

К сожалению, сегодня мы чаще встречаемся с обратным явлением, когда ожидание не оправдывается: архитектурная ситуация как будто готовила нас к содержательному многозначительному завершению, а на деле оно разочаровывает. Композиция квартала, выраженная его строем, пластикой, триумфальным метрическим повтором крупных элементов, всей организацией пространства, указывает на что-то очень важное впереди — общественную площадь, особо значимое здание и т.п., а перед нами открывается скромное здание типового детского сада. В градостроительной композиции учет этого фактора восприятия имеет давние традиции. Важно, чтобы и в массовом строительстве развитие значимой композиционной идеи получало завершение, адекватное ожиданию<sup>6</sup>.

Итак, эмоциональное сопровождение интеллектуального процесса объясняется угадыванием того, что же должно произойти. Если с этих позиций подходить, например, к последовательно воспринимаемым архитектурным ритмам, то они синтезируют в себе, с одной стороны, различия (непредсказуемость, усложнение ряда), а с другой — тождества (единые организующие признаки, определяющие возможность прочтения ритма). Поэтому метризация ритма или ритмизация метра, столь характерные для архитектурной композиции, служат наиболее общими средствами усложнения простого порядка (метра) или упорядочения различий в интервалах и соотношениях элементов ритмического ряда.

5 Роль разнообразия и организованности в процессах восприятия с позиции психологии уже показана во второй главе. Синтез этих двух начал по существу отражается в содержании эстетических и профессиональных представлений о гармонии в архитектуре как определенном взаимопроникновении единства и разнообразия [Шестаков 1973].

6 Анализ явлений психологического ожидания, предсказуемости и непредсказуемости как особых эмоциональных явлений проведен в ряде исследований, использующих теоретико-информационные понятия и методы в эстетике и психологии (см., в частности [Моль 1966; Jesberg 1972]). Детальный теоретический анализ этих явлений на материале экспериментальной психологии содержится в книге Я. Рейковского [1979].

Как видим, познавательная потребность находит отражение в сложных и многообразных свойствах архитектурной среды. При этом для эмоций, связанных с познавательной потребностью, существенны не только значения различных элементов среды, но и закономерности организации этих значений в визуально-материальных формах.

Архитектурная среда потенциально содержит многообразные значения, отражающие отношение к человеку, и тем самым эмоционально воздействует на него благодаря связи с фундаментальной **потребностью в эмоциональном контакте**. К. Обуховский характеризует эту потребность следующим образом: «Говоря об эмоциональном контакте, мы предполагаем существование двустороннего контакта, в котором индивид чувствует, что является предметом заинтересованности, что другие «созвучны» с его собственными чувствами» [Обуховский 1972, с. 160]. Частным выражением этой потребности является эмпатия — способность сопереживания.

Эмоциональное восприятие произведений литературы или изобразительного искусства во многом основано на сопереживании его героям, что требует **изображения** различных жизненных ситуаций и поступков. На первый взгляд кажется весьма сомнительной возможность удовлетворения этой потребности средствами архитектуры, которая не изображает ни страданий, ни радостей. Однако, определяя архитектурное окружение как человеческое, уютное, теплое или официальное, холодное, отчужденное, мы тем самым отзываемся именно на проявление в архитектуре все той же фундаментальной потребности. Ведь впечатление теплоты и уюта возникает в результате восприятия архитектурной среды, выражающей заботу об ее обитателях. И наоборот: в отчужденности архитектурного окружения эмоционально проявляется как бы стоящая за архитектурными образами человеческая холодность. Само существование в архитектурном окружении черт, символизирующих присутствие человека, делает его своеобразным полем эмоционального контакта людей. Так, жилище, наполненное предметами, с которыми связаны воспоминания о близких людях и памятных событиях, становится дорогим человеку прежде всего благодаря этому комплексу значений.

Воспринимая архитектурную среду, человек не только угадывает в ней признаки незримого присутствия других людей, но как бы ощущает их отношение к самому себе. Дома-крепости средне вековых городов с узкими щелевидными окнами, поднятыми высоко над землей, дают его обитателям уверенность в безопасности, а для чужих дышат угрозой и предостережением. Архитектурная среда, как и другие формы коммуникации людей, служит одним из каналов их эмоционального контакта. Но если естественная речь или язык изображений — это средства прямой передачи от человека к человеку различной информации о жизненных ситуациях и эмоциональных состояниях, то архитектурные образы несут информацию в гораздо более опосредованной форме, хотя природа возникновения анализируемых эмоций остается об щей, несмотря на своеобразие способов их передачи. Она заключается в распознавании отношения к нам человека как эмоционально соучаствующего, враждебного или равнодушного. Этот комплекс значений архитектурной среды, связанных с незримым присутствием в ней других людей, реально служит богатым источником эмоций и чувств, отражающих фундаментальную человеческую потребность в эмоциональном контакте.

Особые человеческие значения, свойственные архитектуре, выражаются как через целостные объекты, так и через отдельные их признаки. Истертые, местами выщербленные ступени лестниц старого дома, отполированные тысячами прикосновений человеческих рук, местами утратившие четкость профиля поручни, даже стены хранят следы жизни обитавших здесь людей, создавая эффект их реального присутствия, обжитости места. Сделанная по месту для конкретного интерьера мебель, выхоженный участок сада неосознанно воспринимаются как нечто близкое сердцу, отразившее индивидуальные события жизни.

Аналогична и природа негативного эмоционального воздействия. Строительные недостатки

часто служат источниками отрицательных эмоций, вызываемых новыми объектами. Ведь аккуратность и неаккуратность — признаки качества труда, вложенного в само здание, а следовательно, опосредованно выражают отношение к человеку — внимание или, напротив, полное равнодушие.

Эффект эмоционально-незримо присутствия человека в архитектурной среде обнаруживается и в природном окружении, которого коснулась рука человека,— в окультуренных ландшафтах запечатлен кропотливый труд многих поколений людей. Аккуратные, заботливо причесанные поля, ухоженные сады и огороды, слившиеся с природным пейзажем деревни символизируют благополучную, устроенную сельскую жизнь. Все это одухотворяет среду обитания, делает ее эмоционально близкой людям.

Естественно, что суровость или мягкость архитектуры определяются художественным замыслом, задачами, которые ставит перед собой архитектор. В то же время сам тип архитектурной среды в значительной степени определяет ее эмоциональное воздействие. Достаточно очевидно, что в архитектуре жилища, детского сада или больницы особенно необходимо выражение уюта и теплоты, в то время как деловое учреждение вряд ли требует формирования подобных эмоций. Однако мы часто не находим такого рода соответствий в современной архитектурной практике. Например, подчеркнутая официальность жилых комплексов стала, к сожалению, характерной их чертой. Парадность и официозность становятся подчас качествами как жилых комплексов, так и учреждений бытового обслуживания, даже больниц. А в облике административных зданий эти черты приобретают иногда гипертрофированный характер, чуждый демократичности нашего общества. Что сказать о новом здании обычного технического министерства, фасад которого забран гигантской рамой, вызывающей ощущение невероятной мощи, пафоса и силы? Эти тенденции находят выражение в самых разнообразных формах, например в тяжелых гранитных подиумах с мощной кладкой гранитных глыб или в подчеркнутой замкнутости и отчужденности здания от окружения, что неизбежно приводит к противоречию между архитектурной формой здания и его функционально-планировочной основой. А в воображении невольно возникают атрибуты бюрократии вроде холодно-парадных мраморных чернильных приборов.

Холодность и отчужденность архитектурной композиции в большинстве случаев объясняется отнюдь не бездушием зодчих. Задачу создания уютного эмоционального климата жилой среды, по-видимому, заслоняют иногда профессиональные стереотипы в подходе к среде — стремление к парадности композиций, хотя парадная триумфальность несовместимы с такими важными качествами жилого дома, как теплота, ощущение здоровья и комфорта,— так в свое время А. К. Буров раскрывал сущность этого явления [Буров 1960, с. 22, 23].

Эффект незримо присутствия человека, делающий архитектурную среду эмоционально близкой людям, во многом определяется и антропоморфными признаками самих архитектурных форм. Так, использование в архитектуре визуально значимых элементов, соответствующих по пропорциям фигуре человека, ассоциативно выражает его присутствие в этой среде. В различных формах это постоянно находило отражение в истории зодчества. Это и античные колонны, наделенные ассоциативными признаками человеческих фигур (согласно Витрувию, связанные с символикой мужского и женского начал); готические окна, византийские и древнерусские арочные порталы, отдаленно ассоциируемые с фигурами святых, головы которых обрамлены кольцом нимбов; торжественные ритмы двухъярусного ордера барочных дворцов, на поминающие ряды человеческих фигур пропорциями и конфигурацией интерколумниев. Это и пропорциональные аналогии с чело веком некоторых построений фронтонов, различных порталов башен и минаретов, барабанов и глав соборов, вообще многообразных элементов архитектурных сооружений, образующих реально

воспринимаемое окружение. Не осознаваемые в процессе творчества механизмы формообразования, основанного на подобных аналогиях объясняются действием закономерностей распознавания об разов, а именно —отбора в окружении существенных признаков и на этом основании соотнесения объекта с определенным образом<sup>7</sup>. Так ассоциативные аналогии способствуют возникновению эмоционального контакта человека с архитектурой как с себе подобным существом. И наоборот: аналогии с чужеродными организма ми оказывают иногда неосознанное отрицательное эмоциональное воздействие. Такое впечатление производят, в частности, некоторые архитектурные сооружения техницистского направления. Во многом по этой причине негуманистическими представляются по явившиеся в 60-х годах некоторые архитектурные утопии городов будущего в частности различные «кибернетические» и «кинетические» города или «бионические» формы жилища, больше напоминающие гнезда ядовитых пауков, нежели человеческие поселения. Аналогия с пауками, крабами и другими членистоногими в архитектуре часто автоматически вызывает отрицательные эмоции и по существу делает невозможным развитие на ее основе эстетически значимых форм. Поэтому представляется, что бионический подход, плодотворный для конструктивно-тектонической разработки формы требует тщательного анализа с точки зрения возможного по явления нежелательных ассоциаций и перефразировки тех или иных форм на язык архитектуры. Установлению эмоциональных контактов человека с архитектурной средой способствует и ряд особенностей объемно-пространственного строения среды. Как бы охватывающие человека уютные курдонеры, дополненные зеленью, или полузамкнутые пространства интерьеров, образующиеся благодаря своеобразным приемам компоновки мебели, манят к себе, создают впечатление мягкости и покоя архитектурной среды, соотнесенности ее с человеком. В те периоды развития архитектуры, когда возникло особое тяготение к созданию подчеркнутой интимности жилой среды, использовался богатый набор специальных композиционных приемов, способных наилучшим образом выполнять эмотивную функцию архитектуры. В рамках каждого стиля эти приемы используются по-своему, но объединяет их общая направленность к формированию определенного эмоционального воздействия архитектурной среды. Архитектура особняков Ф. Шехтеля может служить характерным примером такой подчеркнутой эмоциональности, призванной выразить утонченную, изысканную элитарность. В живописном построении внутренних пространств, в сложных криволинейных конфигурациях участков стен, дверей и окон, в полуизолированных элементах пространственной организации фасадов, в мягких, словно обволакивающих человека формах интерьера, в причудливых изгибах декоративных решеток и орнаментики прослеживаются аналогии с живыми растительными формами, а в характере пропорциональных построений некоторых элементов зданий — отдаленные аналогии с человеческими фигурами. Все это в совокупности создает особую атмосферу «расположенности» форм к человеку, его эмоционального контакта с этим живым окружением, что, в свою очередь, рождает эмоции спокойствия, уюта, теплоты, безопасности и предельного благополучия буржуазного очага. Для архитектуры модерна вообще характерен такой эмоциональный настрой. Однако в творчестве Ф. Шехтеля это не только находит наиболее тонкое, изысканное проявление, но доводится до определенного формообразующего принципа. Уже общая композиционная схема построения каждого из его особняков характеризуется признаками живой индивидуальности и почти скульптурной рукотворности.

Эмоциональные состояния, связанные с потребностью в эмоциональном контакте, не могут возникнуть, если среда не создает материальных условий для удовлетворения физиологических

7 Этой проблеме посвящена обширная литература по кибернетике и психологии [Бонгард 1967; Шехтер 1973, и др.]

потребностей. Аркады, галереи, уютные внутренние дворики и сегодня вызывают положительные эмоции в значительной степени потому, что обладают защитными качествами, хотя эта функциональная сторона не всегда осознается непосредственно как таковая. Конечно, все зависит от конкретных условий, и прежде всего экстремальных: в жарком климате нашей Средней Азии, например, затененные галереи несут прохладу, защищая от солнца, а на севере занесенные снегом лоджии оказывают негативное воздействие как признак вторжения суровой и даже враждебной человеку стихии едва не в пределы его жилища. Таким образом, эти эмоции тесно переплетаются с чувством безопасности, защищенности человека, с ощущением комфортности среды. В ее организации это зачастую проявляется как отгороженность, пространственная выделенность от остального окружения, как сомасштабность среды человеку. Здесь приобретает особое значение степень раскрытия обособленного пространства вовне, соотношения объемов и пространств, пропорции отдельных элементов пространства и т.п. (о приемах подобной организации см. [далее](#)).

Эмоциональные состояния, обусловленные потребностью в эмоциональном контакте, тесно связаны и с сексуальными эмоциями. В обширной зарубежной архитектурно-теоретической литературе, развивающей психологические концепции неотрейдизма, показана значительная роль в архитектуре различных символов и других знаковых форм с очевидным сексуальным содержанием. Восприятие антропоморфных черт, имеющих сексуальный характер, видимо, соединяет в себе два комплекса эмоциональных воздействия - антропоморфность форм и их эротику.

Наконец фундаментальная человеческая **потребность в поиске смысла жизни** дает ключ к раскрытию еще одного круга свойств, архитектурной среды, формирующих человеческие эмоции. Поиск смысла жизни, постоянно сопровождающий человека и тесно связанный с другими фундаментальными потребностями весьма многообразно проявляется в организации архитектурной среды. Во многих случаях это выражается в материализации средствами архитектуры родственных, национальных, сословно-классовых общностей людей. Например, жилая среда как форма отражения общества семьи несет знаково-символическое значение единства и продолжения рода. Устойчивое для многих народов и периодов истории чувство домашнего очага переносится на другие формы общественной жизни, формируя обостренное чувство единства народа, страны, Родины. Разумеется, в жилой среде могут исключительно многообразно проявляться конкретные жизненные концепции индивида. Потребительский стиль жизни, например, выражается в достаточно стереотипных приемах организации жилого, «интерьера («все, как у людей»), в самом подборе вещей. В этом случае эмоций удивления и восхищения, возникающие у определенного контингента гостей дома, призваны поддержать высокий, в представлении мещанина, престиж семьи. В столь элементарных, подчас уродливых формах тщеславия проявляется в конечном счете все та же фундаментальная потребность в поиске смысла жизни.

Утверждение посредством специфической архитектурной организации различных общностей людей прослеживается в многообразных знаковых формах, и прежде всего в традиционности тех или иных архитектурных образов и форм. Разумеется, традиционность имеет весьма сложную природу, но одной из причин широкого использования традиций является осознанное (или интуитивное) стремление человека ощутить себя частью культурно-исторической общности людей.

В истории архитектуры можно выявить исключительно многообразные формы материально-знакового закрепления классовых и сословных различий. Само восприятие архитектурных форм жилища в классовом обществе - от убогих хижин до впечатляющих дворцов - приобретает ярко выраженную эмоциональность, связанную с осознанием социальной роли его обитателей.

Владелец дворца или замка независимо от того, в какую эпоху он жил стремился к самоутверждению самыми различными средствами, далеко не в последнюю очередь - архитектурными, подчеркивая богатство или утонченную уникальность своего жилища. Для ответа на этот социальный заказ каждый крупный зодчий использовал свои приемы, выступая в каждом конкретном случае как тонкий психолог. Потребовалось бы специальное исследование, чтобы проанализировать целую гамму архитектурных приемов достижения таких целей в классово-антагонистическом обществе. Архитектурное выражение особого общественного престижа становилось устойчивым принципом формообразования жилища, находя проявление во многих приемах в различные периоды истории и в разных культурах, органически отражаясь в становлении архитектурных стилей. Любопытно, что стремление к самоутверждению средствами архитектуры, видимо, далеко не всегда эмоционально переживалось самим владельцем жилища. Это стремление может стать просто результатом действующей культурной нормы. Выражение достатка и общественного престижа рассчитано скорее на эмоции других, что и доставляет собственнику особое удовольствие. Но сам зодчий, как правило, отлично сознавал сущность социального заказа, отражая подчас даже особенности личности своего заказчика.

В общественно значимых объектах глубинные значения смысла жизни находят отражение обычно в более развитых формах, нежели в архитектурной среде в целом. Так, павильон гитлеровской Германии на Всемирной выставке в Париже 1937 г. был концентрированным выражением человеконенавистнической идеологии третьего рейха. Мрачный гранитный устой, завершенный хищной фигурой орла, с красноречивой обнаженностью говорил о смысле жизни, как его истолковывали идеологи фашизма: жизнь есть беспрекословное подчинение фюреру, а уничтожение целых народов — судьба основной части человечества. Вообще архитектура фашистской Германии нашла достаточно сильные эмоциональные средства для выражения идеологии «почвы и крови», «освобождения» человека от «бесформенности индивидуального» путем подчинения строгому гитлеровскому «новому порядку», аналогичному бесчеловечности реваншистских военных шествий и расистских сборищ.

Эмоциональные возможности архитектурной символики не менее значительны и в утверждении чувства человеческого достоинства, в гуманистическом уважении к ценности личности. Например, эмоциональное состояние праздничной приподнятости вызывается таким решением ансамбля, которое связано с движением и постепенным подъемом вверх, символизируя восхождение человека к высшему. В Древней Греции было нормой размещение храмов наиболее почитаемых богов на возвышенности. Постепенный подъем во время торжественных праздничных шествий объективно символизировал и подъем духовный. Несомненно, что это переживание исторически конкретно. Древний эллин, поднимаясь по высоким ступеням Акрополя, эмоционально переживал свое трудное приближение к жилищу богов. В наши дни турист, посещающий этот античный архитектурный ансамбль, не менее эмоционально ощущает восхождение на Акрополь, хотя видит в нем скорее символ духовного могущества не бога, но человека.

Прием организации торжественного ансамбля с постепенным подъемом к кульминационной точке, занимаемой значимым объектом, пережил века и вошел в арсенал современных средств эмоционального воздействия. Естественно, заданное идейно-художественное содержание проявляется всякий раз в конкретной композиции. Величественный холм над Волгой с фигурой Родины- матери—олицетворение бессмертного подвига советского народа в борьбе с немецким фашизмом.

Другое интересное явление, о котором мы уже упоминали в связи с потребностью ориентации в среде,— это специально создаваемое архитектурными средствами ощущение человеком своего центрального положения в архитектурном пространстве. История архитектуры знает немало приемов, которые позволяли вызвать у человека ощущение как бы

подчиненности ему пространства, собственной значимости в нем. Зодчие умели тонкими средствами даже дифференцировать оттенки этих состояний и характер их изменения. Так, в длиннейшей дворцовой анфиладе активно подчеркивалась центральная ось, усиливались архитектурные акценты проемов, их пластика и ритмические особенности. Ось настолько доминировала, что человек начинал уже ощущать не только торжественность анфилады, но и жесткий диктат предписанного ею движения. Таким образом, если у владельца этих покоев прием развертывания бесконечных пространств усиливал чувство своей власти и величия, то у посетителей — зависимости и подчиненности.

В других случаях, например в залах с перекрытиями купольного и шатрового типов, архитектурное решение призвано усиливать ощущение значимости позиции наблюдателя. Не случайно в таком пространстве посетитель стремится именно в центр зала, чтобы в полной мере почувствовать воздействие его архитектуры и ощутить самого себя как главное действующее лицо «архитектурного спектакля». Центр подкупольного пространства воспринимается едва ли не как физическая реальность. Этому способствует и торжественное звучание пространства, и пластические средства, и монументальная живопись. Интересно, что относительно небольшие подкупольные залы благодаря этим архитектурным приемам иногда воздействуют даже активнее значительно больших по размерам.

Может показаться, что эти, условно говоря, архитектурные эмоции далеки от чувства собственного достоинства. Хотя такого рода эмоции сильно окрашены архитектурными образами, как бы размыты в их объективности и конкретности, стержневую основу их возникновения составляет именно чувство самоутверждения личности.

Выявление средствами архитектуры смысла жизни человека в социалистическом обществе во многом связано с удовлетворенностью его своим трудом, с эмоциональным климатом среды его трудовой деятельности. И поскольку именно труд составляет подлинный смысл жизни, архитектурные средства эмоционального воздействия производственной среды должны быть подчинены об разному выражению этой идеи.

Говоря словами Я. Рейковского, «эмоциональный процесс обычно не учитывает всех интересов субъекта — устойчивых и временных, общих и частных, настоящих и прошлых. Чаще всего его особенности определяются актуальной иерархией отношений в системе регуляции, то есть доминирующими в данный момент потребностями» [Рейковский 1979, с. 48]. Это положение психологии позволяет понять, почему для создания разных типов архитектурной среды используются вполне определенные приемы эмоционального воздействия, созвучные доминирующим здесь потребностям. Вряд ли будет уютно людям в интерьере ресторана, напоминающем огромный зал ожидания крупного вокзала с его официально холодным в прямом и переносном смысле гранитным полом, его высотой, гулкостью, характером освещения и т.п.

Необходимость поддержания положительного эмоционального воздействия среды в условиях долговременного пребывания в ней человека опять-таки требует применения своих специфических приемов. Так, чтобы создать в интерьерах современных гостиниц обстановку, приближенную к домашнему уюту, условия для спокойного отдыха и непринужденного общения, применяется мягкое освещение с подсветом стен в поэтажных холлах и коридорах, организуются полузамкнутые пространства с помощью развернутых друг к другу кресел, группировки их со столиками, цветочницами и т.п. Особое значение приобретает здесь и вся цветовая гамма, характер материалов, их фактура и рисунок. Мягкие крупноворсовые паласы, органично вкомпонованные в предметную среду элементы живой природы, общий свето-цветовой климат — все это вызывает спокойный настрой и приятные ассоциации. Но при всем этом интерьеры гостиницы — хотя и временного, но все же жилища — не должны вызывать тех же эмоций, что интерьеры санатория. Тонкая дифференциация среды по отношению к другим близким ей типам

всякий раз требует умелого использования профессиональных архитектурных средств.

Мы рассматривали эмоциональные свойства архитектурной среды в основном как свойства, проявляющиеся в непосредственном взаимодействии человека с архитектурным окружением. Но существуют и такие свойства среды, которые связаны с устойчивыми эмоциональными комплексами личности — с чувствами [Шингаров 1971, с. 152]. Реальная архитектурная среда создает определенный образный фон главных жизненных событий человека и его основных чувств и потому сама является причиной пробуждения чувства. Знакомая улица, родной дом или город, связанные в памяти с главными событиями человеческой жизни, служат источниками глубоких чувств в течение всей жизни человека. Но чувственное отношение к ним вызывается и запоминаемостью самой архитектурной среды, основанной на ее индивидуальности, — безликое не сохраняется в памяти. Невыразительный по архитектуре город, где человек родился и вырос, теряет для него важнейшие качества, делающие его особенно дорогим и близким. Поэтому незапоминающаяся городская среда оказывает гораздо более серьезное негативное воздействие, чем может показаться на первый взгляд.

В последние годы все отчетливее проявляется тенденция к формированию индивидуальных архитектурных качеств городов, их отдельных зон, небольших населенных мест. Индивидуальность архитектурной среды, лежащая в основе чувственного отношения человека к городу, селу или дому, как бы вовлекается в орбиту эмоционального мира человека с его межличностными контактами и отношениями.

О необходимости формирования индивидуального облика городов и других населенных мест написано немало, однако важно выявить и научно обосновать, что же именно делает архитектуру запоминаемой. Это особенно существенно в условиях массового индустриального строительства.

Запоминаемость архитектурного окружения и его отдельных объектов определяется как функциональной значимостью окружения так и некоторыми свойствами его организации. Для научного выявления этих свойств целесообразно использовать теоретико-информационный подход — вероятностные модели статистической теории информации. Большая «вероятность», т. е. обычность облика архитектурного объекта в ряду подобных объектов, известных человеку из опыта, уменьшает степень его запоминаемости и снижает индивидуальность. И наоборот: меньшая «вероятность», т. е. оригинальность, делает его более запоминающимся. В самом деле, даже вполне полноценный по архитектуре типовой жилой дом, тиражированный в одном городе в сотнях экземпляров, полностью утрачивает свою индивидуальность и становится безликим.

Но, спрашивается, возможно ли, да и правильно ли индивидуализировать каждое здание архитектурного комплекса? В значительно большей мере индивидуальность его может формироваться объемно-пространственной организацией самого комплекса, характером связи зданий с природным окружением, «архитектурой земли». Особое значение приобретает возможность варьировать отношения элементов застройки на пространственном и цвето-пластическом уровнях. Поэтому современной тенденцией в практике проектирования стал целенаправленный поиск путей достижения своеобразия крупных градостроительных комплексов и целых городов как осознанная задача архитектуры в условиях индустриального строительства.

Но что понимать под индивидуальностью города или его крупного фрагмента? В многочисленных специальных исследованиях и работах критического характера, посвященных проблемам реконструкции исторических городов, раскрываются основные закономерности сохранения и развития индивидуальных черт образа города или его исторических кварталов. В первую очередь это продолжение и развитие наиболее характерных признаков планировочной структуры исторической застройки, особенностей ее

связи с рельефом; это также индивидуальные признаки характерных изломов и поворотов улиц и переулков или, наоборот, выраженность прямолинейных направлений; это и развитие признаков силуэтности старой застройки, и многих других ее особенностей, естественно, в их новой трактовке. Индивидуальные черты образа исторически сложившихся кварталов могут быть выражены и в подлинно новаторских формах — важно лишь, чтобы зодчий сумел отразить преобладание индивидуального.

Значительно меньше разработаны теоретические проблемы достижения индивидуальности в формировании архитектурного облика целиком новых комплексов и городов. Действительно, реконструкция исторической застройки дает более ясную картину того, в каком направлении развивать индивидуальные черты. Ведь здесь имеется богатая образная подоснова. Тем актуальнее в теоретическом отношении разработка проблемы поиска индивидуальности новых крупных градостроительных комплексов и городов, возводимых методами индустриального строительства. Советская градостроительная практика дает все же достаточно богатый материал для выявления приемов, с помощью которых зодчие придают индивидуальный облик новым комплексам и городам. Отметим здесь лишь главное, что вытекает из понимания индивидуальности как свойства крупных объектов среды, а не отдельных зданий. Верным путем идут, видимо, те проектировщики, кто ищет своеобразие прежде всего в самих принципах организации среды, в ее индивидуальных объемно-пространственных особенностях, характере силуэта, в связях объемов с землей, в распределении акцентов, а уже затем и в образно-индивидуальных чертах отдельных зданий.

Итак, мы рассмотрели основные эмоциональные свойства архитектурной среды. При этом мы, естественно, не отождествляли элементарные эмоциональные воздействия среды с ее целостным художественным восприятием. Одно дело — отдельные эмоции (ощущение комфортности среды, удивление от неожиданного раскрытия пространства и т.п.), и совсем другое — включенность всего комплекса эмоциональных воздействий в эстетический эмоциональный процесс со свойственным ему катарсисом. Элементарные «эмоциональные составляющие» сложно взаимодействуют между собой, наиболее полно и всесторонне реализуясь в процессах художественного восприятия архитектуры.

Основные эмоциональные свойства архитектурной среды, как мы видели, отвечают фундаментальным человеческим потребностям. В процессах формирования архитектурной среды осуществляется циклический процесс: потребности и вызываемые ими эмоции опредмечиваются в определенных свойствах среды, а затем в процессах деятельности и восприятия человека в среде эти свойства способствуют формированию определенных эмоций.

В первой главе уже говорилось, что выражение в архитектурной среде определенных эмоциональных состояний исторически конкретно: история архитектуры есть история создающих ее и пользующихся ею личностей. Поэтому и фундаментальные потребности приобретают различные формы выражения в архитектурной среде в зависимости от социальных условий жизни, от общей динамики развития общества и личности, от господствующих в обществе норм, ценностей, идеалов. Те или иные оттенки эмоций и соответствующие им свойства архитектурной среды отражают доминирующие эмоциональные особенности личности данной эпохи, культуры, классовой принадлежности. Однако взаимосвязи фундаментальных потребностей со свойствами архитектурной среды носят достаточно устойчивый характер: стабильность глубинных качеств архитектурного окружения соответствует стабильности основных человеческих потребностей. Поэтому организация архитектурной среды как подлинно гуманной в условиях нашего общества должна отвечать всему комплексу фундаментальных человеческих потребностей, взятых в плане конкретно-исторических особенностей развития личности.

Наряду с общими свойствами, архитектурной среде присущи эмоциональные свойства,

обусловленные конкретными процессами жизнедеятельности человека. Для организации полноценной архитектурной среды необходимо учитывать не только возможность возникновения в данной среде разного эмоционального состояния различных групп индивидов (в зависимости от их участия в деятельности, характерной для среды данного типа), но и доминирование какого-либо одного эмоционального состояния людей (не зависимо от характера их деятельности). Существует различие и между восприятием среды человеком, непосредственно включенным в определенную деятельность, и человеком, свободным от этой деятельности. Например, выбор товаров в крупном магазине - в большей мере утилитарная деятельность с соответствующим ей типом восприятия и действий. Ясно, что архитектурное и дизайнерское решение такой среды должно прежде всего облегчать покупателю ориентацию среди множества товаров. Это и пространственная организация движения, и устройство стеллажей, оборудования фонов, освещения, форм подачи товаров вплоть до визуальных признаков упаковки. Этот тип деятельности и восприятия наряду со специфической деятельностью продавца, доминирует в среде магазина. Вместе с тем архитектор не может упускать из виду и восприятие магазина в целом, что предполагает организацию его интерьера как визуальной целостности. Иначе даже при композиционной и эргономической организованности отдельных зон они могут плохо вписываться в общую среду магазина, воспринимаемую при неторопливом обзоре. На этом примере видно, что организация архитектурной среды предполагает учет различных типов деятельности, а соответственно и разных типов восприятия.

В специальных исследованиях по проблемам архитектурной среды различаются материально-утилитарные и духовные процессы деятельности [Савельева 1978, 1979]. В первых, как видно из самого определения, доминируют мотивы, цели и потребности материально-утилитарного характера. Ко вторым относятся процессы познания окружающей среды, различные формы общения между людьми, эстетическое восприятие и т. д. Конечно, для понимания наиболее принципиальных особенностей восприятия среды существенны не только различия в характере деятельности, но и специфика самого объекта восприятия.

Анализ формирования различных типов архитектурной среды показывает что на ее организации сказываются различия типов восприятия. Это, во-первых, узко избирательное восприятие, направленное на отбор из окружения определенных объектов (или их признаков), необходимых в связи с утилитарными целями деятельности. Во-вторых, это восприятие объектов, не принадлежащих собственно архитектурной среде и составляющих предмет особого внимания или источник эмоционального воздействия (восприятие театрального действия, спортивных состязаний, показаний приборов пульта управления). В-третьих, это восприятие собственно архитектурного окружения, в котором доминируют созерцание, познание, эстетическое отношение к среде. Такое восприятие, лишённое строгой избирательности, обусловлено чисто познавательными интересами или эстетическим отношением к окружению, к архитектуре.

Конечно, различение этих типов восприятия весьма условно, и порой между ними трудно провести границу. И все же, если архитектор хочет добиться адекватности создаваемого объекта многообразным человеческим потребностям, он должен всякий раз мысленно моделировать происходящие в среде процессы в соответствии с наиболее общими типами деятельности и восприятия среды. Например, при проектировании вестибюля гостиницы архитектор ставит перед собой определенные задачи. С одной стороны, необходимо так организовать пространство, чтобы посетителям было легко ориентироваться,— выявить различные функциональные зоны интерьера и направления движений в системе цвето-световых акцентов, в специальных визуальных коммуникациях, в пространственной организации мебели и оборудования. С другой стороны, необходимо подойти к организации вестибюля как к среде, которая создает своеобразные

эстетические эффекты, действует как занимательная визуальная информация и как гармоничная среда, создающая условия для отдыха, неторопливого созерцания окружения. В данном случае на организацию среды объективно воздействуют разные типы деятельности и восприятия — восприятия с целью отбора полезной информации и собственно эстетического восприятия.

Каковы принципиальные отличия этих процессов восприятия? Цели, потребности и интересы утилитарно-материального типа в актах эстетического восприятия как бы перестают существовать\* Меняется и сам характер информации, отбираемой из архитектурной среды, и ее общая эмоциональная окраска. Архитектурная среда предстает во всем богатстве своих значений: это и культурная действительность, и объективно-материальная сущность. В восприятии, выходящем за пределы утилитарно-практических интересов, среда предстает не столько в своих узко предметных значениях (жилой дом, магазин, маршрут движения, окно, дверь и т.п.), а как множество значений и образов, включенных в духовный мир человека,— как эстетическая ценность, художественная правда, как обобщенные архитектурные символы эпохи и культуры. Этим определяются объективные различия между конкретными объектами архитектурной среды и теми сущностями, которые они обозначают или символизируют. Видение общего в отдельном, сущности в явлении— вообще характерная черта восприятия человеком окружающего мира. За внешней оболочкой архитектурных объектов, за их пространственным строением раскрываются исторические события и судьбы людей, закономерности строения и развития искусственной среды, законы природы и общества. Многомерность содержания самих процессов восприятия и познания делает архитектурную среду неисчерпаемой эмоционально окрашенной информацией.

Таким образом, восприятие материально-утилитарного объекта в процессе эстетического восприятия дополняется его эмоциональным осмыслением как обобщенного образа или символа. Это пред определяется и характером конкретных процессов деятельности, и собственно архитектурной организацией объекта, в которой материализуется художественное обобщение. Условием восприятия архитектурной среды как определенного символа могут служить также необычные состояния природы и освещения. Поздним вечером нас волнует романтическая картина множества светящихся окон жилого массива, хотя днем он воспринимается как совершенно будничной Это понятно: бесчисленные разбросанные в темноте световые точки символизируют разнообразные судьбы тысяч людей, и этот грандиозный живой символ переживается эмоционально.

В принципе любой архитектурный объект может восприниматься как символ эпохи, народа, идеологии. Способность становиться символом свойственна архитектуре благодаря тому, что ее объекты всегда создаются для определенной жизнедеятельности, которая находится вне воспринимаемой формы, стоит за ее конкретностью. Далеко не случайно Гегель отмечал эту особенность архитектуры как главную принципиально отличающую ее от других видов искусства [Гегель 1968, т. I, с. 257].

Организация конкретной архитектурной среды во многом зависит от особенностей деятельности определенных групп людей, что приобретает первостепенное значение для проектирования. Не столь сложная, казалось бы, организация детских дошкольных учреждений требует прежде всего создания полноценной среды для физического и духовного развития детей; отсюда необходимость поиска архитектурных форм, обеспечивающих условия информационного контакта ребенка с окружением, пробуждения его исследовательских интересов в процессе игры.

При формировании некоторых типов среды весьма существенно учитывать порой противоречивые потребности различных групп находящихся в ней индивидов. Так, для палат и помещений дневного пребывания больных необходимы прежде всего условия спокойного отдыха пациентов, для операционной - условия, помогающие хирургу и медперсоналу максимально

сосредоточиться. Это требует от архитектора не только богатого профессионального опыта работы в данной типологической области, но и привлечения результатов медико-биологических, социологических, эргономических и других специальных исследований.

Самостоятельной стороной процессов деятельности активно влияющей на организацию архитектурной среды, является **эмоциональное содержание** этих процессов, т. е. их окрашенность определенными эмоциями и интенсивность самих эмоций. Архитектурная среда выступает своеобразным отражателем эмоциональных состояний, сопровождающих определенную деятельность той или иной группы людей данной культуры, что подтверждает вся история архитектуры. Так, торжественность церемоний в разных религиях и культурах традиционно выражалась в особом величии архитектурного пространства, в его строе и формах, освещении, цветовой гамме и т. п.

Архитектурная среда служит как бы оболочкой эмоций, характерных для жизненных процессов, а потому ее организация объективно зависит от эмоционального содержания процессов деятельности. Однако зависит лишь в тех случаях, когда сама среда является объектом активного восприятия. Если же она служит только фоном, а восприятие всецело поглощено действиями людей, в особой эмоциональности среды нет необходимости. Например, стадионы или спортивные залы вряд ли требуют подчеркнутой эмоциональности архитектуры, которая скорее делает спортивное зрелище более эмоциональным, если создает хороший обзор, однородный, спокойный фон для восприятия состязаний, хорошо читаемую информацию об их результатах (удобное положение, визуальная выделенность и лаконизм формы информационных табло). Гул многотысячного стадиона, его реакции на происходящее создают эмоциональную атмосферу благодаря прямой передаче эмоций от человека к человеку (синтонность), и в этих условиях объективно не требуется их усиления путем обогащения форм архитектурной среды. Тут предпочтительна ее нейтральность по отношению к эмоциональному содержанию процессов. У стадиона как бы два эмоционально контрастных лица: одно — воспринимаемое снаружи, другое — изнутри «чаши». Отсюда и разные задачи. Снаружи форма стадиона может быть богато информативной и пластичной, и не случайно здесь так широко используются различные средства архитектурной выразительности вплоть до скульптуры и элементов монументального искусства. Все это эмоционально подготавливает посетителя к зрелищу. Но «интерьер чаши» стадиона с зеленым ковром поля, пестрой толпой, солнцезащитными козырьками не только не требует какой-то дополнительной пластической информации — в условиях разворачивающейся перед зрителем спортивной борьбы она скорее противопоказана. Эмоциональное воздействие строится на контрасте исключительного лаконизма, архитектурной обобщенности этой гигантской единой формы и динамичности действия. К тому же эмоции усиливаются •благодаря воздействию самой общности зрителей, объединенных в нечто целое амфитеатром трибун. В этом смысле стадион, быть может, самая сильная форма архитектурной организации эмоционального состояния многих тысяч людей.

Конечно, специфика видов спорта сказывается и на архитектуре различных стадионов. Достаточно вспомнить эффектное отражение динамики трековой дорожки в динамичной внешней форме и внутренне напряженном интерьере велотрека в Крылатском. В данном случае эмоции напряженной спортивной борьбы служат как бы объективным фактором создания динамичного, напряженного архитектурного образа. Разумеется, велотрек существенно отличается от футбольного стадиона не только самим действием, но и его пространственным воплощением.

В других случаях, становясь своего рода зеркалом сильных эмоций, архитектурная среда как объект восприятия активно вовлекается в наиболее значимые события жизни. Тогда ее организация либо усиливает объективную эмоциональность процессов, либо нейтрализует ее, если эмоции нежелательны и вредны. Первая ситуация — Дворец бракосочетаний, вторая —

больница.

Существуют и такие переживания, которые чрезвычайно сложным образом связаны с эмоциональными качествами архитектурной среды. Вероятно, наиболее сильные эмоции владеют людьми в крематории или на кладбище. Как же организовать соответствующую архитектурную среду? Опираясь на культурные традиции, архитектор тонкими приемами организует архитектурно-пространственный порядок ритуальных процессов (см. *Особенности эмоционального воздействия различных форм выразительности в архитектуре*). Эта среда объективно приобретает в сознании человека глубокий философский смысл, становясь источником философских размышлений, символическим визуальным текстом, раскрывающим сознанию, условно говоря, границы двух миров. Поэтому здесь мы сталкиваемся с особым типом ее связи с эмоциями — организация такой среды должна, видимо, способствовать переходу от эмоций к размышлениям и воспоминаниям.

## Средства формирования эмоционального воздействия архитектурной среды

Выше мы рассмотрели организацию архитектурной среды в плане ее эмоционального воздействия на воспринимающего субъекта, включенного в определенные процессы деятельности и поведения. Если же подходить к организации среды с позиций проектирования, то формирование эмоционального воздействия раскрывается с другой стороны — со стороны самого объекта. Здесь существенно, как формируется эмоциональное воздействие среды различными структурными, пространственно-временными, перцептивными, физическими и другими характеристиками архитектурного объекта, какова их роль в самом проектировании. Интуитивно или осознанно преломляясь в творческом мышлении архитектора на основе единого художественного замысла, эти многообразные характеристики выступают как определенные средства формирования эмоционального воздействия среды. Анализ проектирования позволяет выделить следующие средства: 1) организация физического пространства, среды, определяющая интеграцию и дифференциацию функционально-пространственных зон и их взаимосвязи; 2) программирование условий восприятия; 3) организация перцептивного (воспринимаемого) пространства; 4) организация внешних

архитектурных форм (визуального материала). Проиллюстрируем значение каждой группы средств для организации современной архитектурной среды.

В процессе проектирования организуется прежде всего **физическое пространство** для различных процессов деятельности, архитектор может совмещать в одном пространстве различные функции или дифференцировать их. Организация физического пространства процессов деятельности существенна и в плане собственно эмоционального воздействия среды. Для подтверждения этой мысли обратимся к некоторым примерам из современного проектирования.

Процессы деятельности, связанные с узко практическими целями и условиями строго избирательного восприятия объектов, трудно совместимы с процессами отдыха, созерцания, эстетического познания среды. Столкновение этих разных типов деятельности в одной архитектурной среде может создавать состояния дискомфорта. И не случайно, пытаясь выразить ощущение неуютности, часто прибегают к сравнению ситуации с вокзалом или проходным двором, где невозможны сосредоточение и спокойный отдых. Между тем, пространства многих городских площадей, объективно несущие сложные комплексы культурно-исторических значений и традиционно выполняющие функции отдыха и общения людей, теперь зачастую поглощаются мощными транспортными развязками и пешеходными потоками (вспомним хотя бы планировочное решение Арбатской и Смоленской площадей в Москве). Даже при выделении на таких площадях островков зелени они утрачивают роль среды для духовных процессов. Система планировочных элементов, организующая движение людей и машин, подчиняет себе все восприятие среды. Значительные скопления людей в такого рода транспортных узлах приходят в противоречие с потребностью эстетического восприятия этой архитектурной среды. Включаясь в поток пешеходов, человек начинает воспринимать городское окружение не целостно, а узко избирательно. И пусть даже архитектура площади достойна стать объектом эстетического восприятия — утилитарный характер происходящих на ней процессов во многом исключает эту возможность. Не случайно эти явления, обсуждаемые сегодня архитекторами многих стран, связаны с решением комплекса транспортно-технических вопросов. Известны и альтернативные решения, когда, например, зона центральных улиц и площадей города или, по крайней мере, отдельные особо значимые в эстетическом отношении элементы городского пространства вообще освобождаются от транспорта и служат пешеходными зонами — в этих случаях архитектура полноценно выполняет свои эмоциональные функции.

Оборотная сторона той же проблемы — создание функционально не оправданных градостроительных пространств, которые обычно пустуют, поскольку здесь нет привлекающих людей значимых объектов. Аналогичное эмоциональное воздействие оказывают гипертрофированные по размерам гранитные лестницы некоторых зданий и сооружений, на которые лишь изредка забредает посетитель.

Заполненность архитектурной среды людьми — существенное условие ее эмоционального воздействия. Эмоциональная содержательность улиц исторических городов связана прежде всего с их многолюдностью, с калейдоскопичностью бесчисленных магазинов, кафе, ателье, с мозаичностью витрин, вывесок - словом, с богатством разнообразной информации [Каганов 1982].

Разумеется планировочная организация предприятия торговли и обслуживания в новых градостроительных комплексах не может определяться исключительно факторами их эмоционального восприятия. В основе планировки здесь лежит объективная необходимость централизованной доставки крупных партии товаров, технология современной торговли, условия пешеходной доступности и т. д. И все-таки пространственное расположение часто посещаемых учреждений торговли и бытового обслуживания нельзя не учитывать в

проектировании как одно из активных средств формирования многолюдных городских улиц и площадей

Взаимосвязь функционально-пространственных зон - особый источник значений, а следовательно, эмоционального воздействия архитектурной среды на человека. Однако это далеко не всегда принимается в расчет при проектировании. Например, из-за непродуманного плана кинотеатра входы в помещения туалетов иногда оказываются напротив буфетов или главного входа выступая как особо важные ориентиры. Неразделенными иногда оказываются и пути следования мужчин и женщин в ситуациях, где это совершенно неприемлемо по этическим причинам.

На вокзалах часто возникают непредусмотренные пересечения людских потоков, группы помещений располагаются без учета необходимых смысловых и пространственных связей, организация самих процессов оказывается недифференцированной. Такое абстрагирование от реальности при проектировании вызывает немало эмоционально негативных явлений, которые не способен снять даже общий положительный архитектурный фон.

Так или иначе архитектор всегда программирует условия для восприятия в среде различных объектов -людей, природных и городских пейзажей, фрагментов архитектуры. Отсюда стремление к организации среды как некоторого множества видовых картин открывающихся человеку по определенной, заложенной в проекте программе. Средства такой организации, существенные для эмоционального воздействия, мы будем называть **средствами программирования восприятия**. Сама его возможность определяется тем, что архитектурная среда всегда в той или иной мере организует процессы деятельности и, следовательно, основные направления движения и зоны, в которых находятся люди и откуда воспринимаются те или иные объекты среды. Восприятие программируется как на основе материально-пространственной организации процессов деятельности (организации мест длительного пребывания, источников и целей людских потоков, отвечающей восприятию определенных видовых картин), так и путем раскрытия самих видовых картин, которые будут восприниматься в данной архитектурной среде со стабильных точек или в движении.

Достаточно сильным средством эмоционального воздействия оказывается прежде всего визуальное раскрытие или, напротив, изоляция различных процессов. Простейший негативный пример- раскрытие на улицу помещений, вовсе не нуждающихся в обозрении. Но там, где раскрытие процессов целесообразно, они служат активным средством дополнительной информации о среде, источником ее эмоционального обогащения. В особой степени это относится к производственной среде. Эстетика современного производства— красота машин, электронно-вычислительной техники,, различного оборудования и, прежде всего, самих людей, занятых трудом, — при целенаправленном архитектурном подходе может превращаться в источник эмоционального обогащения восприятия.

В истории архитектуры накоплен богатый опыт раскрытия трудовых процессов в городское окружение (достаточно вспомнить мастерские ремесленников в средневековых городах Европы и Азии). Что касается современной архитектуры, то интересным представляется опыт проектирования промышленных предприятий в некоторых отраслях производства во Франции: французские зодчие умело используют приемы визуального раскрытия производственных интерьеров в городскую среду. Согласно концепции французского психолога Э. Барре, раскрытие современного производства в городскую среду служит одним из существенных факторов, развития психики детей, пробуждения их интереса к различным<sup>1</sup> видам труда путем эстетической организации всей сферы трудовой деятельности.

Другое активное средство программирования восприятия — целенаправленное включение природных и городских пейзажей в видовые картины среды. Немало интересных приемов такого

рода можно проследить в различные периоды истории архитектуры и: в разных культурах. Достаточно вспомнить, скажем, китайские архитектурные традиции (например, детально рассчитанные раскрытия пейзажей на смотровые площадки парка Императорского дворца в Пекине); своеобразное обрамление природных и архитектурных картин, четко вписанных в контуры различных проемов, что можно видеть и в средневековой арабской архитектуре, и в древнерусском зодчестве, и в ансамблях Возрождения, и в архитектурных комплексах барокко и классицизма. Эмоциональное воздействие таких приемов тесно связано с выражением, тех или иных художественных идей.

Ярким примером использования этого приема в современной практике может служить архитектура киноконцертного зала в Сочи. Одна из боковых стен зрительного зала здесь фактически устранена, и величественный вид на море воспринимается как великолепная декорация, фланкированная с двух сторон мощными каннелированными колоннами. Смена состояний неба и моря, появление в кадре кораблей, восход луны — все это живой декорацией включается в формирование художественного образа зала как отстраненный архитектурный элемент. А каннелированные колонны вызывают отдаленные (ассоциации с миром античности, с морскими фантазиями А. Грина — любая мозаика оказалась бы муляжом по сравнению с естественным морским пейзажем. В нашей архитектурной практике подобные средства используются, к сожалению, крайне редко, причем даже там, где их подсказывает сама исходная ситуация.

Программирование видовых картин для формирования архитектурной среды разных типов необходимо во многих случаях. При проектировании объектов, имеющих разветвленную систему функций и людских потоков, самостоятельную профессиональную задачу составляет выделение основных пространственных точек и путей, с которых будут реально восприниматься те или иные видовые картины. При проектировании крупного жилого комплекса, например, выявление таких ситуаций восприятия превращается в самостоятельную задачу. Как важно здесь учесть, во-первых, восприятие крупных массивов застройки с дальних точек — с магистралей, пешеходных путей, проходящих по смежным межмагистральным территориям, из окон жилых домов, с возвышенностей, из лесопарковых зон города. Во-вторых, не менее важно программирование восприятия застройки во внутриквартальном пространстве: в интервалах между зданиями, первого плана, при движении по улицам (транспортным или пешеходным) и вдоль протяженного жилого дома во внутриквартальном пространстве; в ближних зонах (фрагментов фасадов зданий и архитектуры земли), а также из вестибюлей при взгляде на улицу. Если же организации видовых картин вообще не придается никакого значения, то даже с особо важных точек зачастую открываются совершенно случайные, не связанные между собой объекты. В сущности, действительно профессионально решенная объемно-пространственная композиция есть раскрывающееся по определенной программе чередование тщательно продуманных видовых картин. Профессиональный архитектор, как правило, не упускает из виду этого важного аспекта организации среды.

Программирование восприятия среды особенно важно для установления взаимосвязи между отдельными элементами архитектуры в процессе движения зрителя. Последовательность открывающихся взгляду видовых картин, их насыщений, разрядок, ритмических чередований активно воздействует на изменение эмоциональных состояний человека. Одним из средств программирования последовательности восприятия служит, например, подчинение пространства театрального вестибюля и фойе зрительному залу, организация постепенно нарастающей активности пространств, что создает психологический эффект ожидания. Аналогично программируется и последовательность восприятия объектов городской среды. Движение по магистрали может быть построено как определенная программа восприятия крупных

градостроительных комплексов, основанная либо на создании далеких ориентиров, широких поперечных раскрытий, либо с учетом изломов улицы, открывающих неожиданные картины. И здесь современное градостроительство накопило немалый опыт, требующий специального анализа с позиций восприятия, а именно — исследования приемов создания разнообразных эмоциональных эффектов.

Самостоятельную группу средств эмоционального воздействия составляют приемы **организации перцептивного пространства**. Такие его характеристики, как замкнутость или открытость, планировочная усложненность или геометрическая простота, активно выраженная направленность или центричность пространственных элементов среды, оказывают устойчивое эмоциональное воздействие. Его можно рассматривать как результат преломления при восприятии различных фундаментальных потребностей и связанных с ними значений пространственных элементов. Пространство оказывается враждебным или уютным, жестким или мягко обволакивающим человека, разнообразным или монотонным, обладающим множеством других значений и вызывающим разнообразный спектр эмоций. Разумеется, эмоциональное воздействие воспринимаемого пространства зависит от конкретной деятельности и поведения людей в данной среде, от конкретных архитектурных образов окружения. В то же время можно условно выделить специфические средства формирования эмоционального воздействия перцептивного пространства. Их относительная самостоятельность подтверждается тонким использованием формы различных пространственных элементов среды в истории архитектуры. Такие планировочные приемы, как сокращение числа улиц, выходящих на площадь; применение средств, визуально маскирующих их выходы; отсутствие сквозных улиц и т. п., позволяли в итоге создавать небольшие целостные пространства, ограниченные по периметру тесно прижатыми друг к другу жилыми домами, объемами ратуш, соборов, башен, соразмерных пространству площади.

Что касается современных крупных градостроительных комплексов со значительными внутриквартальными территориями и магистралями, то и здесь не менее наглядно проявляется зависимость эмоционального воздействия городской среды от организации пространства. Вот ситуация, весьма характерная для современного жилого массива: жилые дома образовали полуобособленное внутреннее пространство, ограниченное плоскостями зданий одной высоты, а рядом расположены идентичные по организации внутренние пространства. Переходя из одного полузамкнутого, прямолинейно-плоскостного двора в другой, в третий, видя во всех интервалах аналогичные объемы и их чередования, человек чувствует себя дезориентированным, потерянным. Между тем, многократное чередование идентичных конфигураций пространства в новых массивах начинает иногда рассматриваться как эстетическое начало и во всяком случае считается нормой. Однако господство этого признака организации перцептивного пространства во многом и вызывает монотонность городской застройки [Зинченко, Вергилес 1969, с. 31]. В чередовании элементарных пространств не запоминается ни одно из них не только потому, что они не отмечены особыми знаками индивидуальности, но прежде всего потому, что эти многократно повторенные пространства одинаковы по геометрии.

В интерьере для создания эмоционального воздействия особенно существенно ощущение физического контакта движущегося человека с окружением, о чем уже упоминалось в первой главе. Здесь важны такие характеристики пространства, как его сужение и расширение, создающие впечатление сдавленности или простора, подъемы и спуски, выраженная направленность или аморфность пространственных конфигураций. Организация пространства в этих ситуациях эмоционально воздействует в единстве с последовательной сменой видовых картин. Движение в интерьере в сторону глухой стены с неожиданным поворотом принципиальным образом отличается от движения в сторону открытого в при роду светового проема.

Существенны также изменения видовых картин, создающие особые эмоциональные структуры — узлы напряжения и разрядки, парения и сдавленности пространства.

В воздействии на человека некоторых пространственных форм еще много неясного. Такова, например, форма полузамкнутых в плане ниш, создающая эффект уединения человека, его изоляции от внешних воздействий, самопогружения. Такие формы мы находим в различных по назначению архитектурных объектах. Это и ниши - нимфеи римских дворцов, ниши в стенах многих христианских храмов. Объем и форма такой ниши, видимо, соответствуют биофизическим закономерностям, связанным с действием на чело века его собственного биологического поля. Возможно, что такое пространство как-то усиливает это воздействие, располагая чело века к рефлексии. Здесь механизм воздействия архитектурного пространства лежит скорее в сфере биофизических закономерностей, чем в сфере психосемантики.

И, наконец, последняя, группа средств формирует непосредственно воспринимаемые объекты архитектуры — все, что характеризуется такими терминами, как «архитектурный облик», «визуальный материал» архитектурных объектов и среды в целом. **Визуальный материал** со всеми его геометрическими, пластическими, цветофактурными характеристиками выступает особым источником эмоционального воздействия. Этот слой носителей информации и эмоций наиболее богат и сложен. Его специфичность в том, что здесь преломляется множество значений, которые несет архитектурная среда в целом.

Отдельные качественные характеристики этого уровня могут рассматриваться как самостоятельные носители эмоционального воздействия, что отражается в подходе к исследованию и проектированию архитектурной среды. Например, особым компонентом среды, оказывающим активное эмоциональное воздействие, является цвет. Эмоциональные, психофизиологические и семантические свойства каждого цвета в отдельности достаточно хорошо изучены. В то же время цветовые признаки, как и любые другие качественные характеристики визуального материала, не существуют отдельно от других качеств среды и происходящих в ней процессов, от образа и художественной идеи архитектурного объекта. Поэтому цвета могут приобретать различные эмотивные значения в зависимости от их роли в организации среды. И это относится не только к цвету, но к любым признакам визуального материала.

Характеристики визуального материала в единстве с организацией перцептивного пространства формируют целостные визуальные образы, окрашенные множеством значений и оттенков эмоций. Эти значения и эмоции как бы растворены в конкретности образа: мы воспринимаем архитектурное окружение как радостное, светлое, праздничное по цветовой гамме или как мрачное, суровое, контрастное, темное. Уже в самих сочетаниях «радостное — светлое», «мрачное — темное» проявляется слитность эмоционального состояния и порождающих его признаков. Строго говоря, речь идет о единстве эмоции и порождающего ее знака. Такого рода знаково-эмоциональные психические целостности целесообразно рассматривать как некоторые единицы эмоционального воздействия архитектурной среды. Представление об эмоциональном воздействии образов архитектурной среды в целом как о некотором интегральном единстве множества достаточно самостоятельных эмоционально-знаковых единиц дает основу для раскрытия природы этого воздействия. Архитектурные образы как бы сотканы из разнообразных знаковых-образований, каждое из которых несет свою эмоциональную нагрузку [Мельников 1978; Broadbent et al. 1980; *What does Architecture talk about?* 1977; Weber, Zimmermann 1980; Zevi 1957].

Такое воздействие размыто, неконкретно, неопределенно. Знаковые формы архитектурных объектов лишь отдаленно на что-то намекают, с чем-то ассоциируются, не имея строго определенных значений, что отражает специфику формирования образно-эмоциональных качеств

архитектурной среды. Такие качества связаны с некоторыми общими признаками воспринимаемого окружения, и в принципе не существует каких-либо ограничений для «наполнения» ими архитектурной среды.

Достаточно распространенная концепция эмоциональности архитектуры сводит ее к богатству формы и пластики, к сложной силуэтности, к яркому цвету, а иногда и к изобразительности средствами монументально-декоративного искусства, якобы призванной придать богатое эмоциональное содержание отнюдь не эмоциональной архитектуре. Распространению такой трактовки эмоциональности архитектурных форм способствуют современные западные концепции формообразования (в частности, орнаментализм и аллюзионизм), в центре профессиональных задач которых находится коммуникативно-знаковая, природа архитектурной формы. Нагнетание конкретной изобразительности на основе коммуникативного представления о задачах формообразования как контакте с потребителем переходит из области собственного архитектурного формообразования в сферу бутафорских приемов. Конкретные элементы изобразительности иногда настолько доминируют в архитектурной форме, что объект перестает восприниматься как архитектурный, переходя в разряд объектов кратковременного назначения. Изобразительно-бутафорские приемы чужды архитектурной форме и ведут к утрате ею многих значений, не говоря уже об удорожании строительства. Что касается теоретического объяснения, то, как мы уже выяснили, средствами организации эмоционального воздействия являются не только и не столько внешние формы архитектурных объектов. Видимая простота формы никогда не противостояла сложности и содержательности информационно-эмоционального воздействия: строгие формы, лишенные нарочитой усложненности, могут быть насыщены богатой зрительной информацией. Это происходит не только благодаря содержательности окружения, богатому культурному смыслу форм, но и потому, что простые визуальные образы и формы могут складываться из достаточно большого числа признаков— самостоятельных носителей значений и эмоций, как бы размытых в конкретности формы. Так, архитектурное пространство, лишь отдаленно напоминающее традиционные пространственные системы, уже позволяет ассоциировать данную среду с архитектурными образами определенного города или региона. Ритмический строй или характер членений формы, создавая даже отдаленную аналогию объекта с культурными образцами, оказывают на восприятие не осознаваемое человеком воздействие. При трактовке же знаковых форм в архитектуре как конкретных изображений или символов (в соответствии с концепциями некоторых теоретиков постмодернизма) средства формирования эмоционально-знакового воздействия архитектурной среды сводятся к прямому заимствованию традиционных архитектурных элементов или к использованию полуизобразительных форм [Российская 1981; Broadbent et al. 1980].

Некритическое увлечение средствами монументально-декоративного искусства, орнаментикой, дорогостоящими материалами, вычурной скульптурной пластикой при проектировании индивидуальных объектов приводит в результате к неоправданному ни в эстетическом, ни, разумеется, в экономическом плане усложнению форм. Парадоксально, что это происходит в условиях, когда наше массовое индустриальное строительство столь остро нуждается в целенаправленном использовании художественных средств..

Так, наряду со многими действительно удачными архитектурными решениями Дворцов культуры крупных предприятий, в последние годы появились и такие, где авторы добиваются эмоционального воздействия путем безудержного насыщения интерьеров светильниками вычурных форм, узорочьем потолков и стен, множеством бутафорских деталей. Весь этот визуальный материал оказывается к тому же никак не связанным композиционными признаками. Известно, что перенасыщение архитектурного объекта визуальным материалом характерно скорее для периодов упадка архитектуры. Дефицит вкуса, как правило, приводит к

неудержимому расходованию композиционных средств. Достаточно вспомнить некоторые соборы Москвы и Петербурга конца XIX — начала XX вв., поражавшие обилием ценных отделочных материалов, предельным насыщением поверхности стен архитектурными деталями и орнаментикой. Лучшим критерием качества архитектуры служит время, но как раз испытания временем эта архитектура не выдержала.

Мы рассмотрели эмоциональное воздействие архитектурной среды лишь в одном срезе, идя от организации процессов к воспринимаемым архитектурным формам. При формообразовании же эти уровни объективно взаимосвязаны. Средства создания эмоционального воздействия на уровне архитектурного пространства определяются организацией процессов; пластика и цвет испытывают на себе влияние организации пространства и последовательной смены видовых картин. Средства этих разных уровней подчиняются архитектурному замыслу и, в первую очередь, организации самих процессов деятельности. Отсюда роль некоторых собственно композиционных приемов построения пространства и форм, синтезирующих отдельные средства формирования эмоционального воздействия. Таковы, например, различные приемы строго симметричной организации храмовых и дворцовых комплексов в разные периоды и в разных культурах. Выше мы уже говорили о роли зеркальной симметрии как средства ориентации в пространстве, а также формирования образов окружения. Однако осевые симметричные построения не являются лишь способом организации формы и создания ее определенности. Если бы дело ограничивалось ориентацией, великие архитектурные ансамбли, построенные по этому принципу, не отвечали бы эмоциональному содержанию торжественных церемоний, ради которых они создавались,— религиозных ритуалов, военных парадов, дипломатических приемов, придворных процессий. Во многих случаях применение симметрии обусловлено именно эмоциональным содержанием этих процессов. Зеркальная симметрия крупных организующих пространство объемов вызывает ощущение торжественности, праздничности, триумфальности. В симметричной композиции пространственно закрепляются развернутые во времени структуры процессов, различающихся по значимости, что способствует осознанию их иерархии. Уже сами композиционные оси подготавливают и усиливают ощущение торжественности и значимости происходящего. Движение, подчиненное основному направлению, приобретает особую величественность благодаря центральному положению движущегося человека, ритмическому чередованию элементов среды, например, замыкающие движение и останавливающие направление взгляда. Центричная постановка архитектурного элемента, приковывая к нему внимание и выявляя его смысловую значимость, создает эмоциональную кульминацию при восприятии. Как видим, композиционные приемы такого рода, синтезируемые в конкретной организации архитектурной среды, отражают структурную взаимосвязь средств организации эмоционального воздействия архитектуры. Сущность приемов архитектурной композиции и заключается в том, что они соединяют в себе определенные группы средств, каждое из которых выполняет строго направленные функции в системе создаваемого архитектурного организма.

Итак, материально-пространственная организация процессов деятельности лежит в основе эмоционального воздействия архитектурной среды; программирование восприятия формирует другой слой создания эмоциональности среды; организация перцептивного пространства порождает свои значения и эмоции; и, наконец, визуальный материал архитектурной среды, связывая и конкретизируя воздействия этих уровней, создает свой образно-эмоциональный слой. Все эти средства связаны между собой, с фундаментальными потребностями, с процессами деятельности и поведения людей и, направляемые творческим замыслом зодчего, формируют целостную, эстетически значимую среду.

# Особенности организации среды разных типов

Создание театра с позиций формирования определенного эмоционального воздействия принципиально отличается от проектирования больницы, жилого дома — от универсама, а формирование нового градостроительного комплекса — от реконструкции исторически сложившейся городской среды. Столь же специфичен подход к проектированию цехов производственных зданий, интерьеров; квартиры, объектов бытового обслуживания и т. п.

Классифицировать типы архитектурной среды можно по разным признакам в зависимости от целей такой классификации, что и делается в специальных исследованиях. В данном случае представлялось полезным выявить наиболее существенные различия и особенности организации среды разных типов на основе выделенных выше эмоциональных свойств и архитектурных приемов организации эмоционального воздействия среды.

Формирование архитектурной среды, как мы уже говорили, во многом зависит от характера происходящих в ней процессов деятельности и связанных с ними особенностей восприятия. В конкретной среде могут находить преимущественное преломление группы определенных фундаментальных потребностей и связанных с ними эмоций либо весь комплекс этих потребностей. Среда может подчиняться определенному типу деятельности и восприятия или обеспечивать условия для разных типов деятельности и групп индивидов. При этом среда либо усиливает объективное эмоциональное содержание основных происходящих в ней процессов, либо ослабляет отрицательные эмоции человека, либо, наконец, остается эмоционально нейтральной.

Если исходить из предложенной в [разделе 2](#) системы средств формирования эмоционального воздействия, то организация той или иной архитектурной среды существенно зависит и от того, какие именно группы средств здесь объективно могут быть использованы и какие из них выходят на первый план. Очевидно, что в организации функционально сложного здания или комплекса а тем более городской среды открывается больше возможностей использовать программирование восприятия, чем в небольшом архитектурном объекте, где основным средством становится организация непосредственно воспринимаемых форм и архитектурного пространства.

Чтобы показать, как конкретно преломляются в проектировании эти особенности организации среды, целесообразно углубиться в анализ нескольких ее типов — жилого комплекса, театра, больницы цеха промышленного предприятия. В их сопоставлении наглядно раскрываются специфические особенности среды разных типов, что позволяет обосновать и конкретизировать намеченную в первых двух разделах этой главы концепцию формирования

эмоционального воздействия архитектурной среды.

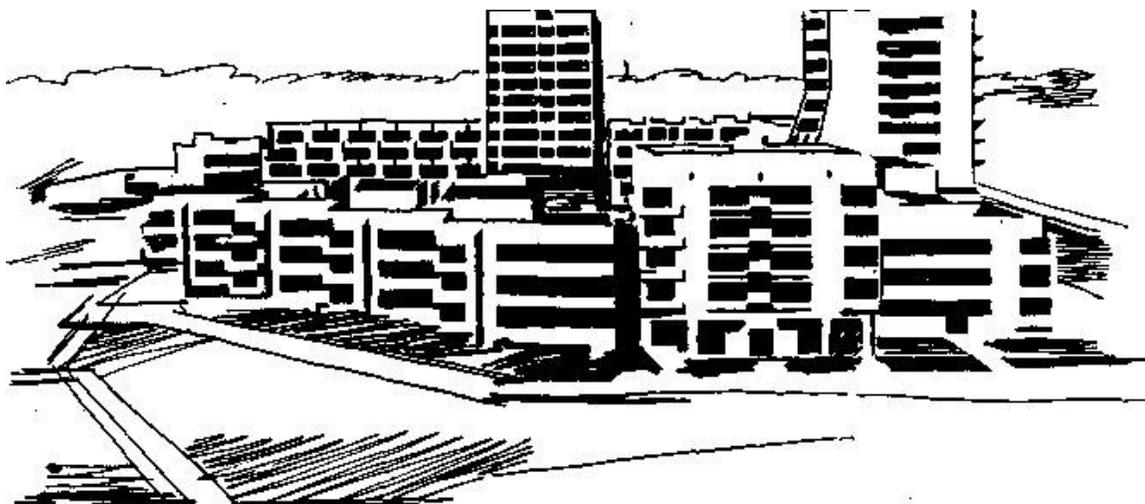
Рассмотрим сначала среду **жилых комплексов**. Как доминирующий в городском пространстве тип среды, они в особой степени нуждаются в целенаправленном формировании эмоционального воздействия. В жилой среде материализуются и различные формы жизнедеятельности — общение, труд, отдых, занятия спортом, контакты с природой, и различные потребности, в частности, познания и самовыражения личности. Все это предопределяет потенциальное многообразие эмоциональных воздействий жилой среды.

Прежде всего, жилая среда как место долговременного пребывания человека призвана создавать для него спокойный эмоциональный настрой, общую психологическую комфортность. Наши социальные условия выдвигают в качестве важной задачи выражение общности образа жизни, коллективизма, чувства родного, обжитого места. Жилая среда призвана также создавать условия для формирования эмоций, связанных с познавательно-интеллектуальными процессами и потребностями, с развитием мышления и воображения. Эти стороны духовного контакта человека со средой материализуются различными архитектурными средствами. Архитектор программирует эффект создания неожиданных раскрытий пространства и видовых картин, активно вводит в композицию элементы природы, не только улучшая физические условия жизнедеятельности, но и стимулируя познавательный интерес к городской среде.

Вряд ли можно считать, что основная часть современных жилых комплексов сегодня уже отвечает всем этим сложным объективным обусловленностям. Массовое индустриальное строительство специфично с точки зрения их материализации. Особым по значимости фактором здесь следует считать типизацию. Иногда именно в ней видят главное препятствие созданию духовно полноценной жилой среды. Действительно, использование систем типизированных индустриальных элементов вызвало немало проблем, связанных с необходимостью избежать угнетающего воздействия тождественных элементов. Однако важно осознать, что без типизации немислимо решить важнейшие социально-экономические проблемы — обеспечить всех членов общества одинаково комфортными жилищными условиями, предельно сократить сроки строительства, снизить его стоимость. И столь же важно осознать, что этот принцип отнюдь не противостоит многообразию архитектурных решений. Как показывает опыт лучших советских зодчих и архитекторов социалистических стран, многие жилые комплексы массового строительства представляют собой духовно полноценную, эмоционально окрашенную архитектурную среду. В то же время ряд негативных явлений в массовой застройке так или иначе связан с конкретной реализацией этого принципа, и далее мы коснемся этого в аспекте эмоционального воздействия типовой застройки.

В чем же ее характерные недостатки? Прежде всего — в элементарности композиции жилых комплексов, с одной стороны, в ее хаотичности и неорганизованности — с другой. Эти отрицательные свойства иногда проявляются одновременно, и лишь одно из них более активно. Отвечая потребности человека в получении богатой информации, не теряющей новизны и потому постоянно пробуждающей интерес, архитектор закономерно стремится к смысловому и визуальному разнообразию жилой среды. Необходимость же ориентации в архитектурной среде требует ее организованности, что достигается с помощью различных ориентиров, создания единого пространственного строя комплекса, выделения композиционных центров и т. п. Речь идет не только об утилитарной цели — не заблудиться, быстро найти нужное место, сориентироваться среди архитектурных объектов. Не менее важна собственно эмоциональная сторона ориентации в жилом комплексе. Если человек не находит нужных ориентиров, он теряет представление о том, где он и что происходит вокруг, т. е. как бы теряет самого себя. С этих позиций круглые или сотообразные в плане огромные по площади жилые кварталы, несомненно, требуют анализа с точки зрения их восприятия и жизнедеятельности в них человека.

Если же окружение хаотично и мы не в силах представить идею его организации, трудность моделирования такого комплекса в сознании очевидна. В подобных ситуациях неизбежно возникает состояние неудовлетворенности окружающим, тревоги, беспокойства, т. е. эмоциональный дискомфорт. Подобных явлений не мало в современной жилой застройке. Например, протяженные жилые блоки иногда располагаются непараллельно, по незначительными углами друг к другу. Такие отступления от строгой параллельности архитектурных объемов сами по себе не являются препятствием для высокой степени организованности пространства. Известно, что в истории архитектуры малый угол часто служил сильным средством организации ансамбля, создавая зрительные иллюзии расширения пространства, фокусируя значимые композиционные элементы ансамбля, обостряя его индивидуально-художественные черты (легкая трапецевидность площадей Сан-Марко и Пьяцетты в Венеции, Соборной площади Московского Кремля). В каждой конкретной ситуации подобная сложная геометрия используется для выявления общего композиционного замысла, для активизации роли акцентного сооружения, стоящего в створе развернутых зданий, и т. д. Между тем, в композиции жилых массивов зачастую не обнаруживается никакого принципа в развернутости протяженных фасадов — и это становится ничем не оправданной случайностью. Возможно, архитектор пытался принять во внимание какие-то обстоятельства, например рельеф, но не сумел убедительно выразить их в композиционном приеме, а в результате возникает ощущение досадной ошибки, вызывающей хаотичность застройки. И это тем обиднее, что в принципе подобные приемы не только возможны, но иногда и необходимы, чтобы смягчить жесткую схему, избежать угнетающей монотонности застройки, пробудить интерес к необычному. Возникновение таких ситуаций, видимо, целесообразно программировать, применяя на практике своего рода композиционные загадки — необычные приемы, способные активизировать эмоциональное восприятие архитектурной среды. В последние годы эти тенденции все чаще находят интересное выражение в отечественной практике, проявляясь и в сложной организации архитектурного пространства, и в остроте неожиданных пространственных раскрытий и контрастов. Один из таких примеров — жилой комплекс в г. Пушкине. Своеобразная трактовка жилого квартала как пространственно целостного и композиционно развитого образования находит выражение и в его пластике. Насыщенный, богатый силуэт отвечает общему замыслу, поддержанному непосредственным природным окружением. Разнообразие пластической темы достигнуто в рамках унификации первичных элементов. С этой целью используются активные различия в трактовке оконных проемов — горизонтальное их объединение с дематериализацией угла, сдвижки по отношению друг к другу и т. п.



*Жилой комплекс в Пушкине Ленинградской области (квартал № 1А). Архитекторы А. Захарьина, Г. Давыдов, Ю. Исадченко*

Анализируемые свойства (разнообразие и организованность) определяются взаимоотношением в композиции различий и тождеств. Если визуальное разнообразие — это совокупность различий воспринимаемых элементов, то визуальная организованность, упорядоченность среды создается системой тождеств. В условиях типизации и индустриализации в строительстве соотношение различий и тождеств имеет принципиальное значение для организации жилой среды. Совершенно очевидно — в современных жилых комплексах тождества взяли верх над различиями. Сегодня на полную мощь действуют грандиозные по масштабам системы индустриальных типовых элементов. От того, какие возможности формообразования заложены в них, создаются ли в этих системах тождеств условия для развития различий, какова роль этих различий в формировании среды,— от всего этого в конечном счете зависит визуальное разнообразие современных крупных жилых массивов. Разумеется, далеко не каждая из таких систем и завершенных на их основе композиций обеспечивает необходимый уровень различий — гораздо чаще тождества полностью доминируют. Причем тождества господствуют не только на уровне стеновой панели или балконного ограждения, но и на уровне крупных внутриквартальных пространств, идентичных и по величине, и по характеру взаимосвязей их элементов. Тождественны секции, а следовательно, и конфигурации объемов зданий — абсолютно преобладают параллелепипеды. Поскольку тождество заложено в шаге секций, одинаковый метр пронизывает всю жилую систему, диктуя и тождественное решение фасадов. При этом фасадные элементы строго подчиняются структуре жилых домов без выделения каких-либо особых акцентов. Все это неизбежно усиливает однообразие. Метрические повторения элементов всегда использовались как организующее начало композиции, однако в современной ситуации нельзя не видеть их оборотной стороны, приводящей к монотонности массовой застройки.

Организация нижнего яруса застройки особенно существенна в плане ее эмоционального воздействия. Это требует прежде всего проработки архитектурных элементов и деталей, воспринимаемых вблизи и на уровне глаз,—входов в дом, подходов к нему, лестниц, мощений, скамей и других элементов. Созданию благоприятного эмоционального климата способствует сочетание природных и архитектурных форм —дикого камня, зелени, дерева с его цветотектурой и т. п. Особенно существенна здесь детализация форм в материале. Свободные,

живописные по характеру построения элементы «архитектуры земли» и малых форм смягчают индустриальную жесткость форм жилого дома. По-видимому, в зоне земли целесообразно развивать прежде всего признаки, контрастные стандартизованности деталей жилого дома. Разработка обрамлений входов в жилые подъезды по контрасту с дверями, ведущими в различные учреждения в пристроенных объемах, использование панелей с крупнофактурной поверхностью, создание подпорных стенок, введение цвета — все это в сочетании с природными формами позволяет организовать информативно насыщенное, эмоционально богатое окружение и в районах массовой, жилой застройки.

Говоря о разнообразии и организованности жилых комплексов, мы анализировали в основном эмоции, связанные с процессами: познания, с моделированием среды в сознании людей. Обратимся теперь к комплексу эмоциональных состояний, вытекающих из фундаментальной потребности в эмоциональном контакте с другими людьми. Жилая среда в различные эпохи и в разных культурах характеризовалась такими качествами, как теплота, уют, выражение чувства родного дома или города, — всем комплексом воздействий, связанных с эмоциональным контактом людей, с утверждением их семейной, родственной, национальной общности. Поскольку архитектура жилища организует жизнь семьи, она становится символической основой ее единства. Это находит проявление в различных знаковых формах, выражающих индивидуальные особенности жизни семьи, поселения, региона или нации.

В доиндустриальный период это достигалось естественными механизмами формообразования. Традиционные функционально-планировочные решения, особенности конструкций и материалов, выражались в устойчивых внешних признаках жилой архитектуры — носителях регионального своеобразия. При этом конкретные формы жилища широко варьировались в зависимости от объективно-материальных факторов, что создавало индивидуальные особенности поселений, городских кварталов, отдельных жилых домов. Материальные элементы естественным образом закреплялись в качестве особых знаковых форм индивидуальности. Домашний очаг объективно становится символом рода или семьи в самых различных культурах, приобретая вместе с тем особую образно-эмоциональную окраску в зависимости от конкретности жилища (камин или русская печь).

При этом символика жилой среды приобретает не только интимное, но и надличностное эмоциональное существование. Эту глубокую сущность символики жилой среды прекрасно выразил С. Есенин: «Все наши коньки на крышах, петухи на ставнях, голуби на князьке крыльца... носят не простой характер узорочья, это великая значная эпопея исходу мира и назначению человека... Красный угол, например, в избе есть уподобление заре, потолок — небесному своду, а матица — Млечному Пути».

В процессе формообразования жилища материальные элементы как бы поднимались из слоя чисто материального существования до уровня духовного, эмоционально-семантического. В современной жилой среде традиционные элементы такого рода либо отсутствуют, либо утратили свои символические функции. Лишившись знаково-символических форм, которые одухотворяли традиционное жилище, его современная архитектура еще не выработала адекватных новым условиям форм, способствующих формированию особого эмоционального климата жилой среды. Но стихийно эти формы так или иначе возникают. В самом деле, что такое электрокамины, как не предмет, символизирующий домашний очаг? Так элементы среды опредмечивают, материализуют сложный; комплекс эмоций, вызываемых у человека родным домом.

При спонтанном формировании жилой среды индивидуальность облика жилых зданий и комплексов возникает как естественный<sup>1</sup> результат такого процесса. Участие самих жителей в постройке жилища приводит к опредмечиванию в среде их собственной индивидуальности, их духовного мира. В этом случае объективно-материальные факторы закономерно претворяются в

индивидуально-конкретные характеристики жилой среды. В условиях индустриального домостроения естественные механизмы формирования, индивидуальных особенностей жилища и их знаковых форм оказались утраченными. Но из этого, конечно, не следует, что спонтанность является естественным или наилучшим способом индивидуализации жилых комплексов,— нам важно лишь зафиксировать существование двух механизмов формирования индивидуальности конкретной жилой среды. Если при естественном формировании жилой среды ее своеобразие является результатом самовыражения жителей, то индустриальное строительство, в процессе которого практически единовременно проектируются и возводятся крупные жилые комплексы, предполагает целенаправленное использование архитектором средств эмоционального воздействия на человека.

Запоминаемость и теплота образа жилого дома во многом зависят от того, насколько выражены в нем ассоциативные аналогии, связанные с архитектурными традициями. Использование традиционных элементов в композиции жилых комплексов теоретически оправдано тем, что они являются особыми знаковыми формами — носителями эмоциональных качеств городской среды. Однако следование традициям не может сводиться к прямому заимствованию архитектурных элементов и деталей. Если фрагмент национально го орнамента, например, включается в кассету ограждения лоджии и многократно тиражируется, высокохудожественная форма становится всего лишь картинкой, стиснутой жесткими рамками стандартных деталей, и традиционная форма дискредитирует самое себя. Использование традиционных аналогий, как правило, более органично, если оно связано с неконкретными, размытыми ассоциациями. Для создания таких ассоциаций иногда достаточно толь ко традиционного цветового сочетания или намека на какую-либо культурную форму.

В особой степени возможность создания уютной жилой среды связана с разработкой архитектурных деталей — обрамлений окон, элементов входов, цветочниц и т. д. В современных жилых комплексах используются, например, такие приемы, как акцентирование обрамлений окон путем создания контраста между ними и остальной поверхностью стены по фактуре, цвету панели, характеру формы элементов. Это позволяет выделить обрамления и сами окна как особые культурные формы.

Эмоциональное воздействие архитектуры жилища всегда было связано с выражением социального положения людей определенного класса или социальной группы. Фасад жилого дома выражал достаток, богатство, сословную принадлежность, иногда характер деятельности людей, другие стороны их социального существования. Сущность архитектурной разработки стены жилого дома можно раскрыть только через понимание внешней формы здания как особой знаковой формы, обозначающей общественное положение его обитателей. Идет ли речь о сложной скульптурной разработке фахверкового жилого дома XV в., где пластическое обогащение фасада архитектурным декором и скульптурой глубинно связано с выражением достатка бюргера или богатого ремесленника; или о боярских палатах; или о специфических украшениях фасадов русских купеческих домов XIX в. с их вазами, цветами и т. п.; или о развитом языке архитектуры ренессансных палаццо; или о дворцовых комплексах барокко и классицизма,— везде, где мы сталкиваемся с обозначением в архитектурной форме образа жизни и общественного положения обитателей здания, закономерно действует смысловозначительная формообразующая тенденция— подчеркнуть сословно-классовый характер архитектуры жилого дома. В условиях, социализма архитектура жилища закономерно развивается как выражение демократического характера общества.

Выше говорилось об эмоциональном восприятии жилой среды в зависимости от выражения в ней фундаментальных потребностей— познавательной, эмоционального контакта и поиска смысла жизни. Коснемся в связи с этим некоторых характерных негативных явлений в современной

застройке. Известно, что строители нередко не доводят до конца работы по благоустройству микрорайона. Недостаток зелени, неубранный строительный мусор, дезорганизация рельефа вызывают у жителей отрицательные эмоции. Помимо собственно материальных неудобств, все это вызывает у человека острое ощущение необжитости места, его заброшенности и неухоженности, что действует нередко активнее собственно-архитектурной организации жилых комплексов. Отсутствие организации «архитектуры земли» вступает в противоречие с потенциальными эстетическими возможностями самой архитектуры.. Аналогично воздействует и низкое качество строительства жилых домов, и примитивность архитектурной разработки фасадов. Неаккуратная стыковка панелей — визуальная деформация всей сетки швов, различного рода неровности, несовпадения и т. п.— создает впечатление временного характера сооружений. В то же время даже некоторое обветшание исторических кварталов воспринимается скорее как богатая информация, сложно наслаивающаяся во времени. Всякого рода неровности, копыт на фасадах старинных домов в исторически сложившихся кварталах не только не вызывают отрицательных эмоций, а часто даже способствуют большей эмоциональной содержательности архитектурной среды. И это понятно, так как любые средовые элементы воспринимаются в контексте более общего целого — здания, квартала, города. Свидетельства долгой жизни домов исторического города придают им неповторимо индивидуальные, несколько романтические черты старины, связанной с богатыми, сложными событиями. А в чисто, профессиональном плане рукодельность элементов фасада, например, в древнерусской архитектуре существенно отличается от кустарности индустриального фасада. Первая — естественное выражение ручного труда человека, знак его незримого присутствия, а потому источник эмоционального контакта современного человека с прошлым; вторая — признак несовершенства индустриальной технологии.

Если же в индустриальном жилом комплексе неаккуратно выполненные стыки стеновых панелей соседствуют с элементами монументально-декоративного искусства, то по контрасту с элементарной неряшливостью строителей эти элементы вызывают отрицательные эмоции. Парадокс вполне объяснимый: с одной стороны— смысловая и визуальная значимость, которую придают зданию монументальные мозаики или фрески, с другой — зримо выраженное пренебрежение к нему. При этом сами элементы монументального искусства эстетически обесцениваются, в то время как здание приобретает характер временки, украшенной плакатами. В основе этого явления — объективное рассогласование информации, а идеологическое воздействие монументально-декоративного-искусства оказывается ослабленным.

Источниками отрицательных эмоциональных воздействий могут становиться и случайно возникающие ассоциативные аналогии. Так, поднимающиеся на высоту 12 этажей вертикальные группировки наружных панелей лестничных клеток, облицованные в целях создания метра фасадов темной плиткой, создают в ближних зонах восприятия предельный контраст со светлой фасадной поверхностью, напоминая грубо выкрашенный, увеличенный до огромных размеров забор. Узкие оконные проемы на глазурованной поверхности ассоциируются с окнами общественных туалетов, обветшавших фабрик или других объектов, далеких от эмоциональной образности жилища.

А вот пример еще одной случайной аналогии: активно выраженные на фасадах вертикальные группировки лоджий порою ассоциируются с человеческой фигурой. При изменении этажности жилых секций такие «изображения» произвольно укорачиваются, и на фасадах возникают уродливые «создания», вызывая неосознанные отрицательные эмоции. Разумеется, сегодня пока не столь уж разнообразна палитра архитектурных средств в условиях индустриального строительства, но при проектировании жилых комплексов нельзя не учитывать возможности возникновения таких нежелательных эффектов.

Существует немало возможностей программирования эмоционального воздействия жилой среды с учетом движения внутри комплекса, его восприятия с дальних точек, при движении из застройки в природное окружение и т. п. Это, например, программирование пространственных раскрытий, создание различных архитектурных неожиданностей на путях движения людей, увеличение или уменьшение количества визуальной информации путем создания сгущений, разрядок и т. д. Однако анализ средств организации жилых комплексов и связанных с ними методов проектирования является темой специальных теоретических разработок.

Что касается современного жилого интерьера, то здесь, пожалуй, особенно важны поиски таких архитектурных средств, которые способствовали бы возникновению у человека положительных эмоций. В организации жилого интерьера преломляются различные фундаментальные потребности и связанные с ними эмоциональные свойства среды. Тенденция выражения индивидуальности обитателей жилища, насыщения его предметами, связанными с эмоциональными переживаниями людей, пожалуй, основная для формирования интерьера современной квартиры. Что касается со временных профессиональных поисков, то они направлены прежде всего на визуальное упорядочение жилой среды, способствующее созданию у человека чувства спокойствия, уверенности, уравновешенности. И это понятно — ведь мир вещей стремительно расширяется, что может создавать излишнюю измельченность, хаотичность, беспокойство жилой среды. Правда, существует точка зрения, согласно которой жилой интерьер, как и градостроительная композиция, должен строиться на разнообразии и даже пестроте многочисленных элементов. Но визуальное усложнение не может быть беспредельным: пестрота и неупорядоченность закономерно порождают отрицательные эмоции. Поэтому более закономерной в современных условиях быта представляется тенденция к целостному образно-эмоциональному решению всей квартиры, к умелому обыгрыванию ее пространственности. Отсюда прием максимального освобождения пространства путем использования встроенных шкафов взамен отдельно стоящих предметов мебели. Эта тенденция обусловлена несколькими причинами. Прежде всего, сравнительно скромные площади квартир требуют экономного подхода к их организации, что и достигается использованием оборудования встроенного типа. Но помимо материально-практических факторов, действуют и собственно психологические: восприятие пространства комнаты и квартиры как некоего целого требует ясности объемных конфигураций всего оборудования интерьера. Единая крупная плоскость мебельной стенки в условиях небольшой комнаты позволяет устранить композиционную дробность, неизбежную при использовании отдельно стоящих шкафов, сервантов, полок и т. п. Аналогичную роль играют в формировании интерьера различные приемы рамных обрамлений книжных полок и других емкостей общим контуром. Еще один современный прием организации интерьера — установление общей высоты стульев, кресел, журнальных столиков и ложа спальных мест, что позволяет визуальнo объединить эти предметы общими горизонтальными плоскостями.

Все эти приемы, способствуя целостной организации жилого интерьера, придают его восприятию эмоциональную уравновешенность. Этому служит и колористическая организация жилой среды. Гармоничное сочетание цвета и фактуры материалов в каждой функционально-пространственной зоне квартиры создает определенный эмоциональный настрой человека.

В проектировании современного жилого интерьера находят применение различные ассоциативные средства эмоционального воздействия, например приемы ассоциаций интерьера с природной средой — с определенным временем года, состоянием погоды, конкретным пейзажем (у нас это получило распространение в проектировании интерьеров общественных зданий). Подобные аналогии способны создавать эмоциональную разрядку. Предгрозовые состояния природы могут передаваться в интерьере контрастами света и тени,

создаваемыми с помощью освещения. Одна из интересных находок такого рода — большой светильник в виде красного шара на зеленом фоне стен и мебели. Свечение этого шара хорошо имитирует заходящее солнце, создавая в интерьере эффект закатного освещения. Такие приемы позволяют визуальнo увеличивать интерьер, причем источником эмоционального воздействия становится само пространство.

Тенденции использования аналогий такого рода имеют достаточно прочное психологическое основание. Ведь природа — неисчерпаемый источник цветовых соотношений и других признаков, которые при их художественном переводе на язык архитектуры сохраняют ассоциативность с эмоциями человека в естественной природе.

Не менее глубокий источник образно-эмоционального обогащения интерьера — культурно-исторические традиции. Это отвечает общекультурной тенденции обращения к истории как источнику художественного восприятия современного человека. Отсюда такие приемы решения жилого интерьера, как включение в пространство квартиры старинного бюро, например, или бронзовых канделябров, картин, зеркала в резной раме или предметов народного быта. Разумеется, для восприятия -этих уникальных художественных объектов необходимо создавать определенные условия. Фрагмент интерьера со старинными предметами объективно предполагает акцентную роль в композиции комнаты или ее зоны. Акцентирование исторически уникальных предметов достигается также созданием пространственных интервалов от других визуальнo насыщенных зон. Тенденция имитации всего интерьера под среду определенного стиля имеет ту же психологическую основу — эмоционального обогащения жилища историческими образами. Однако при отсутствии подлинной культуры отношения к вещному миру эти тенденции могут способствовать возрождению мещанской психологии — в представлении мещанина любые художественно ценные изделия превращаются в знак особого благополучия и престижа. Массовая стилизация жилых интерьеров под готику, барокко и другие разнообразные стили, широко распространенная на Западе, является отражением прежде всего этой мещанской психологии.

Если жилая среда демонстрирует необходимость выражения многообразных потребностей и эмоций, то характерным типом среды с организацией эмоционального воздействия, подчиненного главному процессу, является, например, **архитектурная среда со временного театра.**

Театр всегда был исключительным по значимости объектом эмоционального воздействия, поскольку он включал человека в сложные процессы общения с искусством. Среда театра неотделима от его направленности, характера спектаклей, наконец, от значения данного театра в жизни города. В специальных исследованиях по формообразованию театральных зданий показано, что изменение социальных функций театра опосредованно сказывается на самом подходе к организации архитектурно-театральной среды [Сулименко 1980].

В начале прошлого столетия здание театра в большой степени было центром великосветской жизни. Известные пушкинские строки: «Театр уж полон, ложи блещут»... — стали своего рода поэтической формулой, воплотившей социальную сущность театра эпохи классицизма. Собственно театральное действие отходило на второй план, а главным часто становилось все то, что сопровождало его в зрительном зале. Едва ли не основной функцией было общение зрителей, демонстрация ими самих себя. Понятно, что это во многом определяло архитектурное формообразование театрального здания, в первую очередь зрительного зала. Его архитектура в значительной мере выражала сословную иерархию общества в самой структуре ярусов и лож, в убывающем богатстве их декора снизу вверх. Сегодня, когда театральные здания эпохи классицизма утратили первоначальную социальную сущность, их архитектура при обрела в восприятии зрителя новые значения, связанные с историко-культурной ценностью самой

архитектуры, и тем самым иную эмоциональную окраску.

В классицистическом театре сценический портал разделял как бы два разных мира. Архитектура зрительного зала подчинялась собственным процессам, и отношения «актер — зритель», «сцена — зал» носили иной характер, чем, например, в театрах древней Эллады с их демократической основой. Таким образом, организацию среды зала во многом определяет социально обуславливаемая психология зрителя.

В конце XIX — начале XX вв. в европейской театральной культуре происходят принципиальные изменения. Стирание сословных различий между дворянством и буржуазией приводит к утрате театром своей репрезентативной функции, он становится более демократичным. А в результате уплотнения застройки в капиталистическом городе, дифференциации самих театров по жанрам появления множества небольших частных театров театральные здания утрачивают и прежнюю градостроительную значимость. Повышение же престижа актеров наряду с демократизацией театра — постепенно превращает его архитектурную среду в сферу коммуникации актеров и зрителей. Эти глубинные изменения в театральной культуре и роли театрального здания в городе привели к изменениям в подходе и к его архитектурной организации. Достаточно вспомнить московские театры этого периода — МХАТ в проезде Художественного театра, нынешний филиал МХАТ а на улице Москвина, театр имени Вл. Маяковского на улице Герцена. Эти театры встроены в сплошной фронт застройки, подчинившись конкретной планировочной ситуации. Далеко не все театральные сооружения этого периода — архитектурные шедевры, но и сегодня многие из них привлекают своей масштабностью, естественностью в историческом окружении, индивидуальностью облика. Театр начала

столетия становится демократичнее по духу, доступнее для широких слоев общества. Основную часть театральной публики в этот период составляет демократически настроенная молодежь и театр становится проводником демократических идей, источником формирования революционных настроений. Эмоциональный контакт сцены и зала во многом связан с развитием новой драматургии что меняет и принцип организации зрительного зала

Наиболее показателен в этом плане Московский художественный театр, основанный в 1898 г. К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко. Перестраивая под театр старое здание Ф. Шехтеля уделил особое внимание планировке актерских уборных, сценической площадки, режиссерских комнат, дирекции. Асимметричный фасад соответствовал стилевым признакам модерна. Горельеф над входом изображал борьбу человека со стихией (характерный для того времени символ). Демократическая направленность нового театра выразилась и в новом подходе к организации интерьера. Архитектурное решение зрительного зала и фойе подчинялось главному — созданию условий для максимально эффективного контакта актера со зрителем. К. С. Станиславский вспоминал впоследствии, что в отделке театра не было допущено ни одного яркого или золотого пятна, чтобы без нужды не утомлять глаз зрителей и приберечь эффект ярких красок исключительно для сцены.

Интенсивное развитие киноискусства и телевидения придало современному театру специфические функции. Теперь он все чаще становится творческой лабораторией актера и режиссера. Актер — смысловой центр среды театрального здания, а театр в определенном смысле антипод телевидения. Пространственная анонимность телевидения противостоит и связи театра с городом, с конкретным местом. Горожанину важно пойти в **свой** театр — поэтому такой значимой становится конкретность места театра в крупном городе (отсюда и некоторые современные названия: театр на Малой Бронной, театр на Таганке и т. д.). С этим связана тенденция к встраиванию театрального здания в исторически сложившуюся среду, приспособление под театры зданий с другими функциями в различных городах мира.

Встроенность театра в городскую среду как бы символизирует его включенность в конкретную культуру с ее историческими и региональными традициями.

В наше время продолжают развиваться тенденции организации внутренней среды театра, наметившиеся на рубеже веков. Современный театр — среда для театрального действия, понимаемого как диалог актера со зрителем. Его архитектура формирует эмоциональные состояния, подчиненные сценическому действию. Эта подчиненность архитектурной среды замыслам режиссера, созданию двусторонней коммуникации между актерами и зрителями порождает разнообразные собственно архитектурные концепции формообразования театра. Ее выражением является представление об архитектуре театра как о творческой лаборатории (например, театр «Черная комната» Ежи Гратовского во Вроцлаве), подчеркнуто лишенной каких бы то ни было архитектурных атрибутов, способных отвлечь зрителя от сценического действия.

Специализация современных театров, значимость режиссерского и актерского начала, роль местоположения театра в городе — все это определяет и значение индивидуальных образно-эмоциональных черт театра. Сам образ театрального здания, его взаимосвязь с окружением, организация интерьеров должны прежде всего настраивать зрителя на художественное восприятие спектакля, его образов, его идей. Связь сцены со зрительным залом и сценические помещения решаются как система, обеспечивающая свободную реализацию режиссерских замыслов, наилучшие условия игры актеров и ее эмоционального восприятия зрителем. Таким образом, исторически обусловленное изменение функций театра определило особую роль архитектурной среды театра, ее подчиненность театральному действию.

О. Ефремов<sup>8</sup> высказал интересные мысли о необходимости подчинения архитектурной среды театра атмосфере спектакля. В театральном фойе зритель не должен растрчивать эмоции на восприятие визуального богатства архитектуры. Пространство фойе, его цветовое решение должны лишь готовить зрителя к театральному действию, создавая ощущение ожидания эстетических переживаний. Те же требования О. Ефремов предъявляет и к архитектуре самого зрительного зала, где организация мест, размеры и форма зала, освещение, расположение ярусов, отделка требуют подчинения главному — возникновению контакта актера со зрителем. Здесь не нужны отвлекающие от восприятия спектакля архитектурные эффекты. К мнению О. Ефремова присоединился и С. Образцов. Фойе детского кукольного театра, считает он, призвано пробуждать фантазию, создавать у детей определенный настрой на необычность и сказочность. Поэтому здесь уместны коллекции кукол, аквариумы, клетки с птицами или экзотические растения — вообще редкие, незнакомые детям предметы, которые им хотелось бы разглядывать, изучать. Таким образом, решение архитектурной среды определяется психологией конкретных групп зрителей, самим духом данного театра.

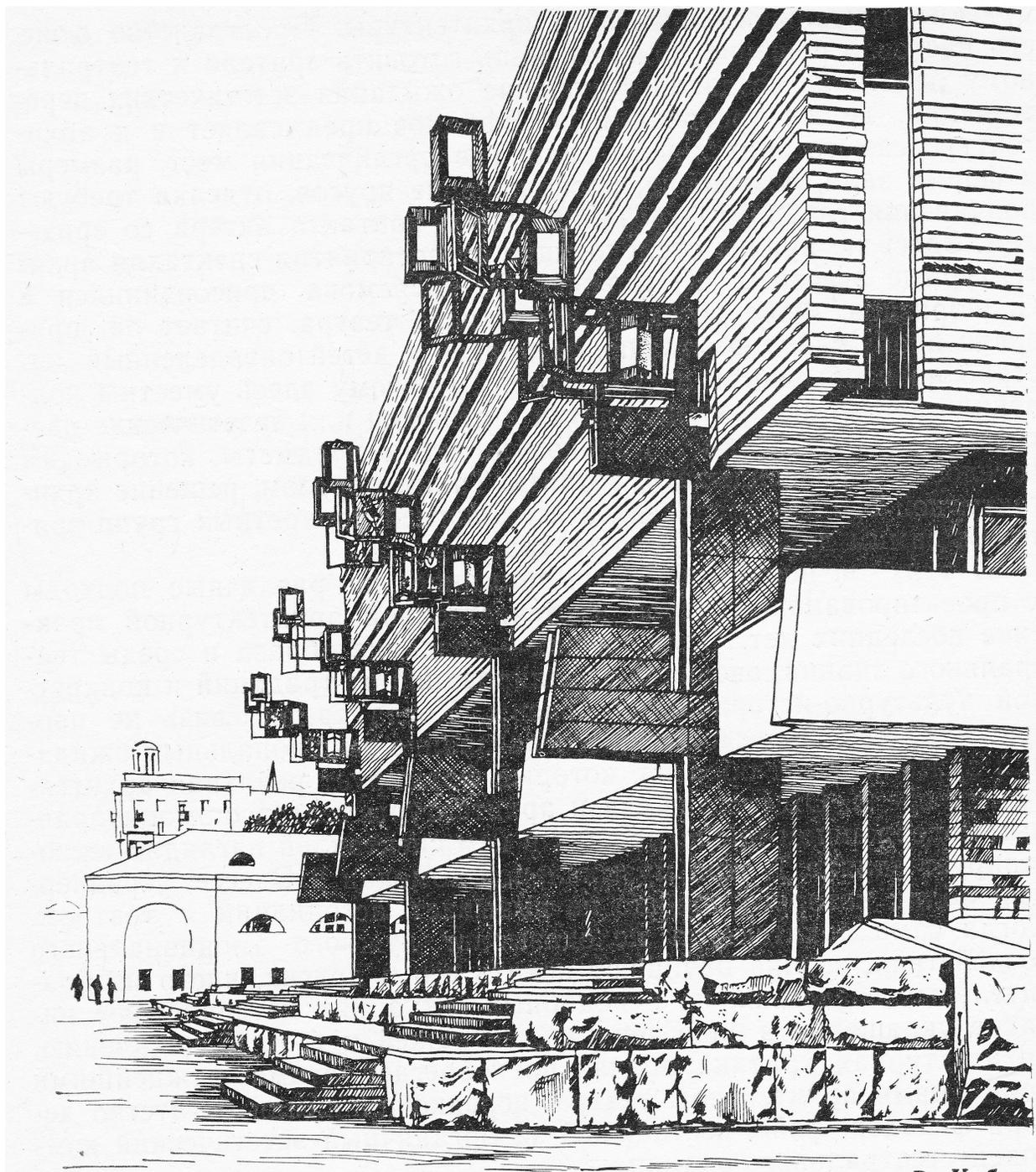
С этих позиций обратим внимание на различные подходы к проектированию театров в отечественной архитектурной практике последних лет. Один из них — создание образа и среды театрального здания совершенно изолированно от традиций и конкретной культурно-исторической основы. Когда такая связь не программируется, происходит рассогласование эмоциональных ожиданий зрителя и тех образов, которые формирует реальная архитектурная среда. Отсутствие связи архитектуры театра с эмоциональным содержанием происходящих в нем спектаклей наглядно иллюстрирует здание Театра музыкальной комедии в Одессе, усредненный облик которого вообще не вызывает ассоциаций с театром. Когда сама архитектура не оказывает нужного эмоционального воздействия, зодчие начинают искать его в других, чисто изобразительных средствах, но в подобных ситуациях не работают никакие

8 В телевизионной передаче «Архитектура и театр» 2 апреля 1983 г.

украшения в виде чеканки, витражей и т. п. К сожалению, архитектурная критика подчас пренебрегает этими важнейшими проблемами архитектуры театра, нередко принимая богатство декора фасадов, фойе, вестибюлей за органичный эстетический компонент театрального здания.

В нашей периодической архитектурной печати уже анализировались образно-эмоциональные особенности нового здания МХАТа. Отмечалась некоторая неадекватность образно-эмоционального строя его архитектуры духу этого театра, хотя во всех критических статьях подчеркивалось высокое мастерство композиции. Коснемся здесь интересующей нас зависимости между эмоциональным воздействием архитектуры и сущностью данного театра.

Известно, что у МХАТа особые традиции,— это сама история русского демократического искусства, его великих реалистических традиций, связанных с именами Чехова, Горького, Станиславского, плеяды великих актеров. Мы говорим: «МХАТ», и перед глазами возникает белая чайка вразлет занавеса; в памяти пробуждаются образы, созданные Качаловым, Москвиным, Тархановым, Хмелевым, Тарасовой...



*Новое здание МХАТ на Тверском бульваре в Москве.  
Архитекторы В. Кубасов, В. Уляшев. Главный фасад*

Каков же общий образно-эмоциональный характер традиции этого театра? Мрачно-средневековый, классицистический, подчеркнуто новаторский в духе плакатов РОСТА? Ни одна из этих культурных традиций не олицетворяет представления о МХАТе. Его лицо определяет скорее лиричность и интеллектуальность чеховской драматургии, демократические идеи и революционные настроения, выраженные в пьесах Горького. Весь дух этого театра — в психологии переломного революционного времени, в общей атмосфере исканий, характерной для искусства и культуры этого периода.

И вот мы на гранитной лестнице нового здания. Мрачноватые глыбы рваного камня словно вдавили в гранит темные, под старую бронзу, пилоны. Тяжело нависли над улицей металлические остовы огромных консолей с фонарями, и этот общий образно-эмоциональный строй получает активное развитие во всех деталях архитектурной формы. Несущие пилоны органично связаны с консолями фонарей. Система металлических элементов усилена глубокими темными бороздами, как бы выбранными в камне стены. Могучая тектоническая тема выступает основой образа здания. Что-то средневековое видится и в объемах, и в пластике, и в цветофактурных отношениях. Не менее суров боковой фасад с зубцами, образованными заглублениями окон без перемычек.

Все в целом выразительно в образном отношении и логично — в формально-композиционном, но, как справедливо отмечается в некоторых работах, далеко от символов белой чайки и вишневого сада. Трудно не согласиться с теми исследователями, кто, анализируя архитектуру этого оригинального здания, говорит об ассоциациях скорее с образами трагедий Шекспира. Действительно, тектоническая тема мощной каменной кладки, общий характер архитектуры и колорит рождают шекспировские образы. Есть тут и некоторые признаки средневековой восточной архитектуры, например крупные консоли фонарей, напоминающие вместе со столбами конструкции доу-гуны. И в колористической гамме здания заметны расхождения с традициями МХАТа. Цветовые признаки, которые могли бы адресовать архитектуру нового здания к истории этого театра, — это скорее оттенки цветущего вишневого сада или холодноватая серо-зеленая колористическая гамма картин В. Серова, отвечающая и настроениям грусти в драматургии Чехова, и доминирующему цвету в архитектуре модерна.

Однако ассоциативную связь образно-эмоциональных особенностей архитектуры с традициями конкретного театра способен уловить лишь искушенный зритель. У него при восприятии нового здания возникают одни эмоции, у тех, кто не знаком с традициями данного театра, — иные. Эмоции в подобных случаях являются результатом определенного преломления всех этих знаний и культурных смыслов. На многих новое здание МХАТа производит сильное впечатление — заставляет остановиться, обойти его, попытаться осмыслить особенности архитектуры. Активно выделенное на общем спокойном фоне старинной застройки, оно подлинно индивидуально, вызывает богатый спектр ассоциаций, оказывает сильное эмоциональное воздействие.

Не меньшее впечатление производят интерьеры театра, правда, несколько перегруженные визуальной информацией. Архитекторы не сконцентрировали художественных средств для подготовки зрителя к восприятию театрального действия — они оказались рассфокусированными без определенного режиссерского плана. Здесь одинаково богато все. Такое избыточное использование художественных средств опять-таки расходится с культурными традициями, которые символизируются самим понятием — «МХАТ».

Трактовка образа здания, относительно независимая от традиций театра, оказалась столь же самостоятельной и по отношению к окружающей среде, где доминируют художественно ценные постройки периодов классицизма и модерна. Таким образом, архитектура здания приобрела

самодовлеющий образно-эмоциональный характер. Что же касается качественного содержания эмоций, возникающих у разных групп зрителей, то они, как уже говорилось, далеко не равнозначны. На какую же из этих групп должен ориентироваться зодчий? Этот вопрос имеет важный практический смысл, и архитектор, берущийся за столь тонкую задачу, не может с самого начала не ставить его перед собой. Не вызывает сомнения, что он должен ориентироваться на высококультурных зрителей, хорошо знакомых с традициями театра. Только при этом условии выполняется воспитательная роль архитектуры и ее особая историческая функция — нести в будущее информацию о прошлом, приобщая новые поколения людей к культуре предшествующих.

В данном случае в поисках архитектурного образа зодчий шел от некоторых чисто внешних черт старого здания МХАТа — от формы его дверных ручек, от орнаментальных мотивов, других собственно формальных особенностей модерна. Этот подход можно охарактеризовать как использование конкретных знаковых элементов для формирования образно-эмоциональных характеристик здания в целом. Между тем, организация эмоционального воздействия архитектуры более эффективна при сложном синтезе признаков — для создания программируемых ассоциаций недостаточно буквальное цитирование некоторых архитектурных элементов.

Архитектура и театр как виды художественной деятельности в этом плане идентичны. В методе актера, по системе Станиславского, конкретные движения, жесты, мимика, определенная интонационная окраска речи приобретают органическую принадлежность художественному целому только на основе некоторой целостной духовной конструкции, на основе вчувствования актера в другого человека. Аналогично и в архитектуре: конкретность формы и адресная точность ее отдельных элементов органично сливаются в единую образно-эмоциональную целостность лишь на основе определенного перевоплощения архитектора в личность режиссера, актера и зрителя.

Мы попытались показать сложность и многоаспектность эмоционального воздействия театрального здания — невозможно искать его истоки во внешней эффектности формы. Создание образа театра с богатыми традициями требует особенно тщательной отработки конкретных характеристик, глубоко отражающих его историю. Когда создается здание для молодого театра без сложившихся традиций, поиск его архитектурного образа иногда идет по пути некоторой абстрактности, неопределенности. Чтобы избежать этого, архитекторы опираются на широкий исторический или региональный контекст. Например, богатая история владими́ро-сузда́льской архитектуры отразилась в образе владимирского театра, а творческое осмысление тувинских архитектурных традиций нашло воплощение в здании театра в Кызыле.

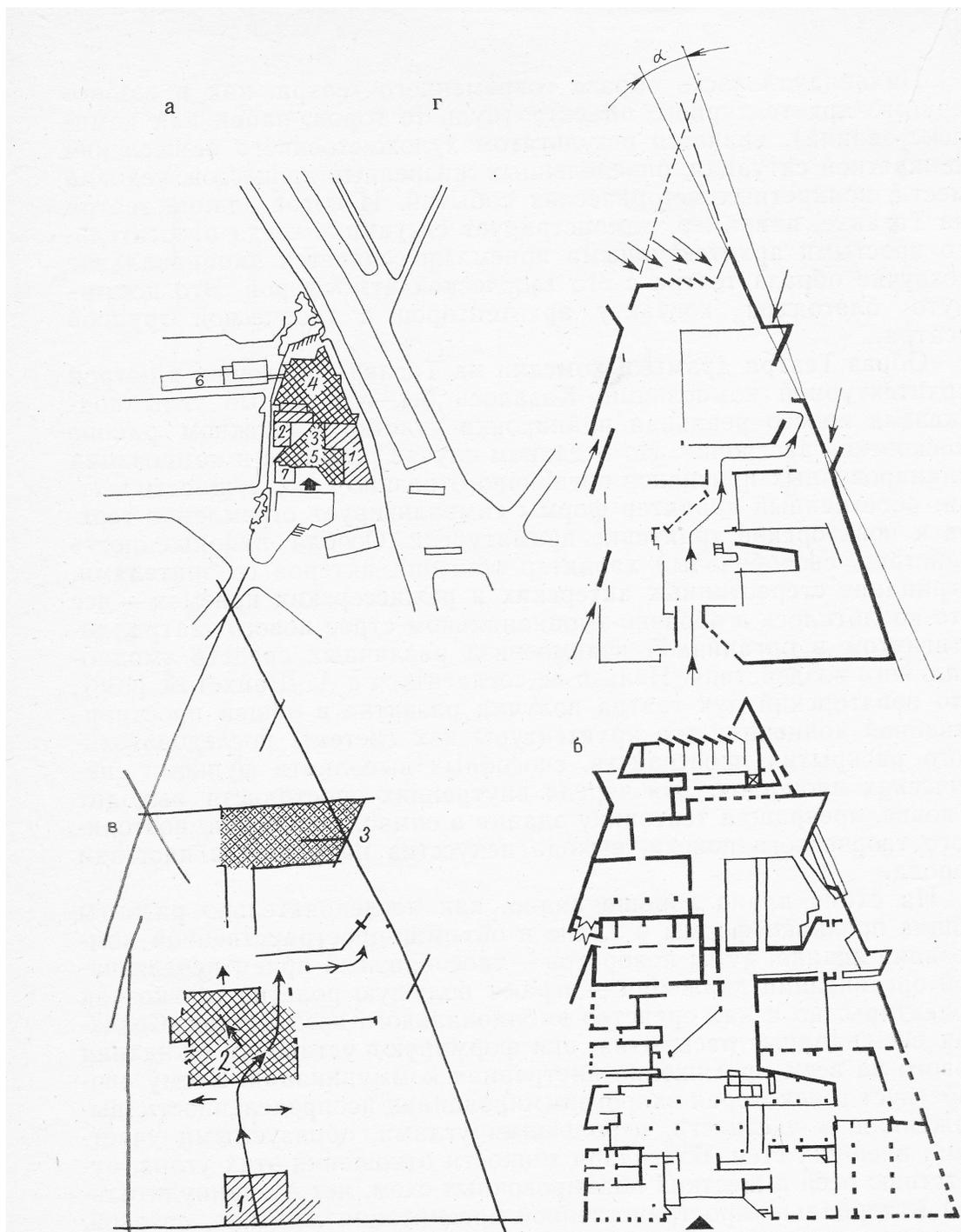
Индивидуальность образа современного театра, как и любого другого архитектурного объекта (будь то город, район или комплекс зданий), является результатом художественного осмысления конкретной ситуации, определенных жизненных процессов, условий места, конкретных исторических событий. И новое здание театра на Таганке, например, демонстрирует ситуацию, когда относительно простыми архитектурными приемами создается эмоциональное созвучие образа театра с его творческой атмосферой. Это достигнуто благодаря контакту архитекторов с творческой группой театра.

Образ Театра драмы и комедии на Таганке воплощен в острой архитектурной композиции. Казалось бы, его острые углы подсказала просто реальная планировка участка в сложном районе московской застройки. Но в данном случае развитие в композиции планировочных признаков органично отразило саму сущность театра: обостренный характер формы символизирует стремление театра к новаторской трактовке драматургии. Особая напряженность действия, своеобразный характер общения актеров со зрителями, отрицание стереотипных актерских и режиссерских приемов — все это воплотилось в образно-

эмоциональном строе нового театра, достигнутом в органичной взаимосвязи различных средств эмоционального воздействия. Нельзя не согласиться с А. Шайхетом [1983], что новаторский дух театра получил развитие в общей пространственной концепции его архитектуры как системы последовательного раскрытия пространств, способных выполнять функции сценических площадок. Эта череда внутренних пространств выходит и вовне, превращая тектонику здания в символ движения, постоянного творческого поиска, выхода искусства на улицы и площади города.

На схеме плана хорошо видно, как последовательно развиты общие признаки формы в плане и объемно-пространственной композиции здания. Углы поворотов — своеобразный прием ненавязчивой организации движения — играют большую роль не только как ориентиры, но и как средство эмоционального воздействия. Создавая неожиданные раскрытия, они формируют установку ожидания нового на всем протяжении внутренних коммуникаций. Этому способствует и некоторая запрограммированная неопределенность, выраженная, в частности, небольшими углами, образуемыми участками внешних стен. Благодаря тонкости отношений этих углов, отсутствию осей и жестких планировочных схем, нет ни принудительной материально-пространственной организации людских потоков, ни навязчивой обусловленности их движения визуальными ориентирами. Сам тип организации среды пробуждает активность зрителя, подготавливая его к восприятию и домысливанию спектакля. Сложность пространственного построения архитектурной среды символизирует, таким образом, многозначность самой картины жизни, органичной составной частью которой является искусство театра.

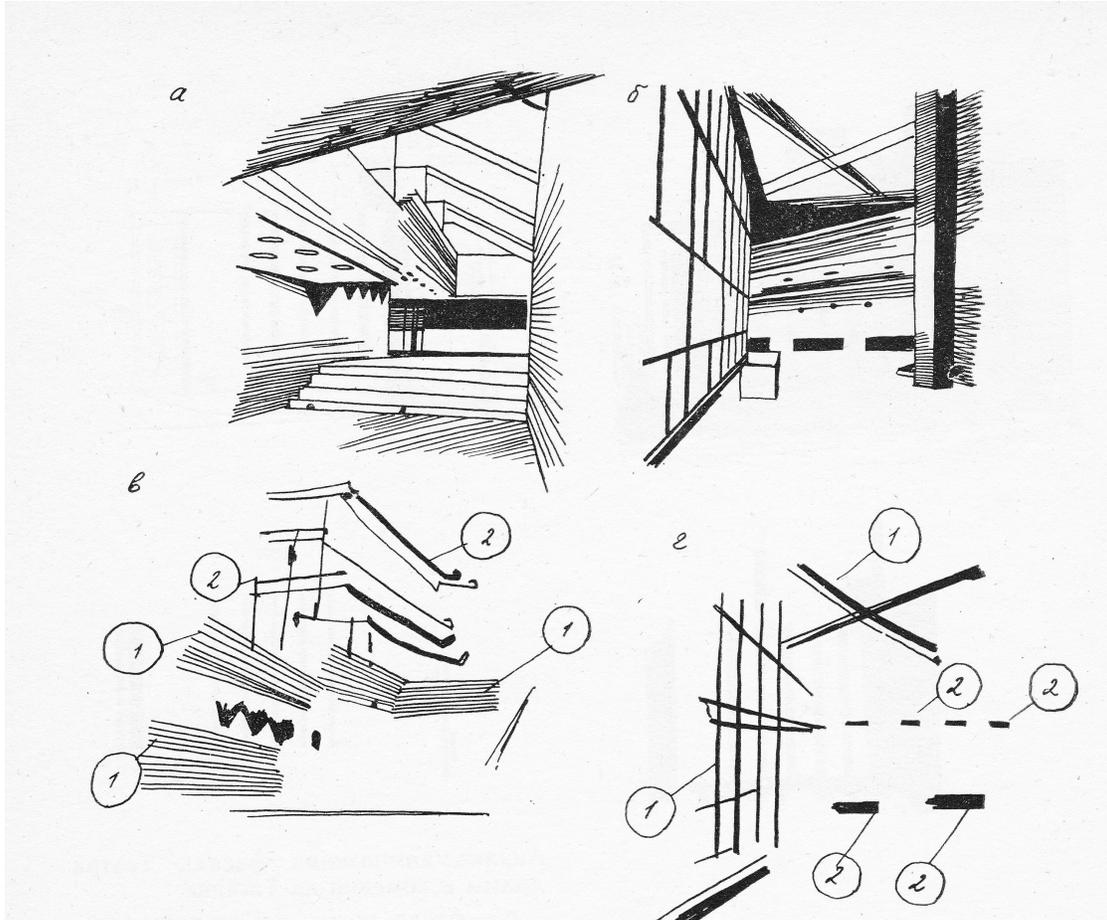
Программируя последовательные чередования визуальных картин как определенную систему эмоционального воздействия архитектуры театра, авторы обостряют и его фрагменты, воспринимаемые с наиболее характерных точек и путей движения. Так, снизу от улицы Чкалова в острейшем ракурсе возникают лаконичные красные зубцы кирпичной стены. Ритм их неравномерен, и его нарочитая сбитость настораживает. Бурно развивающаяся в процессе восприятия объемно-пространственная тема, острейший силуэт, а главное — динамичность формы — все это вызывает беспокойство. При этом сложность формы здания не позволяет мгновенно расшифровать принцип ее построения, хотя деталей почти нет — одни только плоскости стен.



**Театр драмы и комедии на Таганке в Москве. Архитекторы А. Анисимов, Ю. Гнедовский, Б. Таранцев.**

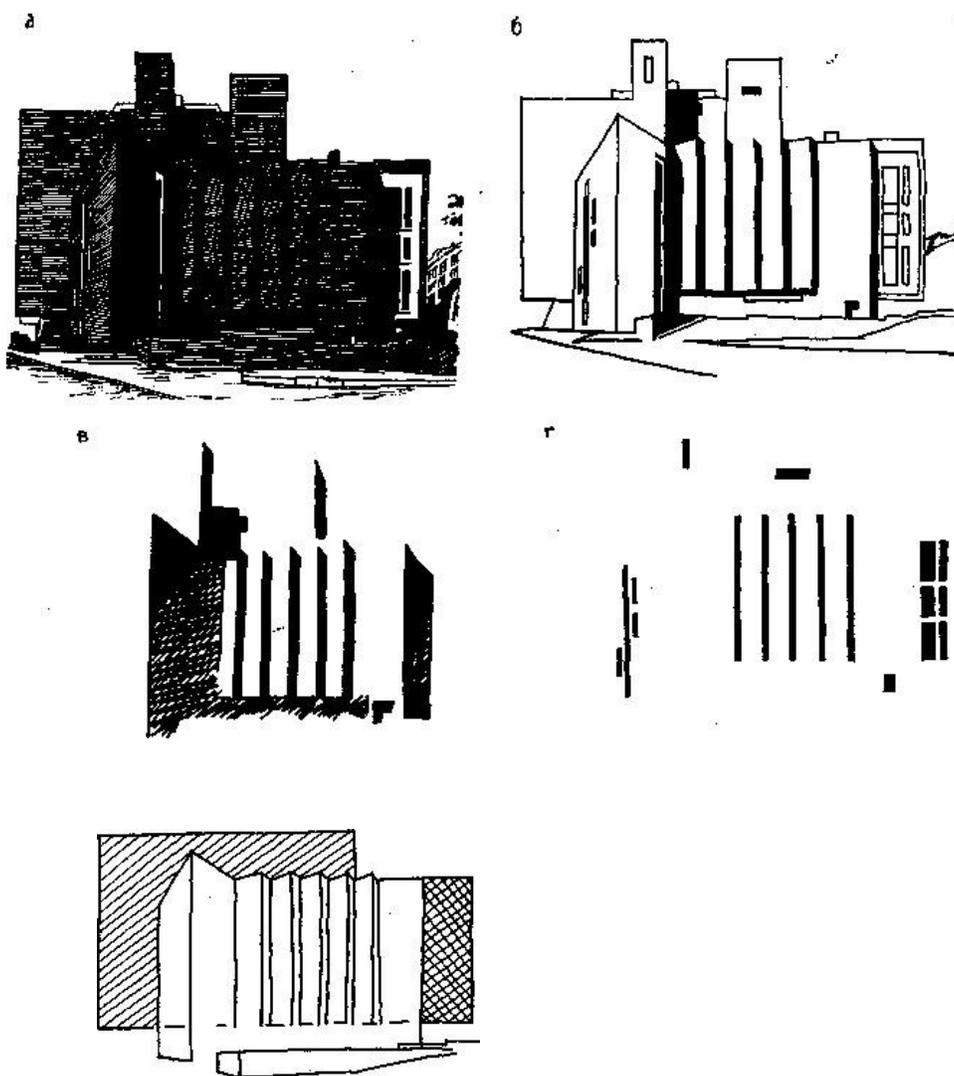
*а* — схема участка: 1 — зал, вестибюль и фойе старого здания; 2 — административный корпус старого здания; 3 — фойе нового здания; 4 — зрительный зал и сценический комплекс нового здания; 5 — вестибюль и буфет нового здания; 6 — проектируемые-производственные мастерские; 7 —

проектируемый кафе-бар; б — план театра; в — постепенным уплотнением штриха передано нарастание эмоционального воздействия на зрителя различных зон театра — от вестибюля (1) к центральному фойе (2) и сцене (3). Стрелками показаны пути движения зрителя к залу и наиболее впечатляющим точкам кулуаров; г — связи внешнего и внутреннего пространств.



### **Интерьеры Театра на Таганке.**

а - кулуары. Эмоциональная содержательность относительно небольших пространств достигнута минимальными средствами; б - витраж во внутренний дворик, в- схема соотношения цветофактурных (1) и графических (2) элементов композиции в кулуарах; г - схема активных визуальных направлений конструктивных элементов (1) и композиционно акцентированных теней.



### *Анализ композиции фасада Театра драмы и комедии на Таганке*

*а — фасад театра с Садового кольца; б — схема композиции того же фасада; в — строй и ритм светотеневых акцентов усиливает напряженность художественного образа театра; г — система щелевидных проемов наряду со светотеневой структурой и силуэтом здания формируют эмоционально насыщенный индивидуальный образ. Острота современности достигается благодаря драматизации всех этих признаков, в которых творчески переосмысливаются обобщенные черты традиционного театра; д — своего рода принцип построения фасада, его организующей визуальной основой являются главные формообразующие плоскости*

Точки восприятия снизу особенно эффектны. Острый красный угол, пересеченный плоскостью, мог бы, наверное, стать архитектурной эмблемой театра. В пределах возможного и оправданного общим решением авторы резко обострили силуэт. Целая система щелевидных проемов также обостряет образ. Узкие полотнища красного кирпича, чередуясь с этими проемами, придают зданию некоторую замкнутость, подчеркивая, что основное действие — там, внутри.

Зубчатость формы здесь не просто пластический прием — признак угла развит во всей объемно-пространственной композиции. Продумана и светотеневая структура, активно усиливающая образную характеристику здания. При этом особенно эффектна игра теней и освещенных поверхностей хорошей кирпичной кладки. В тенях кирпич очень темный, а светлые обрамления окон своим цветовым и тоновым контрастом создают у зрителя мажорное настроение.

Цветовая тема (сочетание белого с красным) возникает здесь естественно, как средство организации интересного фрагмента городской среды — площадь в сторону Яузских ворот замыкается красно-белым храмом Николы на Болвановке. Причем цвет организует площадь не только визуально, но и эмоционально — благодаря объективному воздействию торжественного сочетания красного и белого цветов. Кроме того, одни признаки сближают храм и театр (шатер церкви и углы театра), а другие — противопоставляют<sup>9</sup>, что воспринимается символически: каноничности общего решения, мягкой скругленности глав, декоративной детализации форм церкви противостоит острота и динамичность форм театра. Так архитектура присущими ей средствами символически материализует формы мышления — каноническое и творческое, а вместе с тем и различие двух исторических эпох.

Наиболее значимые объекты архитектурной среды не только оказывают непосредственное эмоциональное воздействие, но и — в определенной степени благодаря этому — надолго запечатлеваются в памяти человека. Поскольку посещение театра всегда глубоко эмоциональное событие, его архитектурная среда может способствовать усилению эстетического воздействия спектаклей. С этим связано такое качество архитектуры театра, как ее запоминаемость, особенно если архитектурное решение отличается острой индивидуальностью.

Своеобразие архитектуры театра на Таганке прежде всего в том, что закономерности композиции не раскрываются сразу, как в архитектуре классицизма. Эта форма пространственно многозначна и сложно развивается во времени, что роднит ее с древнерусскими комплексами. При всей современности по духу и форме архитектуре театра на Таганке присуща глубинная традиционность. Это и выражено в той композиционной системе, которая гораздо активнее воздействует на эмоции в процессах восприятия в движении, нежели осевые, мгновенно прочитываемые пространственные построения. При этом создание пространственных неожиданностей не есть чисто формальный прием — сложная архитектурная драматургия отвечает драматургической сущности данного театра.

Современный театр конкретен в отличие от типологически однородных античных или классицистических театров, как разнонаправленно, сложно дифференцированно и само современное театральное искусство. Естественно, что и эмоциональное состояние людей весьма индивидуально при восприятии этого театра (изучению этого могли бы помочь конкретно-социологические исследования), но архитектор обязан ориентироваться на высококультурного зрителя. Это вытекает из общей воспитательной функции советского искусства и определяется подъемом культуры народа, особенно интенсивным в нашей стране в период развитого социализма. А ориентация зодчих на глубокое понимание зрителем театральной архитектуры

9 В понятиях семиотики эти два типа отношений различаются как парадигматические и синтагматические.

вполне оправдана приобщением к театру широких зрительских масс.

Как мы видели, архитектура театра подчиняется развитию эмоций, возникающих в результате контакта зрителя со сценой. Другой характерный тип архитектурной среды связан с организацией эмоционального воздействия, дифференцированного по группам индивидов и типам деятельности. Такова, например, **среда больничных учреждений**, на организацию которой оказывает воздействие прежде всего различное эмоциональное содержание происходящих здесь процессов. Эмоциональный настрой больных, как известно, существенно сказывается на их общем состоянии, а характер эмоций во многом обусловлен общим эмоциональным климатом архитектурной среды, и прежде всего организацией больничных палат и помещений дневного пребывания.

В последние годы у нас в стране и за рубежом усилиями многих специалистов — архитекторов, дизайнеров, эргономистов, психологов—комплексно исследуется среда современной больницы, что связано, в частности, со сложностью технического оборудования современных больниц, но в первую очередь с необходимостью учета так называемого человеческого фактора.

Общий эмоциональный климат больницы складывается из воздействия различных помещений в зависимости от их преимущественного назначения — для больных, посетителей, медицинского и обслуживающего персонала. При этом необходимо учитывать, какое именно воздействие на каждую группу людей следует считать положительным (мобилизующее, отвлекающее, успокаивающее, растормаживающее и т. п.). Не менее важен вопрос о значимости данного элемента среды для определенной группы потребителей (для больных — пребывание в палате, для персонала — места приложения труда, для посетителей — ожидание, встреча с больными и т. п.). С позиций такого подхода для интерьера больничной палаты главным следует считать создание атмосферы спокойствия и уверенности в скором выздоровлении, для операционной — удобства работы и сосредоточенности, для дневных рекреаций — спокойного отдыха, непринужденного общения больных друг с другом и с посетителями [Рощин, Марантиди 1981]. Среда деятельности хирурга, например, с точки зрения эргономики во многом аналогична среде операторского пункта и других сложных ситуаций управления. Здесь особенно важна достаточная освещенность и бестеневое распределение света, учет цвета инструментов и архитектурного фона. Все это должно максимально облегчать действия хирурга в экстремальных ситуациях, при крайнем дефиците времени. Характер организации операционной небезразличен и для больного — как до введения наркоза, так и при операции под местным наркозом.

Каждый элемент больничной среды требует анализа всех происходящих в нем типов деятельности. Достаточно очевидно, например, что реанимационная палата должна отличаться от обычной, — ведь здесь больной вынужден лежать без движения. Создание у него положительных эмоций в этой сложной ситуации требует совместных творческих усилий врачей, архитекторов, дизайнеров. Таким образом, если организация театральной среды направлена как бы к одной цели — к созданию условий контакта зала и сцены, то формирование больницы — многоцелевой процесс: не все, что хорошо для больного, может годиться для хирурга, и наоборот.

Формирование эмоциональных состояний, вызываемых больничными интерьерами, может и должно достигаться особыми средствами. Прежде всего необходимо целенаправленное программирование восприятия. Больничные рекреации обычно решаются как некоторые расширения коридоров, полузамкнутые с трех сторон стенами. Между тем раскрытие таких рекреаций, например, в зеленые внутренние дворики, в природный пейзаж как бы открывает больному окно в мир, служит источником разнообразных зрительных впечатлений для человека,

поневоле изолированного от них.

Как показывает опыт анализа современной практики, в процессе формирования больничных помещений возникают два полюса, на каждом из которых возможны нежелательные эффекты,— с одной стороны, официальная холодность, а с другой — безвкусное «одомашнивание» палат и зон дневного пребывания [Рощин, Марантиди 1981]. Ясно, что необходимо равновесие между общественным характером больничных интерьеров и их индивидуальностью — это должно настраивать на неофициальность общения между врачами и больными, между самими пациентами, а также между ними и их родственниками. В частности, чтобы избежать казенности назойливых метрических повторений, целесообразно создавать полуобособленные с помощью мягкой мебели пространственные группы, использовать возможность трансформации микропространства общения. Многие дают и гибкие средства освещения — торшеры, местные подсветы и др., создающие более уютный и разнообразный цветовой климат. Не случайно пересматривается и стереотип в подходе к стерильно-белому цвету больничного интерьера — попадающий в аскетично-монохромную цветовую среду человек неизбежно теряет один из каналов информационного контакта с окружением.

Заметим, что сами термины «официальный характер» интерьера и его «одомашнивание» говорят о знаковом характере эмоционального воздействия больничного интерьера. Ассоциативная аналогия этого интерьера со знакомым типом архитектурной среды позволяет одновременно и обозначить происходящие в такой среде процессы, и вызвать связанные с ними эмоции. Сходство вестибюлей и рекреаций больницы с помещениями деловых учреждений порождает сопутствующие их посещению эмоции, а использование элементов домашней обстановки в палате — эмоционально окрашенные представления о доме. В силу действия закономерностей распознавания образов человек постоянно соотносит воспринимаемые объекты с определенным классом объектов, известных ему из зрительного опыта. Так, больничный интерьер, ассоциируемый с административным, окрашивается «холодными» эмоциями. Но даже главный врач — это не администратор вокзала. Однако помещения дневного пребывания больных часто сходны с административными интерьерами по цветовой однородности больших плоскостей, по монотонности и подчеркнута жесткому геометризму форм по схематичности членения потолков светильниками, даже по приемам освещения. Метрически повторяющиеся проемы, светильники характер мебели и ее расстановки — все это создает аналогию с официальными интерьерами административных зданий. Что касается порою безвкусного одомашнивания больничных палат и холлов, то это объясняется разнотильностью и разнохарактерностью больничного оборудования, мебели, занавесей, а также случайностью цветового решения интерьеров, что производит впечатление бытовой неустроенности.

С другой стороны, больничному комплексу противопоказан эмоциональный настрой, прямо отражающий страдания больного человека. Если архитектура онкологической клиники ассоциируется с ритуальными учреждениями, то ее эмоциональный климат весьма далек от того, чтобы смягчить тяжелое психическое состояние людей. Архитектор получает редкий по драматизму ситуации заказ и естественно, стремится к достижению максимального художественного эффекта. Но чего стоит такой эффект, если уже в вестибюле застывшая музыка архитектуры встречает человека мрачным реквиемом?.. Вестибюль такой клиники видится скорее нейтрально-будничным, без эмоциональной напряженности цветового и светового решения.

Существуют и тенденции выражения показной заботы о больном. Ориентированные системой архитектурного образования на отрыв от конкретных условий жизнедеятельности некоторые зодчие, работающие над архитектурой больничных зданий и их интерьеров заботятся подчас не столько о создании оптимальной среды для человека, борющегося со смертью, сколько

об украшении фасадов больницы гигантскими мозаиками. А ведь проблемы формирования эмоционального климата больницы далеко не только художественные — в первую очередь это задачи создания условия для выздоровления людей, т. е. проблемы реального, а не показного гуманизма.

Еще один характерный тип среды — **среда трудовой деятельности** больших производственных коллективов, в частности цехов промышленных предприятий. Формирование условий труда в промышленности нашей страны включает проведение комплекса мероприятий — от обеспечения безопасности работы до создания благоприятного психологического климата путем эстетической организации производственной среды. Все это плодотворно сказывается на росте общей культуры производства, на повышении производительности труда. Организация производственной среды означает далеко не только формирование облика производственных интерьеров — она тесно связана с совершенствованием технологических процессов и производится совместными усилиями технологов, архитекторов-промышленников, гигиенистов, дизайнеров и других специалистов.

В самом общем виде организация производственных интерьеров средствами архитектуры означает создание благоприятных условий труда и кратковременного отдыха. В наших социальных условиях эта среда должна способствовать формированию у людей чувства удовлетворенности своим трудом, превращению его в органическую потребность.

Положительные эмоции в производственной среде возникают у людей прежде всего на основе представлений о безопасности действий в рабочем процессе, что означает создание условий для быстрой ориентации в окружении, для удобства выполнения производственных операций, понимания их взаимосвязей в едином процессе, соответствия собственных действий деятельности всего коллектива и т. п. Эмоциональное восприятие производственной среды в отличие, например, от интерьера общественного здания более сложно обусловлено процессами деятельности. Поэтому столь важно для архитектора осмысление **специфики конкретной трудовой деятельности**. Достаточно познакомиться со средой цеха горячейковки металла и сравнить возникающие здесь состояния с состоянием рабочих в цехе тонкой шлифовки линз или сборки часов, чтобы реально представить качественные различия эмоций. В одном случае на работающего воздействуют сами сложные условия труда, связанные с повышенным уровнем температуры, шума, с общим ритмом производства (его нарастаниями и разрядками). В другом случае отрицательное влияние внешних факторов минимально, и окружение призвано в первую очередь способствовать сосредоточенности, необходимой для выполнения тонких и точных операций. Поэтому человека в производственной среде невозможно рассматривать с усредненных позиций. Всякий раз это человек, занятый особой деятельностью, — станочник, сборщик, оператор... Организация архитектурной среды предприятия в целом, как и организация рабочего места и элементов оборудования, зависит от специфики трудового процесса [*Эргономика. Проблемы приспособления условий труда к человеку* 1971].

Задача проектировщиков — создать как бы две различные среды: одну — непосредственно для деятельности, другую — для спокойного кратковременного отдыха, созерцания, эстетического восприятия. Первая должна помогать максимально сосредоточиться на выполнении производственных действий, обеспечивать эффективность приема и переработки информации, необходимой для определенной деятельности; другая среда должна способствовать быстрому переключению человека от напряженного трудового процесса к спокойному отдыху, что требует организации производственного интерьера как целостного объекта эстетического восприятия.

Интерьеры цехов промышленных предприятий все чаще формируются совместно архитекторами и дизайнерами. При этом реальное окружение человека, включающее в себя архитектуру интерьера с множеством технических строительных элементов, машин, приспособлений, с цеховым транспортом, осветительными установками и т. п., формирует и среду собственно трудовой деятельности, и целостную среду эстетического восприятия.

Чтобы наглядно представить различие этих двух аспектов организации производственной среды, необходимо подойти к производственной среде как к объекту обеспечения трудовой деятельности, что нашло отражение в работах по проблемам эргономики. Объект 145 эргономических исследований — целостные системы, называемые системами «человек — машина — среда» [*Методика художественного конструирования* 1978, с. 274—275; *Эргономика. Проблемы приспособления условий труда к человеку* 1971]. В эргономике принято отличать информацию, релевантную (специфическую) для данной трудовой деятельности, от информационных контактов человека с окружением в целом. Однако для эффективной организации трудовой деятельности важны не только собственно рабочие зоны, но и визуальные взаимоотношения элементов производственного оборудования, ограниченных этими зонами, с элементами всего окружения, которое в эргономической триаде обозначено как среда.

Наилучшие условия для деятельности, как вытекает из данных экспериментальной психологии, создает отсутствие ярко выраженных эмоциональных свойств среды, т. е. эмоциональная нейтральность фоновых элементов архитектуры. В поле зрения работающего вряд ли должны находиться активные, отвлекающие акценты, хотя определенные источники разнообразия необходимы, так как они способствуют эффективности кратковременного отдыха путем переключения восприятия. Формирование среды производственной деятельности зависит от того, какова в этой деятельности роль информационных процессов. Благоприятные условия восприятия информации, значимой для производственных процессов,—один из наиболее существенных факторов организации архитектурной среды, оказывающих влияние на эмоциональное состояние работающего человека. Трудность быстрого отбора информации является причиной отрицательных эмоций, а в условиях деятельности оператора — даже причиной стрессов. Множество сигнальных ограничений, различных предупреждающих знаков и другой релевантной информации попадает иногда на мелко и сложно структурированный фон, который весьма затрудняет восприятие. Следовательно, в этой ситуации были учтены факторы структурно-пространственной организации, но не учтены информационные, связанные с особенностями зрительного восприятия человека — скоростью реакций, отбором строго определенной информации. А в результате эффективность управления сложными технологическими процессами в целом резко снижается. Таким образом, организация производственной среды является весьма ответственным объектом проектирования, оказывающим активное влияние на процессы управления производством и сильнейшее эмоциональное воздействие на человека в процессе труда.

Примером среды управления сложным производственным процессом может служить интерьер операторского пункта с пультом управления атомной электростанцией.

Тщательно продумав организацию среды в ее взаимосвязи с трудовым процессом, архитектор должен вернуться к проектированию среды как целого, т. е. воспринимаемой при неторопливом созерцании в условиях кратковременного отдыха либо передвижения по цеху. Насколько важен этот подход к среде в целом, дополняющий дифференцированный подход к отдельным системам «человек — машина — среда», подтверждает практика. Вот характерная ситуация. Все станки в цеху и многие элементы оборудования решены по форме и цвету в

соответствии с эргономическими рекомендациями.

То же относится к внутрицеховому транспорту. Выделены функциональные зоны, организованы общее и точечное освещение, специальная визуальная информация, т. е. эргономически обосновано решение отдельных систем «человек — машина — среда». Однако при первом же взгляде на интерьер цеха ощущается пестрота, отсутствие целостности. Цех поражает хаотичным нагромождением разнородных объектов, вызывая эмоциональное состояние беспокойства. В чем же дело? Может быть, архитектор и дизайнер воспользовались неверными рекомендациями? Нет, все проектные решения в отдельности вполне обоснованы применительно к станку, машине, тельферу, к отдельным знакам, информационным табло. Все дело в том, что в процессе проектирования интерьера они не скорректированы с позиций целого. Потому-то среда цеха и воспринимается по частям, по элементам. Это важно подчеркнуть, чтобы не возникало иллюзий, будто одна только эргономика может гарантировать и целостное визуальное формирование производственной среды. Организация ее собственно для деятельности — лишь одна сторона более общей проблемы. Не менее существенно подойти к цеху или операторскому пункту как к визуальному целому, с позиций общеэстетической организации интерьера. Поэтому способность архитектора-профессионала высокой квалификации к целостному видению производственного интерьера сама по себе способна служить условием высокого уровня его организации. Решенный в соответствии с принципом визуальной и эстетической целостности, такой интерьер более эффективно работает и как эргономическая система. В частности, на пульте управления атомной станции предельное насыщение интерьера сложной информацией требует четкой организации визуального материала — выделения наиболее значимой информации, визуального объединения определенных групп приборных шкал и т. д. Весь архитектурный строй интерьера вплоть до организации освещения и рисунка пола не должен входить в противоречие с информационной системой управления, а обязан подчиняться ей. Что же касается организации мест отдыха оператора, то зоны обзора из этих точек требуют использования совсем иной, контрастной по отношению к операторскому залу системы признаков, способствующих эмоциональному переключению человека.

Если в организации жилых комплексов одна из важных задач архитектора заключается в достижении визуального разнообразия среды, то в организации интерьеров промышленных предприятий архитектор и дизайнер стремятся прежде всего к объединению визуального материала и созданию целостной, спокойной, уравновешенной среды. И это понятно — многообразные элементы производственного интерьера сами по себе достаточно разнохарактерны, да и трудовая деятельность объективно не требует усложнения среды, которое, напротив, часто необходимо в современной городской среде. Условия эффективной организации труда невозможны без ясной ориентации в окружении, без его эмоциональной уравновешенности. Разнообразие же городской среды — один из источников познания человека, не поглощенного трудовой деятельностью.

Огромные цеха с разнородным оборудованием, находящимся под разными углами к человеку, воспринимаются иногда как бы в искаженной перспективе, и человек теряет способность разобраться в особенностях их пространственной организации. Между тем эти нежелательные эффекты можно без труда нейтрализовать, например, выкраской в верхней зоне цеха активных цветовых горизонталей вдоль всего ряда ферм, с помощью дополнительных композиционных элементов в нижней зоне — цветочниц, элементов обрамления и т. п. или системой средств, усиливающих протяженность перспективы. Это тем важнее, что для многих людей, особенно для работников внутрицехового транспорта, утрата представления о глубинности пространства и его структуре может становиться причиной отрицательных эмоций.

Главная визуальная особенность всей рабочей зоны;—ее разнородность по многим

признакам. Станки с мелкой структурой, сложные по силуэту, чередуются со станками и элементами оборудования лаконичной формы, если их техническая структура скрыта за кожухами. При отсутствии четкого ритма чередований станков линия воспринимается как случайное, хаотичное образование. В то же время целостность технологического процесса не визуальная, а функционально-технологическая, и поскольку работающие в цеху воспринимают ее как Целесообразную, она и визуально постепенно начинает восприниматься как эстетически значимая. У непривычного же к данному производству человека среда, цеха вызывает обычно впечатление визуального беспорядка. И хотя в процессах труда отрицательные эмоции как результат визуальной неупорядоченности среды снимаются, однако неуютность, дискомфортность визуально хаотичного рабочего окружения подсознательно ощущается каждым.

Мы рассмотрели некоторые типы архитектурной среды в плане ее эмоционального воздействия. Как показывает анализ, особенности организации среды разных типов определяются прежде всего объективным характером происходящих в ней процессов, доминирующих потребностей и интересов, а также пространственно-морфологическими характеристиками создаваемой архитектурной среды. От всех этих характеристик и зависит направленность формирования тех или иных эмоциональных свойств проектируемой архитектурной среды. Их учет в процессе проектирования, в различных типологических разработках и рекомендациях необходим для совершенствования архитектурных решений.

Поэтому в ходе проектирования производственной среды необходимо проверять результаты разработки ее элементов на уровне организации визуального целого. Работая над средой цеха с открытыми техническими элементами, целесообразно отдельно анализировать его светотеневую структуру, т. е. представлять ее в виде некоторого светотеневого слепка и цветовой системы — не отдельных цветных объектов (станков, прессов, тележек, тельферов, подкрановых балок, ферм и т. д.), но именно как систему всего визуального материала интерьера. В противном случае вряд ли удастся сформировать положительные эмоции\*, являющиеся результатом визуальной организованности окружения и ясной ориентации в нем.

Примером целостного подхода к организации среды производственного предприятия в отечественной архитектурной практике последних лет может служить проектирование КамАЗа. Объемно-пространственная организация корпусов определяется использованием унифицированных сеток колонн, а также типизацией средств инженерного обеспечения, встроенных помещений технологического назначения, бытовых и конторских помещений. Организация больших, не расчлененных стенами пространств, единая структура их членений, в основе которой лежит модуль, позволили не только создать условия для модернизации цехов при изменении технологии, но и визуально организовать значительные пространства корпусов. В частности, в главный корпус завода (1152X388 м) встроена продольная двухэтажная конструктивная вставка, в которой размещены залы кондиционеров и различные подсобно-вспомогательные помещения.

Линейная направленность функционально-пространственных зон главного корпуса, внутрицеховых проездов и проходов выявляется цветными элементами бамперных устройств и пола. Ясность построения архитектурной среды достигается и зонированием пространства по вертикали (зоны технологического оборудования и подвесного транспорта). Чтобы избежать впечатления однообразия огромного пространства и создать ориентиры, организованы дополнительные акценты. Расположенные по всей длине корпуса одиннадцать двухэтажных подсобно-вспомогательных помещений активно выявлены цветом, что обеспечивает прежде всего ориентирующие функции интерьера. Цветовое разнообразие создается также метрическим повторением автомобилей на линии конвейера. Организация производственной среды цехов

КамАЗа достигается, таким образом, достаточно простыми средствами, целенаправленно используемыми для достижения спокойной атмосферы трудового процесса.

### Список литературы

1. Бирюков Б. В. Кибернетика и методология науки,—М.: Наука 1974, 413 с.
2. Бирюков Б. В., Геллер Е. С. Кибернетика в гуманитарных науках — М • Наука, 1973,—381 с.
3. Бонгард М. М. Проблемы узнавания — М.: Наука, 1967,—320 с.
4. Буров А. К- Об архитектуре,—М.: Госстройиздат, 1960,—147 с.
5. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х томах.—М.: Искусство, т. I, 1968,—312 е.: т. III, 1969.— 621 с.
6. Гюго В. Собор Парижской богоматери.— М.: Художественная литература, 1977—525 с.
7. Зинченко В. П., Вергилес П. Ю. Формирование зрительного образа.— М.: изд. МГУ, 1969,—106 с.
8. Изард К. Эмоции человека,—М.: Изд. МГУ, 1980 —439 с.
9. Каганов Г. З. Урбанистический эпос? — Знание — сила, 1982, № 7.
10. Крундышев Б. Д. Формирование жилой структуры домов-интернатов для престарелых. Автореферат на соискание ученой степени канд. архитектуры,—М.: 1982,—22 с.
11. Кучеров И. Д. Функции различий в практическом познании,—Минск.: Наука и техника, 1972.—317 с.
12. Ле Корбюзье. Архитектура XX века.—М.: Прогресс, 1977,— 303 с.
13. Леонтьев А. Н. Потребности, мотивы и эмоции,—М.: изд. МГУ, 1971 — 38 с.
14. Линч К. Образ города,—М.: Стройиздат, 1982,—328 с.
15. Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений,—М.: 1956.—689 с.
16. Матусевич Н., Товбин А., Эрмант А. Градостроительные цели и методические средства.— Архитектура СССР, 1979, № 1, с. 18—22.
17. Матусевич Н. З., Товбин А. Б., Эрмант А. В. Ориентиры многообразия — М.: Стройиздат, 1976,—215 с.
18. Мельников Г. П. Системология и языковые аспекты кибернетики,—М.: Советское радио, 1978.—368 с.
19. Методика художественного конструирования.— М.: ВНИИТЭ, 1978,—334 с.
20. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие,—М.: Мир, 1966.— 348 с.
21. Обуховский К. Психология влечений человека — М.: Прогресс, 1972.— 247 с.
22. Проблемы сенсорной изоляции,—М.: изд. Института психологии АПН СССР, 1970,—204 с.
23. Рейковский Я. Экспериментальная психология эмоций,—М.: "Прогресс 1979,—392.
24. Российская Е. И. Новые методы анализа выразительности архитектуры,— М.: ЦНТИ по гражданскому строительству и архитектуре, 1981.-50 с.
25. Роцин А., Марантиди А. Гуманизация архитектурной среды больницы — Архитектура СССР, 1981, № 7, с. 42—47.
26. Савельева Н. Т. К исследованию проблемы эстетической организации среды.— В сб.: Принципы и средства композиции в современной архитектуре,—М.: ЦНИИП градостроительства, 1979, 114 е., с. 88—92.
27. Савельева Н. Т. Эстетические проблемы организации среды. Понятие и структура композиции,— В сб.: Эстетические проблемы дизайна — ЭД, ВНИИТЭ, 1978, 98 е., с. 72-78.
28. Симонов П. В. Теория отражения и психофизиология эмоций,—М.: Наука 1970,—141 с.
29. Степанов Ю. С. Основы общего языкознания,— М.: Просвещение, 1975. 271 с.
30. Сулименко С. Д. Архитектура зрелищных зданий и городская среда (на примере Москвы и Варшавы). Автореф. дисс. на соиск. ученой степени канд. архит,—М.: 1980,—16 с.
31. Танге К. Архитектура Японии. Традиция и современность,—М.: Прогресс, 1976.—239 с.
32. Тюхтин В. С. Отражение, системы, кибернетика. Теория отражения в свете кибернетики и системного подхода,—М.: Наука, 1972,—256 с.
33. Урсул А.Д. Отражение и информация,—М.: Мысль, 1973,—231 с.
34. Урсул А. Д. Проблема информации в современной науке,—М.: Наука. 1975. - 287 с.
35. Шайхет А. Театр на Таганке.—Строительство и архитектура Москвы. 1983, № 4, с. 12—14.

36. *Шерковин Ю. А.* Психологические проблемы массовых информационных процессов.— М: Мысль, 1973.—213 с.
37. *Шестаков В. П.* Гармония как эстетическая категория. Учение о гармонии в мировой эстетической мысли. М. Наука, 1973. - 255с.
38. *Шехтер М. С.* Психологические проблемы узнавания,—М.: Просвещение, 1967,—220 с.— М.: Наука, 1973.—255 с.
39. *Шингаров Г. Х.* Эмоции и чувства как формы отражения действительности,—М.: Наука, 1971.—223 с.
40. Эргономика. Проблемы приспособления условий труда к человеку,—М.: Мир, 1971—421 с.
41. *Broadbent G., Bunt P., Jencks C.* Signs, Symbols and Architecture.—NY., 1980.
42. *Маркс К. и Энгельс Ф.* Из ранних произведений,—М.: 1956.—689 с.
43. *Jesberg P.* Informationasthetische Grundlagen zur Theorie von Architektur und Stadtebau.—Deutsche Bauzeitschrift, 1972, N. 7, S. 28—30.
44. *Monotonie.*—Werk-Archithese, 1977, N. 1.
45. *Rowe C, Koetter L.* Collage City.—Architectural Review, 1975, VIII, vol. 158, N. 942.
46. What does Architecture talk about?—Architectural Review, 1977, IV. vol. 161, N. 962.
47. *Weber O., Zimmermann G.* Probleme der architektonischen Gestaltung unter semiotisch-psychologischen Aspect.— Berlin, 1980.—140 S.
48. *Zevi B.* Architecture as Space.—NY., 1957.