

Сайт: gsomov.com

Организация эстетически значимой архитектурной формы

Сомов Георгий Юрьевич

Ссылка для цитирования: Сомов Г.Ю. 1985. Организация эстетически значимой архитектурной формы. 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: ЦНИИТИА, Глава 4. Эстетическое чувство и архитектура, раздел 4.3, с. 82-150.

Эмоционально-эстетическое, духовное существование архитектурного объекта в значительной мере определяется его организацией как материального визуально воспринимаемого тела. Мысль о существовании особых материальных носителей эстетического воздействия направляет многие исследования от традиционных поисков закономерностей гармонии до современного подхода к художественному произведению как к определенной структуре. Изучение организации форм, обладающих свойством эмоционально-эстетического воздействия, основано на том, что эстетические переживания материализуются, закрепляются, кодируются в объекте эстетического восприятия. С этим связаны многочисленные профессиональные представления об организации архитектурной формы, которые требуют сегодня теоретического обобщения с позиций современной эстетики.

Основными условиями эстетического воздействия архитектурной формы, как уже говорилось, являются, с одной стороны, ее **содержательность**, с другой — ее **визуальная целостность и определенность**. Как же достигается синтез этих начал? Прежде всего уточним сами понятия содержательности и определенности архитектурной формы.

В специальных работах по эстетике широко отмечается способность объекта эстетического восприятия концентрировать в своей организации различные значения и эмоции. Например, Л. Н. Столович говорит об особой — эстетической — фактуре того или иного объекта, о ее способности выступать носителем многообразных значений: «Неповторимые особенности этой фактуры и дают возможность соединять, объединять, материализовать неповторимые комплексы различных значений» [Столович 1972, с. 132]. Соединение многообразных значений в свойствах объекта представляет возможность его длительного эстетического созерцания и познания. Например, исторически сложный фрагмент города, складывавшийся в течение многих десятилетий, отражает в своих формах — как в отдельных чертах, так и во всем облике — исторические события, связанные с деятельностью конкретных исторических личностей, характерные черты строительных преобразований, собственно стилевые наложения различных эпох с их эстетическими предпочтениями.

Насыщенная многообразными значениями форма архитектурного объекта и есть тот

сложный, содержательный и емкий материал, который создает основу длительного эстетического воздействия исторически сложившейся городской среды. Но, конечно, не только старинная застройка столь богата содержанием. Естественно, что глубоко содержательным может и должен быть и новый архитектурный комплекс, если в его организации преломляются сложные связи современных форм с архитектурными традициями и культурой, образом жизни людей, с образами места, окружающей природы или города, если, наконец, в архитектуре отражаются тектонические и конструктивно-технологические особенности зданий. Уже сама организация пространства, торжественная и раскрытая или интимно-замкнутая, способна выражать многообразные значения. И эта содержательность пронизывает все компоненты организации комплекса — объемно-пространственные построения, системы последовательного раскрытия видовых картин, пластические и цветовые признаки, характер разработки архитектурных деталей, т. е. все средства эмоционального воздействия архитектуры. Если же форма объекта не обладает этими многообразными значениями, он не воспринимается как эстетически значимое явление. Другое дело, что эстетическое и художественное восприятие может наполняться в каждом случае особым содержанием. При восприятии одних архитектурных объектов основным источником эстетического воздействия становится как бы вырастающая в землю могучая конструкция, выражающая мощь и силу сооружения, при восприятии других — легкость распластанных и как бы парящих над землей плоскостей; одни архитектурные формы мы эстетически воспринимаем в основном как свидетелей далекого прошлого, другие — как выражение пафоса современных преобразований; одни объекты служат источником эстетического восприятия целесообразности, подчиненности архитектурной формы принципам экономии, реализации утилитарных целей простейшими архитектурными и конструктивно-технологическими средствами; другие выступают объективной основой развитого художественного восприятия многообразных закреплённых за формой символических культурных значений. Но с точки зрения содержательности эстетически значимой формы важно само существование многих потенциальных значений, способных проявляться в процессах восприятия.

Организация архитектурного объекта как комплекса многих значений — лишь один аспект эстетической организации формы. Чтобы восприниматься как художественно-эстетическая целостность, она должна обладать активно выраженной структурой, т. е. строиться на основе определенных способов связи воспринимаемых элементов. И это тоже наглядно прослеживается в разные периоды истории архитектуры, в разных культурах. Насколько явно, например, различие форм древнерусской архитектуры и форм классицизма! Но даже произведения, принадлежащие столь разным стилям, объединяет некоторая общность, которая обычно не осознается при непосредственном, живом восприятии архитектуры и обнаруживается только при аналитическом сопоставлении архитектурных форм разных периодов и стилей. Определенной общностью строения при очевидном и глубоком содержательном различии характеризуются также развитые симметричные композиции классицизма и асимметричные, но строго геометризмованные формы многих объектов «современной архитектуры». При всех различиях этих эстетически значимых архитектурных форм у них есть одно существенное общее качество, которое можно характеризовать как предельную ясность, определенность выражения в форме принципов строения, способов связи ее элементов. В одних архитектурных стилях это качество проявляется в господстве правильности геометрических форм (в частности, в строгой повторяемости и зеркальной симметрии элементов), в других мы сталкиваемся с живописностью построений (с развитием активно асимметричных приемов, со свободными планировочными конфигурациями). Но и сама живописность эта основана на определенных принципах, которые всякий раз находят особое выражение.

Широкий спектр конкретных форм определенности проявляется в столь же обширном

диапазоне качественно различных эмоциональных воздействий. Ясность архитектурной формы — это только условие, делающее ее объектом эстетического восприятия, и она может быть свойственна художественным образам с различной эмоциональной окрашенностью. Определенность архитектуры классицизма выражена, в частности, такими приемами организации отдельных зданий и ансамблей, как преобладание четких осевых построений и связанных с ними акцентов (портики, шпили, арки, соответствующие раскрытия пространств и т. п.). Большинство же древнерусских ансамблей основано на принципе смещения акцентов с осей, на шарнирном переключении осей, на постепенных и неожиданных видовых раскрытиях, т. е. на более сложной системе соподчиненности частей и целого. По этому принципу организованы и многие западноевропейские ансамбли периодов средневековья и раннего Ренессанса. Здесь композиционные построения скорее угадываются в процессах движения, а эмоциональные эффекты основаны чаще на неполном совпадении ожидаемого и воспринятого. Однако и классицистические, и средневековые ансамбли подчиняются определенности. Поэтому можно говорить о двух видах определенности архитектурной формы — один основан в большей степени на строгой упорядоченности, другой — на более сложных закономерностях связи воспринимаемых элементов, на их разнообразии.

Чтобы представить, как ясность организации визуального материала объекта, его структурность связана с содержанием, необходимо выявить обусловленность этой структурной организации объекта в самом процессе его формообразования. Объекты архитектуры, как известно, во многом подчиняются различным материально-практическим факторам, и прежде всего функционально-планировочным и инженерно-технологическим (жилище, производственные здания и сооружения). Тем самым определенность архитектурных форм во многом раскрывается через материально-практическую обусловленность. Прямые линии и углы, общая строгая геометрия планировочных систем, повторения укрупненных объемно-планировочных конструктивных элементов, зеркальная симметрия планов многих сооружений, подчас до элементарности упрощенный характер формы конструктивных элементов и многие другие признаки геометрической правильности обусловлены в основном факторами практической целесообразности, а в современных условиях зачастую и прямыми экономическими требованиями, отражающимися на формообразовании. В других же случаях структурные свойства объекта могут быть в большей мере связаны с его эстетической организацией. Например, подчинение формы строгой симметрии, характер ее метрических повторений или ритмов может объясняться необходимостью активно организовать сложный визуальный материал, подчинить его единым организующим принципам. При этом структурная организация архитектурного объекта может в значительной степени подчиняться художественному замыслу (идея триумфальной городской магистрали или общественно значимой площади, общественного центра или мемориального комплекса).

Таким образом, целостность и определенность архитектурной формы берут начало в тех или иных принципах ее организации, хотя сами эти принципы либо являются результатом эстетического осмысления собственно материальных сторон объекта, либо получают смысловое содержание в символике или ассоциативных аналогиях, не вытекающих непосредственно из его материальной сущности. Перевернутая пирамида музея современного искусства в Каракасе, например, — классический образец предельно простой символической формы. Ясность формы вознесенной над скалой перевернутой пирамиды как бы символизирует переворот в мышлении человека XX в.

Как видим, правильность, определенность, визуальная целостность объекта может иметь различное происхождение, но сама постановка вопроса о его структурной организации

существенна для понимания природы синтеза содержательности и определенности архитектурной формы.

В профессиональных высказываниях архитекторов мы нередко встречаемся с непосредственным соединением понятий «эстетическое воздействие» и «эмоциональность» с понятиями «порядок», «организованность», «метр», «ритм» и др., характеризующими различные стороны структурной организации архитектурных объектов. Значимость этих средств в построении архитектурной формы очевидна. Однако является ли структурная организация архитектурного объекта, выраженная повторяемостью, пропорциональностью, определенным порядком расположения элементов в пространстве—является ли она обязательным условием эмоционально-эстетического воздействия или связана с ним лишь опосредованно? Упорядоченность и организованность элементов в пространстве традиционно отождествлялись с гармонией и красотой, а тем самым и с эмоционально-эстетическим воздействием архитектуры. В истории эстетики идеи этой связи прошли сложную эволюцию, найдя отражение в профессиональных представлениях о соразмерности, соподчиненности, симметрии, гармонии, эвритмии. И в современных работах по теории архитектуры представления об упорядоченности, соразмерности, пропорциональности как условиях эстетической организации архитектурной формы продолжают занимать значительное место.

Но если особенности структурной организации оказывают эмоционально-эстетическое воздействие как таковые, вне связи с общей художественной идеей архитектурного объекта или с его символическим содержанием, то это значит, что пропорциональные и геометрические системы самостоятельны по отношению к художественному образу и содержанию. Тогда задачи формообразования в эстетическом плане предстают прежде всего как задачи гармонизации внешних форм, достижения их соразмерности и визуальной целостности. Эстетическая организация архитектурной формы оказывается в этом случае независимой от того, какую образно-смысловую нагрузку несет архитектурный объект в целом и его отдельные элементы, как выражаются в архитектуре такие ее эмоциональные качества, как теплота, уют, праздничность, торжественность и т. д. При таком подходе различные средства композиции предстают лишь как некоторые отношения и структуры, вносящие в форму необходимую организованность. При рассмотрении в профессиональной литературе пропорций, метра, ритма обычно подразумевается, что эти средства используются прежде всего для достижения согласованности частей и целого. Однако столь широко распространенное представление об организации архитектурной формы как гармонизации визуального материала может быть подвергнуто критическому анализу с общеэстетических и архитектурно-профессиональных позиций.

Роль структурной организации художественного произведения в его эмоционально-эстетическом воздействии обсуждалась в последние годы как в работах общеэстетического характера, так и в исследованиях по проблемам структурного анализа художественных произведений. И здесь некоторые авторы непосредственно связывают эмоционально-эстетическое воздействие со свойствами организованности объекта, в частности с самостоятельным воздействием ритма и различных типов симметрии [Филиппев 1971, с. 41]. Однако нельзя забывать, что организация воспринимаемых элементов объекта подчиняется также выражению значений и смыслов. С этой точки зрения **структурная организация объекта — создание системы значений, которые закрепляются в структурности материальных форм** [Лотман 1970; *Теории, школы, концепции. Вып. 3. Художественный образ и структура* 1975].

Та или иная трактовка роли структурной организации архитектурного объекта тесно связана с признанием той или иной концепции художественного восприятия, с тем, как мы понимаем эстетические эмоции. Установленная еще И. Кантом связь эстетического чувства с

интеллектуальным началом рассматривается эстетиками-марксистами, начиная с Г. В. Плеханова, как материалистическая сторона его эстетического учения [Асмус 1973, с. 199]. В то же время абсолютизация интеллектуального удовольствия как того главного, что определяет отличие объекта эстетического восприятия от внеэстетических предметов, приводит к чисто формальному пониманию красоты как гармонии внешней формы [см.: Ингарден 1962, с. 15; Каган 1971, с. 480]. Если видеть эстетические задачи формообразования в архитектуре прежде всего в гармонизации формы (в достижении визуальной целостности, соподчиненности частей и целого, в создании привлекательных ритмов, в игре форм), то задача композиционного творчества архитектора сводится лишь к созданию особого материала для наслаждения."

Признавая несомненную значимость интеллектуального удовольствия от игры привлекательных форм и пропорций, нельзя сводить к ней эстетическую организацию архитектурного объекта. Соответственно и различные композиционные средства невозможно рассматривать лишь 'как способы гармонизации внешних форм, вызывающих наслаждение своим порядком, соразмерностью, визуальной целостностью. Между тем некоторые архитекторы видят один из путей эстетического совершенствования объектов индустриального домостроения в использовании «идеальных» пропорций, в канонизации профессиональных методов современного архитектора, в продолжении традиций пропорционирования древних зодчих, в различных формализованных средствах пропорционирования. Действительно, казалось бы, что может быть проще, чем заложить в системы унифицированных архитектурных элементов «совершенные» пропорции, которые в итоге придадут необходимые эмоционально-эстетические качества городской застройке?! Однако идея внедрения пропорциональных «эталонов» .в практику проектирования вызывает возражение с позиции содержательной роли композиционных средств. Сама идея существования особых пропорциональных отношений как условий эстетического воздействия по существу основывается на представлении о независимости таких отношений (структур) от того, какую содержательную нагрузку выполняют размерные отношения участков поверхностей или объемов в реальной форме. В самом деле, можно ли размерные отношения элементов формы рассматривать как самостоятельную «эстетическую действительность», абстрагированно от конкретного объекта? Поиск размерных отношений элементов архитектурной формы всегда определялся индивидуальными особенностями сооружения. В конечном счете этот поиск приводит к созданию конкретной пропорциональной системы элементов и отражает тектонику объекта, ассоциативность его архитектурной формы, традиции и, наконец (что, может быть, самое главное),— художественный образ в целом. Информативное богатство размерных отношений проявляется, в частности, в классической ордерной системе. Размерные отношения элементов в этой системе служат той основой, на которой формируется соподчиненность всех элементов между собою и каждого из них с целым. В то же время размерные отношения выполняют и очевидные смысловые функции. Так, соотношение диаметров колонны в ее верхнем и нижнем сечениях между собой и с высотой колонны информирует о работе всей стоечно-балочной системы. Что же касается стройности или массивности колонны (по ассоциации с человеческой фигурой), выраженных посредством размерных отношений элементов колонны и ордера в целом, то эти качества в общей художественной интерпретации архитектурного сооружения могут способствовать развитию широкого спектра эмоций.

В композиции современных объектов индустриального строительства при относительной простоте объемов и архитектурных элементов отражаются столь же сложные взаимосвязи их размерных отношений и многообразного содержания. На уровне формирования крупных массивов застройки размерные отношения объемов и образуемых ими пространств выражают свободу или сдавленность пространства; через размерные отношения объемов акцентируются

смысловые различия зданий; объемно-пространственный строй архитектуры создает ощущение праздничной торжественности важных общественных центров или будничности и уюта жилой среды.

Как видим, размерные отношения элементов, которыми оперирует архитектор, объективно выражают многие значения, а следовательно, могут служить для решения ряда содержательных задач формообразования. Поэтому их использование не сводится к созданию формальной структуры. Напротив, эти отношения неизменно включаются в сложную образно-содержательную ткань архитектурной формы, и от того, насколько осмысленно это происходит, зависит многое. Такая реальная многосложность объективно присуща и отношениям любых других воспринимаемых элементов. Организация пространства, светотеневой структуры здания или комплекса, взаимного расположения и формы цветowych пятен, отношений визуально активных горизонталей и вертикалей есть одновременно организация определенных значений. Различные формы упорядоченности этого визуального материала позволяют не только достичь целостности архитектурной формы, но и выразить в ней определенные образно-символические черты.

Так, многочисленные повторения формы глав, кокошников, восьмериков, надоконных арок, порталов в древнерусской архитектуре дают примеры создания единого высокохудожественного образа храма, а в более широком плане — единого образного строя архитектуры определенного региона. Точно так же повторения острых, треугольных очертаний силуэтов, контрфорсов, частей фасадов готических сооружений, шпилей, нависающих башенок в сочетании с утонченными формами стрельчатых арок и их специфической пластикой создают основу образно-эмоционального строя среды средневекового западноевропейского города. Если повторения и общий порядок форм как таковые «е оказывают самостоятельного эмоционально-эстетического воздействия, то становятся как бы его катализатором, создавая направленный поток эмоционально окрашенной информации. При этом структурная организованность визуального материала активизирует различные типы эмоционально-знаковых образований: традиционные черты культурных форм, различные символы, ассоциативные аналогии. Последнее наглядно проявляется, например, в отдаленных аналогиях силуэтов химер с пространственными «окнами», образуемыми аркбутанами готических соборов. Уподобление формы крупных силуэтных элементов пространства и конкретных изобразительных элементов вряд ли можно объяснить лишь формально-композиционной логикой взаимосвязи части и целого, как это порой и объясняется в теоретических работах по композиции. Тождество скульптурных и пространственных конфигураций создает здесь объективную основу для не осознаваемого при восприятии наделения образами химер всего архитектурного пространства собора. Именно благодаря последовательной организованности и единству визуальных элементов формы создается эмоционально окрашенный об' раз, обладавший для средневекового мировосприятия магической силой.

А как сложно и тонко развиваются ассоциации и символы в системности форм древнерусских ансамблей! Взаимосвязь различных организующих средств и содержательного эмоционального воздействия ансамбля четко прослеживается в русской архитектуре XVII"в. Например, художественная целостность прекрасного ансамбля Борисоглебского монастыря достигается общностью признаков, связывающих воедино объемно-пространственные и цветопластические построения композиции и ее главные элементы: надвратную церковь Сретения, звонницу, монастырские башни. Высокие, свободно поставленные барабаны создают приподнятый образно-индивидуальный строй ансамбля. В этой объёмно-пространственной композиции особую роль играют активно воспринимаемые

конфигурации неба в просветах между барабанами и главками, в промежутках между основными объемами церквей и башен монастыря. Конфигурации неба, сложно изменяющиеся при восприятии архитектуры в движении, создают ощущение легкости, и масса нигде не подавляет пространства. Тянутость барабанов и глав, дополняемая в пластике тянутостью пропорций основных фасадных элементов — лопаток и- участков стен между ними, становится главным признаком, который организует весь ансамбль и формирует его индивидуальность. Особую значимость приобретает общий характер архитектурной разработки стен и проемов. Хорошо прослеживается единое решение проемов как чашеобразных заглаблений. А сам переход от стены к проемам по форме напоминает раковину, что создает своеобразный сложный рельеф стены. Конфигурации крупных наличников аналогичны по пластике аркам главных ворот монастыря, также напоминающим рельефные раковины перехода от стены к проему. Активно выраженные контрастом красного и белого, эти наличники наряду с множеством нарядных поясов создают единый сложный цветовой рисунок, который, в свою очередь, характеризуется самостоятельными ассоциативными признаками. Зависающие на стенах тонкие жгуты, характерные для русской архитектуры XVII в., напоминают расшитые праздничные одежды, что вместе с вытянутыми объемами и пластическими элементами стен создает хотя и отдаленную, но активную аналогию с образами стройных фигур.

Вне этой образности отдельных элементов ансамбля нет и его сложного эмоционально-эстетического воздействия. Но и образности тоже нет вне реальных отношений воспринимаемых элементов формы, вне ее визуальной целостности. Признаки, активно организующие разнообразные элементы ансамбля — тянутость формы глав, барабанов, обрамлений окон, конфигураций участков стен, линейный характер цветопластического рисунка и др., — связывая элементы ансамбля в единое целое, одновременно выступают как особые знаковые образования, несущие самостоятельную эмоционально-содержательную нагрузку. Объединение различных элементов общими признаками и в данном случае не является лишь способом формального упорядочения визуального материала — в объемно-пространственной и цветопластической системности выражается определенная художественная идея. Таким образом, эмоционально-знаковые элементы в данном случае одновременно организуют визуальный материал.

В восприятии подобных ансамблей особый слой эстетического воздействия формируется на основе включенности архитектурных форм в мир художественной культуры современного человека. При этом традиционные архитектурные формы приобретают многообразные культурные значения. Так, характерные для русской архитектуры XVII в. мотивы, заимствованные из деревянного зодчества, яркий цветовой рисунок придают всему образу ансамбля сказочный характер. Архитектура монастыря ассоциируется с миром русских сказок, с реальными образами людей этого времени, хорошо знакомых, например, по картинам Рябушкина или Нестерова. Красота архитектурных форм приобретает, таким образом, развитую содержательность. Чтобы проиллюстрировать это, обратимся к уникальному архитектурному ансамблю Соборной площади Московского Кремля.

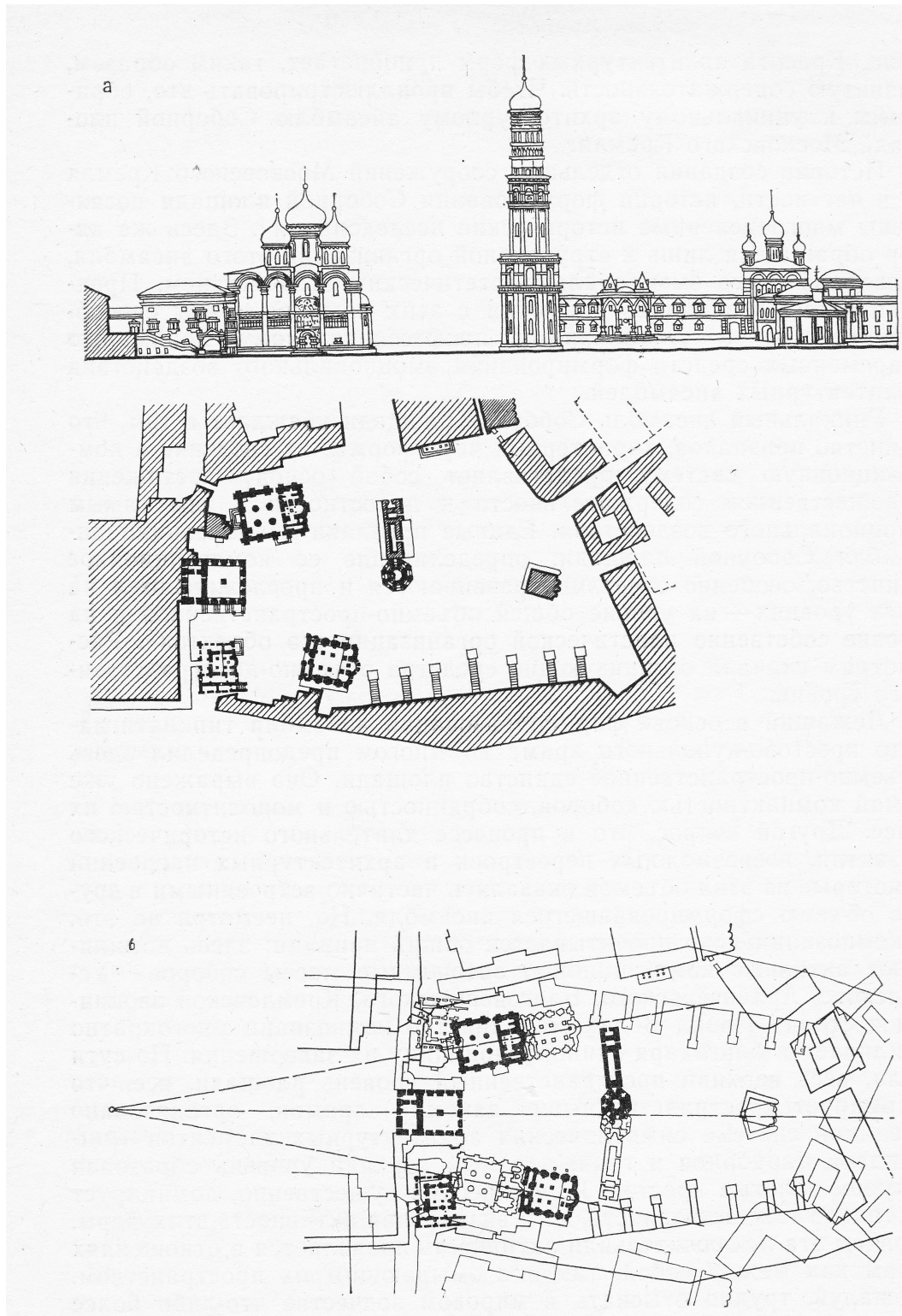
Истории создания отдельных сооружений Московского Кремля и, в частности, истории формирования Соборной площади посвящены многочисленные исторические исследования'. Здесь же автор обращается лишь к структурной организации этого ансамбля, связанной с его эмоционально-эстетическим воздействием. Представляется, что анализ ансамбля с этих позиций может способствовать более углубленному профессиональному пониманию современных средств формирования эмоционального воздействия архитектурных ансамблей.

Уникальный ансамбль Соборной площади убеждает в том, что единство признаков, характерных черт формы, их сведение в композиционную систему представляет собой основу достижения художественной содержательности и целостности и тем самым эмоционального воздействия. Единые признаки¹ в композиции ансамбля Соборной площади, определяющие ее композиционное единство, особенно отчетливо развиваются и прослеживаются на двух уровнях — на уровне общей объемно-пространственной и на уровне собственно пластической организации его объектов². Рассмотрим сначала организующие средства объемно-пространственного уровня.

Лежащий в основе формообразования ансамбля тип пятиглавого крестово-купольного храма во многом предопределил здесь объемно-пространственное единство площади. Оно выражено уже самой компактностью соборов, собранностью и монолитностью их масс. Другой вопрос, что в процессе длительного исторического развития, всевозможных перестроек и архитектурных наслоений некоторые из этих объемов оказались частично встроенными в другие объемы сформировавшегося ансамбля. Но, несмотря на это, в композиции ясно прочитывается общий принцип: здесь доминируют активные композиционно автономные массы соборов — Успенского, Архангельского, Благовещенского, Кремлевской звонницы и столпа Ивана Великого. Единство композиции многократно усиливается благодаря единому принципу их завершения. По сути дела, весь верхний пространственный уровень площади, все, что формирует пространство выше закомар храмов, организовано в единой системе символических архитектурных элементов — цилиндров барабанов и глав, а самый верхний уровень образован ажуром золотых крестов. И, что весьма существенно, доминирует не только тождественность, но и визуальная активность этих форм. Причем эта исключительная активность проявляется в отношениях форм как между собой, так и с омывающим их пространством. Пожалуй, трудно отыскать в мировом зодчестве что-либо более композиционно активное, выраженное в столь же сложных соотношениях силуэтных конфигураций, чем пятиглавие древнерусского храма. Группы золотых шлемов — глав соборов и Ивана Великого — и наиболее активные признаки единства ансамбля.

1 В последние годы, например, углубленные историко-архитектурные исследования Кремля проводятся в ЦНИИТИА.

2 Роль объемно-пространственной композиции и пластики как различных уровней архитектурного ансамбля показаны в статье Н. Ф. Гуляницкого [1970].



Комплект Соборной площади Московского Кремля.

а — Соборная и Ивановская площади (разрез по линии запад — восток, план)- б — схема симметрии взаимного расположения объектов ансамбля.

Однако в объемно-пространственных построениях площади присутствуют и такие общие признаки, которые проявляются далеко не столь явно. Речь идет, в частности, о планировочном расположении основных сооружений, оси которых пространственно несколько развернуты по отношению друг к другу. Эта сложность организации объемов и основных формообразующих плоскостей (в значительной мере результат нежесткой планировочной координации) дает богатейший материал, не осознаваемый при восприятии, но выступающий источником многообразных эмоций, связанных с познавательно-интеллектуальными процессами. Многообразие отступлений от строгих планировочных построений создает здесь впечатление живой и сложно формирующейся индивидуальности и таит в себе множество различных значений, которые актуализируются при восприятии как информация с размытой семантикой, вообще характерной для художественных текстов. Сложность информации, которая не раскрывается одномоментно и однозначно, невозможность заранее зрительно представить, как весь этот ансамбль будет восприниматься с других точек, создает непредвиденность, непредсказуемость видовых картин, вызывая острый познавательный интерес. Именно поэтому восприятие Соборной площади как объекта художественного познания бесконечно богато.

Но, несмотря на сложную живописность ансамбля, все его объекты связаны между собой общими принципами взаимного расположения. Одним из них, проявляющимся весьма тонко, служит здесь симметрия. Несмотря на относительно скромную, казалось бы, роль Грановитой палаты в общей композиции площади, ее положение в системе осевых закономерностей — она лежит между главными осями Успенского и Архангельского соборов — придает ей особую смысловую и композиционную значимость в ансамбле Соборной площади.

Существенным общим признаком объемно-пространственной композиции площади является также организация алтарной части храмов. Канон ориентации алтаря здесь, на Соборной площади, находит выражение в исключительно богатом объемно-пространственном и пластическом ритме абсид. Естественно, что односторонняя направленность каждого из храмов придает площади в целом скрыто динамичный характер. Казалось бы, объемы каждого из соборов завершены в себе, композиционно самодостаточны. При своей монолитной массе, увенчанные пятиглавиями, соборы как будто должны были создавать вокруг своей центрической оси обособленные пространственные зоны, но этого не происходит благодаря смещениям пятиглавий в сторону алтарной части, асимметричному расположению входов, общей композиционной направленности, а также индивидуальной архитектурной разработке каждого из храмов.

Но главное заключается в том, что существует единый принцип организации всего ансамбля, хотя он и формировался на протяжении столетий, — принцип, в соответствии с которым каждый из храмов есть только часть, подчиненная более общему целому, что эмоционально ощущается зрителем. Анализируя закономерности этой целостности ансамбля, открываешь все -новью характерные признаки общности объемно-пространственной и пластической организации. Одним из «их является принцип построения самого пятиглавия с высокой главой в центре и более низкими по периметру — его можно назвать пирамидальностью верха соборов. Активно проявляющийся, он во многом определяет силуэтное построение всего ансамбля.

Еще один (собираТЕЛЬный) признак единства — общее нарастание сложности архитектурной формы снизу вверх, что выражается одновременно и в построении объемов, и в их пластике, а главное — в усложнении объемно-пространственных отношений элементов. Нарастание сложности формы от монолита основного объема к законам, барабанам, главам, наконец, ажуре крестов создает своеобразный ритм, активно развивающийся вверх и как бы

растворяющийся в пространстве, что заставляет зрителя поднимать взор в небо. Это характерно для восприятия каждого храма, но в качестве единого признака служит основой для эмоционального воздействия ансамбля площади в целом.

И еще один, более частный, но очень активный признак общности — очертания арочного контура. В сущности, все объемно-пространственные, конструктивные и декоративные элементы объектов ансамбля как бы пронизаны этим единым признаком, берущим начало в конфигурации абсид.

Возможно, у читателя возникнет вопрос: а не присуще ли большинство из этих признаков любому другому древнерусскому ансамблю? В самом деле, и в других ансамблях мы, как правило, встречаемся с компактностью массы собора, с пятиглавием, с односторонней направленностью и формой абсид, наконец — с несоосностью, отсутствием в плане строго параллельных линий и их пересечений под прямыми углами. Некоторые из этих признаков обусловлены самим типом храма, структурой крестово-купольной системы, устойчивыми формами ее -выражения. Здесь, мы сталкиваемся с действием стилового механизма формирования художественной целостности ансамбля, когда общность архитектурных форм определенного стиля, вырастающая из общности типологии сооружений, становится основой формирования целостности архитектурной среды³. Однако общность ансамбля формируется далеко не только на основе тождества устойчивых прототипов и их конкретных художественно-символических форм.

Развитие определенных признаков общности в объемно-пространственной организации древнерусского ансамбля при всей каноничности и традиционности его форм всякий раз представляет собой исключительное, уникальное явление. Исходные общие признаки выступают лишь *условием* визуальной организованности и образно-символического единства ансамбля, а различные собственно творческие интерпретации всякий раз выливаются в совершенно новую, индивидуальную, эстетически значимую композицию. В этом отношении Соборная площадь Московского Кремля представляет собой явление не только художественно уникальное, но и характерное как выражение древнерусских систем ансамблей кремлей и монастырей в их наиболее развитой, завершенной форме. В этом ансамбле благодаря участию в его создании выдающихся зодчих своего времени с особой наглядностью проявляется тот факт, что исходные архитектурные типы в древнерусском зодчестве никогда не перерастали в сковывающую мастера схему. Здесь все сложно и жизненно. И эта жизненность определяется не символическим религиозно-каноническим началом формообразования, а его художественно-образным, реалистическим началом, основанным на художественном отражении самой жизни. Ансамбль выражает гражданственность сооружений, характеризуется приподнятостью своего эмоционального звучания, символизируя единство Московского государства. Единство организованного пространства площади символизирует единение народа, заполняющего эту площадь.

Тип замкнутого пространства площади вызывает особый эмоциональный настрой, связанный с чувством защищенности, спокойствия. В данном же случае к этим качествам добавляется ощущение торжественности, приподнятости. Это объясняется не только всем строем площади, ее пропорциями, масштабом, но и явственными ассоциациями с торжественным залом. Во всех интервалах между соборами возникают фрагменты, сами по себе впечатляющие и образующие колоритные внешние видовые картины, замыкающие этот «зал» по периметру. Динамическое равновесие окружающих площадь объемов делает находящегося на

3 Эта взаимосвязь выделяется как одна из наиболее существенных закономерностей языка архитектуры в теоретических работах семиотической ориентации. Элементы и отношения парадигматики (стиля) формируют целостность синтагматики (среды).

ней человека смысловым центром композиции, вызывая ощущение собственной значимости. Равномерность распределения по периметру сложных, пластически богатых и содержательных по смыслу архитектурных акцентов (входов в соборы, декора стен, арочных проемов, а выше — богатых обрамлений барабанов, золотых глав и крестов) располагает к созерцанию, к неторопливому движению, к разглядыванию отдельных элементов архитектуры, к возникновению чувства гармонии среды. Все это способствует пробуждению эмоций интереса и у большинства людей — попытки вникнуть в историко-культурное содержание этого архитектурно сложного материала. Здесь как раз тот случай, когда интерес к архитектуре сопровождается обязательным интересом к истории, ибо архитектура несет огромное количество исторических значений. Величественное архитектурное обрамление Соборной площади как бы говорит о том, что именно эта площадь является эмоциональной кульминацией всей торжественной композиции древнего Кремля, завершением на пути к идейно-эмоциональному центру огромного древнерусского ансамбля.

Знаменательно, что при многократном повторении типа сооружения и его элементов здесь отсутствует ощущение монотонности — напротив, каждый объект характеризуется множеством отличительных черт, определяющих его индивидуальность, образную специфику в системе ансамбля. Образ каждого храма становится особенно запоминающимся благодаря сложному контрасту с соседними объектами, и эта сопоставимость индивидуальностей однотипных, в сущности, сооружений приобретает особую образно-эмоциональную роль в формировании художественного образа ансамбля. Мощь и строгость, предельная лаконичность и даже суровость архитектуры Успенского собора становятся неотъемлемыми чертами его художественного образа во многом благодаря контрасту с Архангельским и Благовещенским соборами. Архангельский собор утонченно богат, и развитие сложной пластической темы его фасадов связано не только с сильными ренессансными традициями в архитектурном языке Алевиза, но в значительной степени и с задачей противопоставить его Успенскому собору, создав таким образом эмоциональную напряженность в системе различий образов единого ансамбля.

В общий художественный текст Соборной площади органично включаются колокольня Ивана Великого и Кремлевская звонница, как бы символизирующие мужское и женское начало. При этом группа Успенского собора, звонницы и колокольни Ивана Великого особенно органично связывается единой системой. Высота и форма звонницы еще больше выявляет общую закономерность ритмического положения в пространстве золотых глав. Пятиглавие собора, венчание звонницы и колокольни связаны единой и мощной, взлетающей в небо и как бы пронизывающей все пространство спиралью. Спиральное построение композиции в верхней зоне площади не только выполняет здесь функцию закрепления визуальной целостности всего ансамбля, но и способствует семантическому объединению сооружений. Мощные золотые шлемы Успенского собора пространственно связаны с царственной парой колокольни и звонницы, объективно формируя символическую аналогию с великим князем во главе его дружины. Реальное существование подобного символа, как и всякого знака в архитектуре вообще, может не осознаваться человеком, может быть более или менее конкретно, может, наконец, носить совершенно размытый, неопределенный характер, но сам этот символ неосознанно воздействует на человека,

Мы говорили об объемно-пространственных связях элементов Соборной площади, а каковы признаки общности на уровне пластики? Единые пластические признаки, визуально однородные элементы как бы пронизывают ансамбль, скрепляя и дополняя единство объемно-пространственного строения. В отличие от многих ренессансных ансамблей Соборная площадь характеризуется сравнительно немногими различиями архитектурных элементов. В

западноевропейских ансамблях средневековья и Возрождения в результате многих исторических изменений чаще всего возникала множественность пластических признаков, определяемых разными стилями, сменявшимися во времени, разными способами строительства и т. д. Несомненно, что это придает архитектуре таких комплексов многообразную содержательность, выраженную даже в разнохарактерности архитектурных элементов. В архитектуре Соборной площади мы встречаемся с принципиально иной пластической организацией. Она принадлежит к числу тех немногих ансамблей, где исторически последовательно в течение столетий продолжалось развитие общих форм и приемов— общих объемно-пространственных и пластических стилевых признаков.

Эмоциональное богатство объекта вовсе не обязательно определяется множественностью используемых архитектурных элементов—скорее оно является результатом глубоко творческого ком позиционного выражения их содержательных отношений. Каковы же в данном случае эти элементы и их отношения? Прежде всего это чередования гладкой стены с рельефно насыщенной, обогащенной светотенью. Соотношение гладкой и насыщенной светотенью поверхностей развивается в ансамбле площади с удивляющей последовательностью, выливаясь в самостоятельную композиционную систему нарастания сложности этого признака снизу вверх. В пасмурный день, когда нет активных теней, читаются тонкие соотношения по-разному освещенных «фактур». В солнечный день контраст усиливается, и в общую архитектурную тему активно включаются отношения более мелких элементов (тяг, арочных поясков, миниатюрных арочек барабанов, орнаментальных вставок и т. п.). Этот же признак выражен темой опоясывающих чередований —то сплошных арочек, то как бы пропунктиренных идущими на одном уровне оконными проемами. Признак чередования гладкого и рельефного создает в ансамбле единую визуально-пластическую систему.

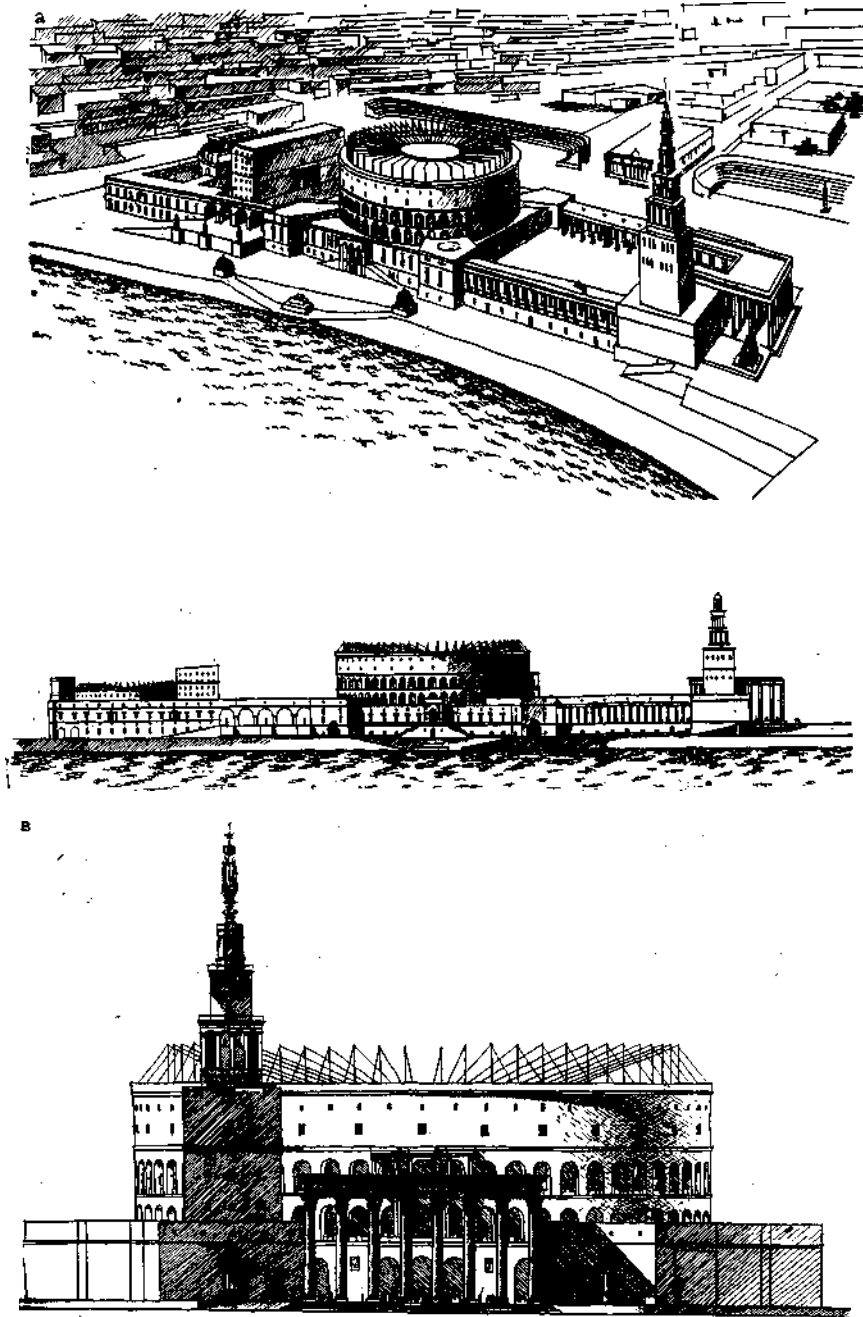
Другой пластический признак организации ансамбля — взаиморасположение групп элементов, например в объемах Ивана Великого и звонницы идентичны арочные проемы, работающие на про свет. Свои системы образуют и включения целых групп мелких элементов в аналогичные по конфигурациям более крупные, когда, например, контур закомары и несущих колонн визуально вычленяет крупный фрагмент стены с идентичными малыми конфигурациями в нем — окнами, порталом и входной аркой, поясом декоративных арочек. Группы тождественных элементов ансамбля визуально активно соотносятся между собою при восприятии по признакам их различия, в чем проявляется общая закономерность разработки архитектурной формы: различие прочитывается через тождество. Поэтому особое значение приобретают тонкости различий в отношениях групп тождественных элементов (так называемые градации признака). Таковы, например, размерные градации «главообразных» элементов ансамбля — многочисленных глав, кон туров закомар, кокошников и т. п., которые способствуют формированию самостоятельной системы признаков.

В единстве все эти отношения элементов ансамбля и формируют его сложную архитектурную тему. Мы находим здесь одно временно разнообразие и организованность, визуальную сложность и ясность, развитую символику и формально-композиционное совершенство. Структурная организация этой сложнейшей системы отношений элементов оказывается объективной основой раскрытия символического смысла и социальной значимости ансамбля, его высокой организованности и определенности, а в конечном итоге —основой его эмоционально-эстетического воздействия.

Мы уже говорили, что характер воздействия архитектуры во многом зависит от степени общей культуры и эрудиции зрителя. На человека, менее подготовленного к восприятию архитектуры, воздействуют обычно лишь самые активные ее визуальные при знаки—гигантский масштаб, предельно выраженный контраст и т. п. Гораздо слабее ощущает такой зритель

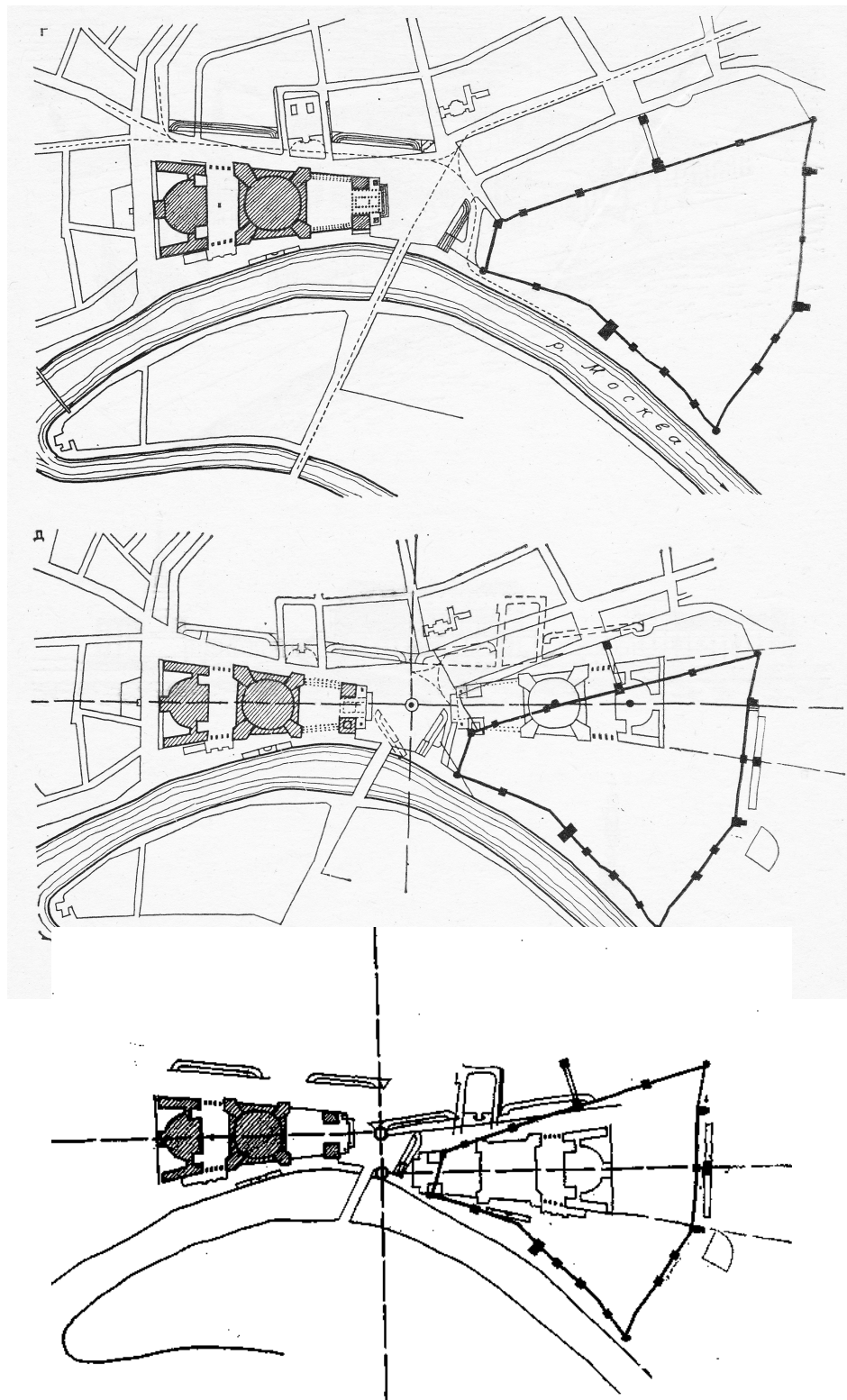
влияние тонких архитектурных нюансов —эта часть богатой содержанием архитектурной информации иногда остается вообще не воспринятой. Поэтому столь велико значение популяризации архитектурных знаний через массовую печать, помогающую людям увидеть и понять сложные явления архитектуры.

Раскрытие глубинных связей архитектурных форм с культурой, с характером восприятия человека и его деятельностью позволяет понять, что те или иные композиционные приемы не существуют самостоятельно, независимо от эмоционального содержания процессов восприятия архитектурного ансамбля, от его объективного символического содержания, обусловленного значимостью и местоположением. Организация архитектурной формы на основе единой художественной идеи как определенной системы значений находит выражение и в соответствующей системе архитектурных форм. Когда сложный фрагмент города формируется не просто как естественно-историческое напластование зданий, но как нечто целое, осмысленное каждым последующим зданием, он представляет собой уже систему. Основные значения ее архитектурных элементов связаны и между собой, и с организацией самих форм, выражают единую художественную идею. Не случайно при анализе композиции подлинно художественных ансамблей мы сталкиваемся с развитыми системами архитектурных форм, подчиненных выражению больших художественных идей, с содержанием отдельных композиционных элементов. Чтобы проиллюстрировать это, обратимся к одному из наиболее значительных проектов советской архитектуры — проекту Дворца Советов И. В. Жолтовского.



Конкурсный проект Дворца Советов. 1931 г. Архитектор И. Жолтовский.

а — перспектива; б — боковой фасад с Москвы-реки; в — главный фасад, обращенный в сторону Кремля.



Конкурсный проект Дворца Советов.

г — планировка участка с комплексом Дворца Советов; д — симметрия комплекса Дворца Советов и Кремля относительно центра Боровицком площади; е - общность признаков в очертании планов комплексов Дворца Советов и Кремля.

Выбор примера обусловлен содержательной сложностью самой исходной ситуации в центре Москвы и той виртуозной тонкостью использования композиционных средств, с которой зодчий программирует эмоционально-эстетическое воздействие комплекса, подчиняя его общему замыслу — выражению объективного содержания новой революционной эпохи.

Построение ансамбля осмыслено И. В. Жолтовским во всех компонентах композиции — во взаимосвязи элементов пространства и форм, в развитии осей и центров, в отступлениях от симметрии, в характере взаимоотношений простых и сложных архитектурных элементов. Подчиненная общей идее и внутренне организованная, композиция в то же время сложно развивается в конкретных формах, чутко реагирует на условия места — вблизи Кремля, на берегу Москвы-реки. Соединение в проекте многих художественно-образных, знаковых, формально-композиционных аспектов особенно существенно в плане эмоционального воздействия.

В отличие от некоторых других проектов Дворца Советов, у Жолтовского весь комплекс представляет собой не отдельное сооружение, не компактный объем, а развитую систему чередующихся открытых пространств и различных по функции элементов, что способствует пространственной организации грандиозного форума. Главная площадь ансамбля с развитым триумфальным входом со стороны Кремля раскрыта колоннадами в сторону реки и Волхонки. Вторая площадь, лежащая позади главного объема дворца, также раскрыта в обе стороны, так что вся композиция как бы пронизана пространством поперек ее главной оси.

При этом И. В. Жолтовский по-разному трактует объемно-пространственные связи двух площадей с внешним пространством, что отразило тонкий подход автора к эмоциональному воздействию на человека разных пространств. Если главная площадь замкнута тремя метрически напряженными колоннадами, то вторая площадь выгорожена значительно более свободными, открытыми вовне аркадами и менее напряжена. Таким образом, композиция состоит из двух частей: одна находится в головной части ансамбля и включает в себя объем главного зала, другая (деловая и вспомогательная) часть комплекса лежит позади зала. Основной зал связан с главной площадью колоннадами в верхнем ярусе а также пластическим решением оконных проемов, входов и^дих элементов фасадов, выходящих на площадь. С аркадами площади лежащей позади главного объема, он связан двумя ярусами аркад в верхнем уровне. А высокий объем, выходящий на заднюю площадь как важный силуэтный элемент вместе с угловой башней комплекса связывает все его пространство.

Композиционная идея проекта, объективно заданная местом, - связь Дворца Советов с Кремлем. Градостроительное положение ансамбля относительно Кремля, структура улиц центра Москвы, направление реки объективно задают элементам композиции ансамбля определенное направление. Символическое значение древнего Кремля создает содержательный контекст Дворцу Советов как символу народной власти, новой эпохи и культуры, что получает отражение в композиционной системе двух ансамблей. Двойственная объективная обусловленность Дворца Советов и лежит в основе композиции И В. Жолтовского, развивается в ней как сложная система конкретных связей нового комплекса и архитектуры Кремля. Преемственность выражается в

особой системе тождеств двух ансамблей, содержательное культурно-историческое различие — в системе их композиционных различий.

Казалось бы, развитие комплекса по оси не имеет прямого отношения к восприятию, тем более к его эмоциональной стороне. Однако симметричная основа ансамбля как бы вибрирует в отношении оси: здесь нет жесткой оси симметрии - она слегка меняет направление в смысловом центре композиции (центре зала). Легкие как бы случайные развернутости - это ответ на конкретные места на всю градостроительную ситуацию, что отразилось в подпорных стенках, пандусах, лестницах, односторонней по отношению к оси постановке башни. Отступлениями от жесткой симметрии И. В. Жолтовский подчеркивает преемственность идущую от древнерусского зодчества, но делает это не с помощью признаков чисто внешней, пластической общности, а на структурно пространственном уровне. В древнерусских ансамблях мы как правило находим не жестко симметричные построения, но тонко появляющееся отклонения. Хотя зритель непосредственно не воспринимает отступлений от симметрии и строгого порядка, они создают эмоциональное ощущение жизненности архитектуры.

И.В. Жолтовский не подчиняет объемно-планировочного решения ни реке, ни искусственно создаваемой структуре новых магистралей как это было сделано в некоторых конкурсных проектах. Напротив вся объемно-пространственная композиция вырастает на основе конкретных градостроительных факторов. Ансамбль тяготеет к Кремлю, органически связан с ним пространственно, учитывает течение реки, дополняет протяженный фронт ее набережных. Не случаен и трапециевидный характер плана, что является скрытым, но ощущаемым в пространстве зеркально-симметричным развертыванием по линии оси с Кремлем его планировочных конфигураций. Именно по этой линии, в визуально-геометрическом центре связей двух ансамблей, организуется парадная площадь комплекса Дворца Советов.

Анализируя проект, нельзя не заметить, насколько продуманно развивает мастер всю грандиозную систему, которая включает не только Дворец, но и Кремль, формируя целую систему ансамблей. Именно в этом заключался основной замысел — Дворец Советов должен эстетически воздействовать не как таковой, но в органической связи с городом, с историей народа, как достойное выражение его великого исторического подвига.

Отличительная особенность проекта — детальное осмысление и преемственное развитие признаков Кремля в композиции нового комплекса. Каковы эти признаки? Прежде всего сохранялся принцип организации пространства Кремлевского комплекса. Один из признаков, объединявших ансамбль И. В. Жолтовского с Кремлем, — единая организация стен: композиция комплекса объединена с Кремлем общими горизонтальными членениями, причем высота аркады комплекса взята по высоте кремлевских стен. Башня нового ансамбля, вынесенная на набережную Москвы-реки, находится в системе башен Кремля как ее композиционное продолжение, а кроме того, получает некоторые черты, близкие признакам кремлевских башен. Это конкретизирует преемственность нового комплекса с архитектурой Кремля.

Если во вспомогательных объемах дворца развивается тема стены с редко расположенными проемами, то главный зал наиболее насыщен светотенью и является своеобразным центром эмоционального напряжения. Огромный зал Дворца Советов трактуется идентично доминирующим в ансамбле Кремля цилиндрическим формам башен и барабанов соборов. И. В. Жолтовский использует форму барабана, лишая его главы, что имеет определенный символический смысл. Барабаны и главы соборов, продолжающие традиции восточнохристианской символики, обозначают «горний мир», который стоит выше человека, вне его реальной жизни и освещает потоками света золото иконостаса,

выступающего границей двух миров. Традиционное символическое значение купола над зданием сената также указывает на существование сил, находящихся над человеком. Снимая в архитектуре Дворца Советов какие-либо намеки на венчание зала, И. В. Жолтовский противопоставляет его доминирующим в Кремле цилиндрическим формам, завершающимся главами и куполами. Новая форма зала символизирует, таким образом, новое общество, новую идеологию, и отказ от купола становится в этом контексте отказом от признания божественных сил, управляющих индивидуальной человеческой судьбой и общественной жизнью. Постановкой огромного уплощенного цилиндра зодчий символически выражает сущность нового этапа исторического развития человечества. В то же время благодаря визуальной аналогии огромного цилиндра зала с формами башен и барабанов кремлевских храмов устанавливаются символические связи с древнерусскими архитектурными формами. Но эта традиционность превращается здесь в символ открытого народного собрания, и в таком метафорическом смысле история творится не в небе, а на земле.

Композиционный прием, развивавшийся И. В. Жолтовским в конкурсном проекте Дворца Советов, может служить классическим примером материализации художественного замысла на основе глубокого осмысления сложных историко-градостроительных обусловленностей. Именно такой прием в аналогичных по сложности ситуациях позволяет усиливать эмоционально-эстетическое воздействие архитектуры. Более детальное исследование композиции проекта Жолтовского подтверждает, что в его строгой системе развивается глубокий философский замысел. Рассмотренные особенности проекта свидетельствуют о детально разработанной взаимосвязи визуальной и смысловой систем архитектурного ансамбля. Этим проектом И. В. Жолтовский развивает то направление в мировой архитектуре, которое основано на отражении многофакторной обусловленности архитектурного формообразования. В его создании отразились принципы формообразования, на которых основаны лучшие из древнерусских комплексов, городских ансамблей европейского средневековья и Возрождения. Эти комплексы формировались, как правило, в продолжение столетий. Но результаты процессов их создания предстают как закономерное развитие художественных идей, смысловых и визуальных связей всех элементов этих ансамблей.

Альтернативные решения проектов Дворца Советов, основанные на концепции отрешения от реальной градостроительной ситуации, даже при высокой активности их эмоционально-эстетического воздействия вызывают скорее одномоментные эстетические эмоции. Тем самым еще раз подтверждается, что включение в создаваемый художественный образ сложной градостроительной ситуации, на против создает возможность длительных и сложных процессов его художественного восприятия, способствующих открытию в ансамбле все новых источников эмоционально-эстетического воздействия, т. е. постоянному развитию процессов эстетического познания городской среды.

Итак отдельные структуры, элементы, отношения, придающие архитектурной форме визуальную целостность, оказываются одновременно носителями многих значений, сложных ассоциативных аналогий и символов, во взаимосвязи между собой выражающих большие художественные идеи. Подчинение многообразного визуального материала выразительной и изобразительной нагрузке превращает его в средство сложного и развитого закрепления художественного образа и содержания. Эмоционально-эстетическое воздействие такой содержательно организованной архитектурной формы синтезирует в единой целостности различные значения и эмоции, порождаемые, в свою очередь, многими материальными носителями. При этом из приведенного анализа видно, что в композиции архитектурных комплексов содержательность и целостность формы предстают в виде развитой структуры

организации многообразных смысловых, эмоциональных, визуальных компонентов, т. е. превращаются в развитой художественный текст. В этом тексте как бы материализуется художественный образ, в свою очередь подчиненный выражению художественной идеи-картины мира, запечатленной в архитектурном произведении.

Список литературы

1. *Асмус В. Ф.* Иммануил Кант,—М.: Наука, 1973.—531 с.
2. *Гуляницкий Н. Ф.* Исторические ансамбли городов и композиция современных зданий.— В кн.: Архитектурная композиция. Современные проблемы,—М.: Стройиздат, 1970, с. 53—55.
3. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике.— М.: Изд.-во иностр. лит-ры, 1962 —572 с.
4. *Каган М. С.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике.— Л.: изд. ЛГУ, 1971,—766 с.
5. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста,—М.: Искусство, 1970.— 383 с
6. *Столвич Л. Н.* Природа эстетической ценности,— М: Политиздат, 1972. - 271 с.
7. Теории, школы, концепции. Вып. 3. Художественный образ и структура — М.: Наука, 1975,— 229 с.
8. *Филипьев Ю. А.* Сигналы эстетической информации,—М.: Наука, 1971.— 111 с.