

Сайт автора: gsomov.com

Проблемы теории архитектурной формы

Георгий Юрьевич Сомов

Ссылка для цитирования: Сомов Г.Ю. 1990. Проблемы теории архитектурной формы. В Кн.: *Форма в архитектуре: Проблемы теории и методологии*, Раппапорт А. Г, Сомов Г. Ю. Рецензент И.Г.Лежава, редактор Т.А.Гагова. Москва: Стройиздат, Часть 2, с. 164-335.

СОДЕРЖАНИЕ:

[Проблемы теории архитектурной формы](#)

1. [Факторы](#)
 2. [Информация](#)
 3. [Механизмы](#)
 4. [Художественный образ](#)
 5. [Художественный материал](#)
 6. [Красота](#)
- [Список литературы](#)

Пытаясь теоретически осмыслить архитектурную форму, выявить ключевые проблемы ее возникновения, исторической эволюции, различных трансформаций, мы приходим к необходимости рассматривать не столько форму как таковую (поскольку она определяется нами в духе аристотелевской концепции формы как "способ организации"), сколько формообразование, т. е. представлять движущие силы, ограничивающие условия, устойчивые взаимосвязи, взаимодействия и взаимообусловленности, действующие в различных процессах возникновения и развития архитектурных форм.

Архитектурное формообразование охватывает широкий круг явлений создания полноценной архитектуры, а именно сложения и кристаллизации формы в процессах индивидуального архитектурного творчества, в процессах формирования городов и ансамблей, становления новых типов архитектурных объектов. Все эти сложные и многообразные процессы связаны некоторыми общими, устойчивыми принципами, единой логикой развития архитектурного замысла различных объектов. Обнаруживается также некая общность во взаимосвязях различных уровней и систем архитектурных объектов, определяющих формообразование факторов. Теоретическое обобщение этих закономерностей формообразования необходимо для решения практических и научных задач архитектуры

и градостроительства. Речь идет прежде всего о совершенствовании методологии архитектурно-градостроительного проектирования и, следовательно, о повышении эффективности проектных решений, а также об освоении автоматизированных средств проектной деятельности. Осмысление закономерностей формообразования будет способствовать совершенствованию профессионального мастерства архитекторов, развитию новых эффективных методов исследования мирового историко-архитектурного процесса, особенностей творчества отдельных мастеров, школ и творческих направлений.

Подход к архитектурному формообразованию как к единому процессу предполагает методологическую ориентацию на формирование системы обобщающих понятий и аксиоматизацию знаний. До недавнего времени в архитектурной теории было не принято заниматься анализом "очевидных" вещей. Однако развитие знания требует формировать его аксиматику - те положения, которые в неявном виде лежат в основе этого знания, разрабатывать понятийный аппарат. Для исследования архитектурного формообразования сегодня особенно важно разобраться в этих исходных положениях, уточнить центральные категории этой области, что невозможно без привлечения философской методологии, системно-структурного подхода, современных представлений семиотики и других наук. Оторванность архитектурной теории от современной научной мысли, замкнутость в сфере узкопрофессиональных проблем привели к тому, что из нее выпали представления о широких функциях архитектурного формообразования в организации образа жизни и создании условий духовного развития общества. Поэтому основное внимание в данном разделе уделено проблематике взаимосвязи формообразования с человеком. Это заставило автора обратиться прежде всего к традициям мировой эстетической мысли, к гуманитарным наукам.

Под архитектурным формообразованием понимается организация архитектурного объекта с учетом всех его существенных свойств. Форма выступает как способ организации объекта в различных аспектах его реального существования. При этом в центре внимания оказываются проблемы организации архитектурного объекта как художественного произведения. В соответствии с этим и строятся очерки данного раздела. Архитектурное формообразование анализируется в различных проекциях — и как организация архитектурного объекта в целом, и как его художественное построение.

Факторы

Во всем, что возникает не случайно, необходимо, чтобы форма была конечной целью какого бы то ни было возникновения, но агент не действовал бы ради формы, если в нем самом уже не было бы подобия этой формы.

Фома Аквинский

Почему понятие "формообразование" оказывается центральным для архитектурной деятельности? В отличие от других видов искусства, имеющих познавательную природу, архитектура — созидательная деятельность [Марксистско-ленинская эстетика, с. 267]. Она изначально связана с решением практических задач, т. е. с созданием объекта, обеспечивающего основные потребности человека, условия образа жизни, а в целом — **условия воспроизводства жизнедеятельности** людей. Если формообразование в различных видах художественной деятельности подчиняется исключительно художественному замыслу, то в созидательной, архитектурной деятельности ее объекты включаются в реальную жизнь и материальное производство, выступая как сложно организованные продукты труда, а потому оцениваются прежде всего критериями полезности и экономии ресурсов. Вспомним К.Маркса: "Полезность вещи делает ее потребительной стоимостью. Но эта полезность не висит в воздухе, обусловленная свойствами товарного тела, она не существует вне этого последнего" [Маркс, Энгельс 1960, т. 20, с. 44]. Различные свойства архитектурного объекта, делающие его удобным, комфортным, прочным, долговечным, технологичным для строительства, экономичным и, наконец, превращающие его в художественное произведение, сложно соотносятся в процессе формообразования. Последнее связывает между собой различные ценности и осуществляется тем или иным способом в зависимости от того, какие из этих ценностей выступают основными. Архитектурное формообразование с необходимостью включается в процессы этического и эстетического осмысления жизненных процессов, в соизмерение полезных социальных эффектов и экономии ресурсов. Отношение архитектора к формообразованию нерасторжимо с идеалами гуманизма - свободы, равенства, уважением к достоинству человека. При современном подходе к организации среды трудовой деятельности, отдыха и быта людей основополагающими принципами архитектурного формообразования выступают идеалы организации жизни. Не случайно такие ценности, как доступ к свету и чистому воздуху, связь с природой, создание условий физического и духовного развития человека в целом, служат характерными чертами творчества крупнейших зодчих современности, отражая нравственные и эстетические идеалы

гуманизма. Этот ценностный аспект архитектурного формообразования особенно важен для современного развития нашего общества, когда так остро стоит комплекс социальных, социокультурных, экологических проблем архитектуры, служащей интересам повышения уровня жизни населения, гармоничного развития личности.

Взаимосвязь различных свойств, сторон, ценностей архитектурного объекта в процессах его создания, их соприкосновение друг с другом через различные морфологические характеристики объекта и делают формообразование центральным понятием архитектурной теории и самой архитектурной деятельности [Теоретические основы советской архитектуры 1985]¹. Рассматривая архитектурную деятельность в аспекте формообразования, мы имеем возможность соотносить между собой различные жизненные реальности архитектуры, что позволяет использовать понятие формообразования как особое методологическое средство. При условии исследования сущности формообразования открывается возможность для раскрытия взаимосвязей этих реальностей в архитектурном творчестве, для развития новой универсальной методологии проектирования.

Для выявления сущности формообразования важно подходить к нему с позиций практической деятельности человека, в которой осуществляется познание действительности, т. е. активно отражаются различные ее стороны в соответствии с потребностями человека и общества [Коршунов 1971]. Принцип отражения согласуется с общеметодологическим подходом диалектико-материалистической философии к практической и художественной деятельности. Процесс художественного творчества, так же как деятельность, направленная на обеспечение материальных потребностей, выступает как единство объективного и субъективного — субъект активно отражает объективную действительность. Единство активного отражения действительности в созидательно-практической и художественной деятельности проявляется в целостных процессах архитектурного формообразования. Конкретно-исторические условия в их совокупности — образ жизни людей, общественная психология, технологические условия и эффективные направления строительства, материалы и способы их обработки, климатические условия, другие явления - детерминируют конкретный архитектурный поиск. Эти многообразные влияния и отражаются в понятии **"формообразующие факторы"**.

Заметим, что в обыденном архитектурном сознании под факторами подразумеваются чаще всего различные материальные условия формообразования — технология строительного производства, материалы, существующие строительные изделия, климат и т.д. Однако, исходя из принципа отражения, необходимо шире трактовать это понятие, включая в него различные психические явления человеческой жизни: отражение в восприятиях и представлениях региональных и национальных традиции; особенности восприятия человеком среды определённого типа в зависимости от конкретных процессов деятельности; временные характеристики воздействия среды при движении человека. На образности восприятия архитектурно-природного окружения сказываются различные явления сознания, мышления, эмоциональных переживаний, деятельности и поведения людей. Все эти факторы также существуют объективно по отношению к субъекту творчества, хотя их реализация в процессе архитектурного поиска может происходить неосознанно, интуитивно, в индивидуальных формах.

1 Совокупность существенных морфологических характеристик объекта условно обозначена в тексте термином "морфология объекта".

Все это не только теоретическая проблема. Полнота наших представлений об исходных факторах формообразования имеет исключительно важное практическое значение. Это тем более существенно, что быстрое изменение условий жизни людей, общества в целом непрерывно изменяет и факторную основу формообразования. Одни только экологические факторы, к примеру, в наше время способны из второстепенных превращаться в важнейшие. Особые факторы представляет все, что связано с человеком и его деятельностью. Целостность воздействия этих факторов на формообразование — в целостности психических процессов. (Хотя существуют и некоторые связи материально-физиологического уровня, отражаемые в таких понятиях, как, например, вместимость и кубатура помещений, инсоляция, звукоизоляция, акустика и т.п.).

Таким образом, в объем понятия **"формообразующие факторы"** целесообразно **включать** как собственно **материальные, так и психические явления**. При этом организация процессов жизнедеятельности людей охватывает оба уровня, связывая их между собой.

Факторы по-разному определяют сущность объекта.- Одни оказывают на его морфологию непосредственное влияние, например, условия жаркого климата, требующие создания солнцезащитных устройств; количественные параметры пешеходных потоков, определяющие параметры проходов; требования акустики, выступающие для ряда объектов основой формообразования; параметры конструктивных изделий, сказывающиеся на всей конструктивной системе. Воздействие же многих других факторов носит **опосредованный характер**. Так, особенности образа жизни людей опосредованно связаны с характеристиками проектируемых жилых объектов: через характер занятий населения, устоявшиеся способы хозяйствования, использования земли; традиции и новые формы межличностного общения; демографические характеристики семей, отражаемые в традиционных планировочных структурах организации жилого дома и придомовых пространств и т.д. Как видим, **социальные явления воздействуют на формообразование опосредованно - через различные факторы непосредственной обусловленности объекта**.

Различная роль формообразующих факторов и разное отношение к ним субъекта творчества сказываются на многообразных формах их отражения. Факторы могут выступать в виде различных норм и требований либо личных наблюдений и смутных догадок архитектора. Преломление факторов в архитектурной деятельности может быть осознанным или интуитивным, логическим или эмоциональным. Эти различия связаны с тем, что **факторы воздействуют на различных уровнях формирования архитектурного объекта**. Кроме того, различны сами способы познания разных областей действительности. Здесь мы вступаем в сферу взаимоотношений объективной реальности факторов и их субъективного отражения - область гносеологических проблем проектологии. Не имея возможности углубляться в эту тему, отметим лишь, что способы отражения факторов во многом определяют степень их влияния на формообразование.

Факторы по-разному преломляются при формообразовании: в организации его материальной морфологии — через принципы практической деятельности в целом и, в частности, на основе технологических, инженерно-технических принципов, в связи с различными защитными функциями архитектурной среды; в формировании информационно-эмоционального воздействия архитектурного объекта и его художественного образа — посредством отражения многих психических явлений и на основе художественной семантики. Отчетливо проявляется различная роль формообразующих факторов в зависимости от того, формируется ли объект как материально существующий и создаваемый в процессах материального производства, как воспринимаемый в качестве определенной социальной

информации, среды, художественного произведения.

Исходя из единства принципов практической деятельности в обществе независимо от уровня его развития, следует признать, что сущность отражения факторов и их преломления в процессах формообразования остается исторически общей. Это особенно наглядно проявляется в тех областях архитектурной деятельности, где активно действуют практические соображения. Так на формообразование архитектуры народного жилища в различные исторические периоды воздействуют многообразные факторы, определяющие создание условий жизнедеятельности. Остановимся на этом особо.

Несмотря на все различия процессов взаимодействия многих факторов в народном зодчестве и в современном проектировании, эти процессы имеют много общего. Эта общность кроется в единых принципах практической деятельности людей, в единых механизмах мышления, используемых для анализа исходной ситуации, - в ней выделяются наиболее значимые явления, на основе чего вырабатываются решения, эффективные с точки зрения организации человеческой среды обитания при экономии ресурсов. В самом деле, устойчивость традиций формообразования жилища в народном зодчестве поражает длительностью жизни одних и тех же приемов — объемно-планировочных, конструктивных, собственно композиционных. Это относится к тем периодам истории и культурам, где образ жизни людей оставался достаточно устойчивым. Существенные изменения в нем, связанные с различными социально-экономическими процессами (войны, разорение, истощение земель, упадок, или, наоборот, быстрый рост производства, социальные изменения и развитие культуры), меняют факторную обусловленность формообразования, что может приводить к изменениям в типах функционально-пространственной организации жилища, в строительных приемах, используемых материалах и конструкциях. Процесс исторической кристаллизации типов жилища происходит на основе длительного отбора и адаптации. Системность отражения факторов в народном зодчестве выражена и через объемно-пространственную организацию жилища, и через конструктивно-строительные приемы, через формы жилых домов в целом, через детали и декор. При этом именно факторы в их конкретном проявлении определяют своеобразие развития типа жилища на разных территориях одного региона. В зависимости от того, каковы особенности тех же факторов в конкретной ситуации (особенности хозяйства и быта, доступность тех или иных материалов, природно-климатические условия местности, особенности рельефа, наиболее эффективные конструктивно-строительные решения), происходит формирование конкретных типов жилища в отдельных регионах и даже в специфических по условиям соседних поселениях. Например, народное жилище Закарпатья в долинах рек отличается от жилища в гористых местностях, что связано с рельефом, господствующими ветрами, характером хозяйственной деятельности человека. Это сказывается на формообразовании не только жилища, но и целых селений — в одних случаях растянутых вдоль русел рек, в других группирующихся с учетом характера склонов, ветров, близости леса и т.п. В жилых домах Закарпатья, располагающихся на склонах гор, главный фасад обычно ориентирован на юг и потому имеет наибольшее число проемов [Макушенко 1976]. Сама эта ориентация, в свою очередь, обусловлена расположением приусадебного участка, так как на южных и юго-восточных склонах наиболее плодородная почва и благоприятный микроклимат. Однако для защиты жилого дома от слишком активной инсоляции у гуцульского дома появляется галерея вдоль фасада с максимальным весом кровли. Это стало для горного жилища существенным формообразующим фактором. Так люди оптимизировали форму, находя решения в определенной системе ценностей и конкретных обусловленностей. А такие системы ценностей определялись в первую очередь необходимостью создания тех или иных условий жизнедеятельности данного социума.

Влияние многообразных факторов, позволяющих оптимизировать формообразование жилища, подчиняется созданию не только комплекса материальных условий жизненных процессов, но и их духовного содержания. Формообразование жилища — это прежде всего формирование жилой среды, окружения человека, отвечающего его фундаментальным потребностям, требованиям психологического "микроклимата", духовному развитию человека. Это достигается созданием целостной жилой среды, т. е. единства архитектурного решения пространства и предметной среды, несущих многие культурные значения, создающих ощущение домашнего уюта и комфорта. Здесь проявляется общий принцип, сформулированный выше, — **архитектурное формообразование подчиняется прежде всего воспроизводству жизни в ее целостном материально-духовном проявлении**².

Поэтому в качестве центральных для понимания обусловленности формообразования выступают такие понятия, как "образ жизни" и "комплекс жизненных процессов". Напомним, что образ жизни — "совокупность конкретных процессов жизнедеятельности людей данного общества" [К. Маркс]. Но если процессы жизнедеятельности общества в целом не поддаются охвату единым взглядом, то процессы, происходящие в локальном пространстве, вполне конкретны и определены. Именно пространственно локализованные жизненные процессы (комплексы) материализуются в архитектурных объектах. Организуя пространство, архитектор детерминирует и происходящие в нем процессы деятельности людей, либо способствуя развитию важнейших жизненных процессов, либо создавая условия лишь частичного удовлетворения потребностей, препятствуя функционированию различных процессов. Так, архитектурная деятельность детерминирует образ жизни и социальное поведение людей путем материально-пространственной организации среды для их жизнедеятельности.

Это теоретическое представление о роли формообразования применительно к современной архитектурной деятельности обобщает Ю.Н. Евреинов: "Материальный и духовный каркас, налагаемый архитектурной средой на природную среду, создает реальную конкретную ситуацию и определяет поведение всех содержательно-типологических жизненных форм общества". И далее: "Современное понимание формы в архитектуре отличается от прошлого не просто стилевым выражением, а новым пониманием архитектуры как специфического пространственного средо-образования, как определенным образом структурированного социального пространства" [Евреинов 1983, с.45]. В современных условиях взаимосвязь социального содержания жизненных процессов и архитектурного формообразования стала особенно заметной, хотя реальное влияние организации пространства на образ жизни и социальное поведение остается малоизученным. По поводу влияния архитектурной организации пространства на жизненные процессы, их функционирование и развитие, на социальное поведение, по поводу возможности прогнозирования жизненных процессов в архитектурной деятельности в теории сломано уже немало копий. Время от времени дискуссии на эту тему вспыхивают с новой силой в связи с уточнением направленности и предмета архитектурно-градостроительной деятельности [Змеул 1982].

Постановка социологических проблем в теории архитектуры упирается обычно в постулат архитектура—искусство, а значит имеет право творить все, что угодно. И "творит", иногда попирая интересы отдельных людей, социальных групп, препятствуя нормальным условиям жизнедеятельности в производстве и быту, в развитии

2 Такое понимание архитектурного формообразования соответствует некоторым общим определениям архитектуры. См., в частности, в книге А. Кучмара [1984, с. 8].

индивидуального хозяйства, в организации обслуживания, в общении людей и т.д.

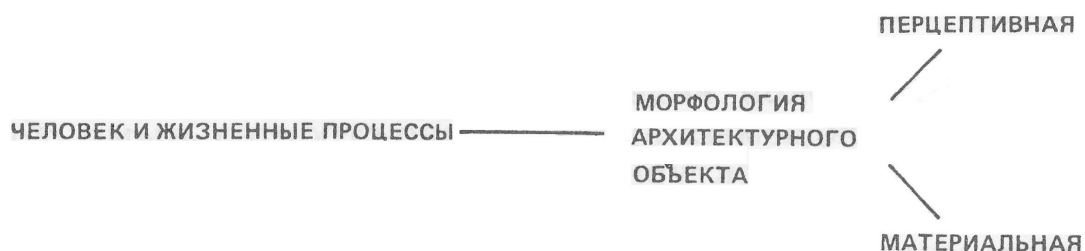


Рис.1. *Процессы и морфология*

Таким образом, важно зафиксировать, что в процессе архитектурного формообразования происходит не просто формирование архитектурного объекта как такового, но определённая организация жизненных процессов путем построения материально-пространственной среды для деятельности людей. Следовательно, в морфологическом "срезе" **процесс формообразования связан с двумя реальностями, которые в нем организуются, с жизненными процессами и морфологией объекта.** Если рассматривать формообразование как определённую организацию морфологии объекта, то жизненные процессы выступают как целостный формообразующий фактор, определяемый развитием общества и человека и в той или иной мере организуемый в проектировании. На этой основе можно уточнить границы понятия "формообразование". В противоположность более широкому понятию "проектирование" его целесообразно ограничивать прежде всего организацией морфологии объекта, а жизненные процессы рассматривать как особый формообразующий фактор.

В отличие от многих других факторов жизненные процессы имеют в архитектурном формообразовании особое значение. И это понятно: ведь в организации жизненных процессов объективно присутствует главная социальная обусловленность архитектурной деятельности — необходимость обеспечения основных потребностей людей и условий их образа жизни, воспроизводства жизнедеятельности. Этому фактору отвечают основные, объективно доминирующие при формообразовании компоненты объекта. Это организация его основных пространственных элементов, определяющая все остальные его компоненты как вторичные. **Жизненные процессы, происходящие в том или ином архитектурном объекте, образуют некую целостность - комплекс процессов, формируемый на основе пространственно-временных взаимосвязей социально-экономических и социокультурных сторон данного образа жизни** [Барбышев & Сомов 1976 и 1973; Архитектура и эмоциональный мир человека 1985, гл. III].

Конечно, в современных условиях формирования материально-пространственной среды жизнедеятельности общества, когда многое пока еще диктуется технико-экономическими факторами, затратной экономикой, едиными нормами и правилами [СНиП], централизованными управленческими решениями в строительстве, эти явления находятся вне сферы собственно архитектурного формообразования, т. е. в области плановых, управленческих, научных и проектных решений, детерминирующих архитектурное формообразование как бы извне. В то же время было бы ошибкой видеть причины негативных социальных явлений, порождаемых архитектурно-строительными объектами вне сферы архитектурной профессии, независимыми от процессов конкретного формообразования. В

архитектурном проектировании многое делается попросту в угоду форме и в полном противоречии с требованиями жизненных процессов. Мы привыкли, например, к появлению гигантских кольцевых в плане жилых домов, к орнаментальным повторениям жилых групп в виде ромбов, к высотной застройке, образующей современные дворы-колодцы, к другим подобным явлениям, полностью игнорирующим социальное содержание жизненных процессов, происходящих на территориях жилых районов [Эстетические проблемы современной массовой застройки 1988, Барбышев, Сомов 1988]. Или как понять, например, гигантские репрезентативные площади в городах Средней Азии, которые местные жители называют "сковородками"? Все это в первую очередь порождение архитектурного формообразования, но формообразования бесчеловечного, никак не реагирующего на реальные жизненные процессы. При этом приводятся обычно традиционные аргументы в защиту самодовлеющей эстетической выразительности формы как таковой.

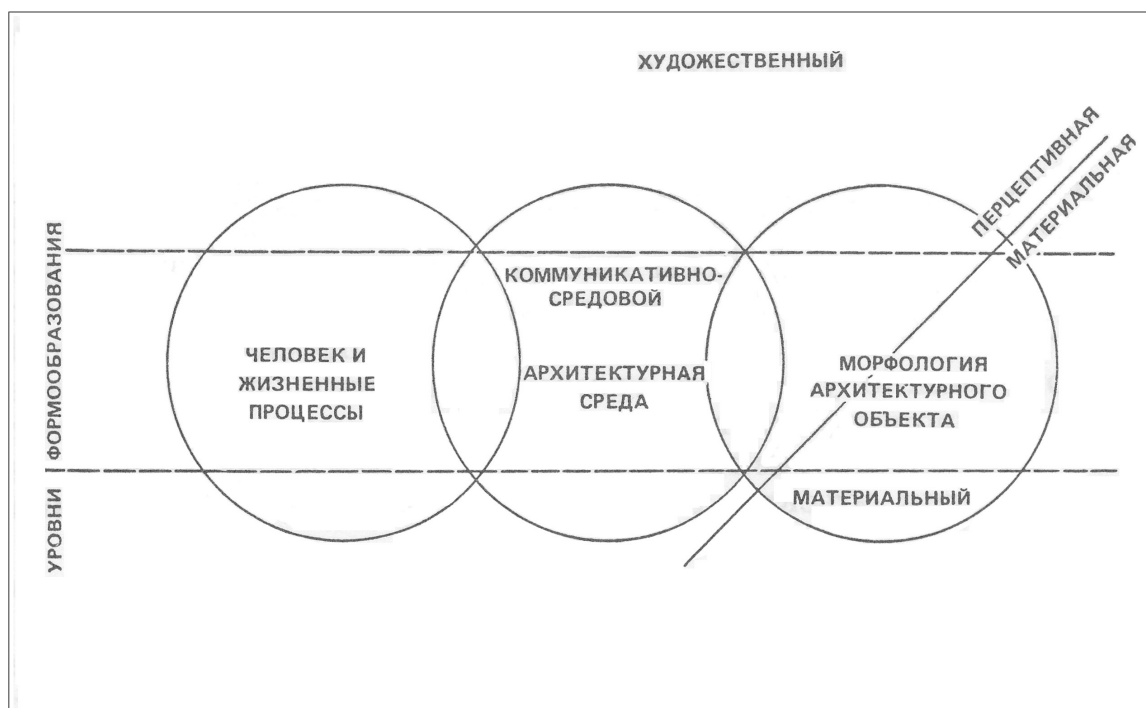


Рис. 2. *Морфология объекта и уровни формообразования*

Конечно, необходимость отражения факторов в процессах формообразования различна и может проявляться достаточно тонко, в малозаметных ответах — в отдельных параметрах, признаках, чертах создаваемого объекта, не затрагивающих его общей структурной организации. Но их отражение в формообразовании требует целостного подхода к изменению и развитию процессов жизнедеятельности в их общественном и личностном содержании, а не просто учета отдельных аспектов — узко социологического, эргономического, социально-психологического, медико-гигиенического или какого-либо другого аспекта. Мы затронули центральную группу факторов — жизненные процессы. Но вернемся к проблеме в целом. Почему определенные группы факторов становятся важными для тех или иных типов объектов в определенных культурных традициях и местных условиях?

Напомним, что мы договорились рассматривать факторы как объективно существующие явления. Это уже во многом проясняет проблему — существует объективная необходимость отражения и преломления при формообразовании именно тех объективных явлений, во взаимосвязи, взаимодействии и взаимообусловленности с которыми будут, при необходимости, активно включаться архитектурные объекты и которые особенно существенны для человека и общества. Игнорирование ряда факторов настолько серьезно, что приводит к негативным социальным последствиям. Например, при формообразовании жилых домов массового строительства исключительно велика роль таких факторов, как региональное своеобразие жизни и быта, демографические особенности семей, климатические особенности местности, технологические условия строительства, направленность развития индустриальной базы, ибо они непосредственно затрагивают условия жизни огромного числа людей и связаны со значительными ресурсами [Сомов 1987]. Чрезвычайно велика и роль факторов, детерминирующих проекты градостроительного уровня - генеральные планы, проекты детальной планировки и проекты застройки, поскольку планировочные решения крупных территорий, многие морфологические особенности этих решений определяют развитие производительных сил, экологию природно-градостроительных комплексов, условия жизни больших масс людей, их быт, труд и отдых, т. е. в конечном счете организацию всей их жизни [Бочаров, Борщевский 1987; Бочаров, Сомов 1987].

Природа отражения факторов, т.е. сама необходимость их преломления в принимаемых решениях, оказывается общей не только для объектов разных пространственных уровней, но и для разных типов проектных решений (для собственно формообразования, а также для планирования, нормообразования, определения типов архитектурных объектов и заданий на проектирование в сфере прикладных архитектурных исследований). В этих разных сферах при всей их специфике действуют общие факторы и принципы, что не позволяет провести резкую границу между архитектурным проектированием в целом и архитектурным формообразованием [Барбышев, Сомов 1976]. Точнее: принципиальные вопросы типологии факторов и общих принципов, определяющих архитектуру, роли тех или иных факторов в процессах принятия решений, взаимосвязи и структуры этих решений оказываются во многом общими и для теории проектирования в целом, и для теории формообразования [Раппапорт 1978].

Мы уже говорили, что, подобно любой практической деятельности человека, процесс формообразования предстает как активное взаимодействие субъекта деятельности с отражаемой действительностью. Если отражение действительности происходит односторонне, возникает субъективизм, который "игнорирует объективно-материальные основы практики людей, отрывает познание и практику от этой основы" [Зуев 1969, с. 36—37]. Вот почему к оценке различных концепций, тенденций, приемов формообразования важно подходить с точки зрения необходимой полноты отражения факторов. Примеров проявления субъективизма в нашей архитектурной практике немало. Бывали периоды, когда субъективизм архитектурного формообразования становился преобладающим. В частности, обращение к классицизму, а также попытки освоить традиционные формы древнерусского зодчества в нашей архитектуре 1930—1950-х годов дают весьма разнообразный материал именно для анализа субъективистских тенденций, приводивших к игнорированию существенных факторов. Поясним на примере. Такое значительное сооружение, как архитектурный комплекс МГУ на Ленинских горах, оказалось не свободным от субъективизма. Авторами владела идея создания гигантской объемно-пространственной композиции, символизирующей пятиглавие древнерусских соборов и кремлевскую стену. Но ее осуществление не могло отменить необходимости глубокого осмысления основных факторов организации учебного процесса и жизни студентов. Человек, снаружи воспринимающий главный корпус МГУ, уверен, что

здесь-то и происходит самое главное, т. е. что это и есть учебный комплекс. В действительности же учебным целям служит лишь относительно небольшая по объему центральная часть, а все остальное - это 6000 номеров студенческого общежития и профессорские квартиры. Почему в композиции грандиозного комплекса университета главным оказалось общежитие? Тысячи студентов и сотни преподавателей спускаются по утрам на лифтах, чтобы затем на других лифтах подниматься высоко в башню или расходиться по факультетам, разбросанным по территории. Навязанная организации жизни символическая форма привела ко многим неудобствам и в учебном процессе, огромному перерасходу площадей и объемов. Один только вертикальный транспорт — это 106 лифтов в главном здании. Игнорирование исходных факторов - организации сложного комплекса процессов жизнедеятельности и их жесткое подчинение композиционной идее — ведет ко многим противоречиям, которые невозможно разрешить при формообразовании. Во внутренней структуре МГУ и возникли противоречия такого рода, вызвавшие весьма нерациональное использование материальных ресурсов. Конструктивный каркас МГУ, для которого использовалась специальная сталь повышенной прочности, давал широчайшие возможности для свободного пространственного решения. Однако и здесь классицистическая концепция, навязанная ажурно-тонкому, современному по характеру инженерного решения стальному каркасу, привела к непримиримым противоречиям. С одной стороны, уникальная возможность свободных пространственных раскрытий, а фактически — развитие мощной бутофории, имитирующей несущие тектонические системы и мертвым грузом висящей на каркасе и перекрытиях. Игнорирование конструктивных факторов привело к имитации тяжелых балок - развитых антаблементов классического ордера, глубоких кессонированных потолков и т.п. Все в целом вызвало крайне нерациональное использование пространства, ложную монументальность. Конечно, можно сказать, что и русский ампиризм неконструктивен, но при этом эстетически выразителен. Однако МГУ — это же не двух-трехэтажный особняк, а грандиозный по материальным затратам и сложнейший по функциям комплекс.

Разумеется, даже архитектурные произведения больших мастеров иногда основываются на недостаточно полном учете многообразных объективных факторов, но, как правило, высокопрофессиональный архитектор, идя путем разумных компромиссов, умело сводит в единое целое различные системы и достигает их равновесия, не делая явных ошибок и упущений. Если же он и жертвует иногда утилитарной функцией, то делает это, исходя из более важной для данного объекта художественной задачи и поступаясь все же второстепенными условиями. Другое дело, что некоторые архитектурные решения, основанные на идее организации самих жизненных процессов пространственными средствами архитектуры, приходят в противоречие с действительностью (например, дома-коммуны 1930-х годов, дом нового быта 1960-х годов или "Марсельский блок" Ле Корбюзье). Но это уже не результат неумелого подхода к факторам формообразования, а рассогласование проектного прогнозирования и развития реальных процессов, результат социальной утопии. Если же организация жизненных процессов достаточно системна, основана на объективных социальных явлениях и прогрессивных тенденциях социального развития, то сами эти процессы выступают факторами, поддающимися отражению и учету. В таком понимании комплексный учет объективных факторов формообразования - необходимая составная часть архитектурного профессионализма. Естественно, весьма различно понимание разными зодчими роли и значимости факторов формообразования как его объективной основы. Для одних факторная обусловленность — это обязательная линия архитектурной деятельности, самой сферы целеполагания. Другие учитывают это объективное начало скорее интуитивно. Но есть и такие архитекторы, кто склонен отвергать любые факторы, — они якобы "сковывают" свободный

творческий поиск. В ходе дискуссий о роли факторов в архитектуре постепенно сформировался такой довод "против". Если факторы столь обязательны и дают надежную опору для архитектурного формообразования, то почему при одинаковых исходных условиях в каждом конкурсном проекте появляется немало весьма интересных, убедительных и при этом абсолютно разных решений? Не означает ли это, что вообще не существует детерминирующих факторов как объективных явлений? Нельзя же предположить, что архитектурная задача может решаться единственно правильным образом! Конечно, такое предположение в области архитектуры противостоит представлению о творчестве. Формообразующие факторы, которых в каждом случае найдется немало, по-разному отражаются субъектом творчества в зависимости от ценностных приоритетов, а потому по-разному взаимодействуют между собой при формообразовании, давая большое поле поразительно несхожих решений. Кроме того, сами процессы взаимодействия, взаимосвязи и взаимообусловленности факторов не жестко детерминированы этими факторами, выстраиваются в различные системы и структуры морфологии объекта. Вот почему отражение факторов вовсе не ограничивает свободу творческой деятельности и разнообразие поисков.

В различных аспектах, на разных уровнях формообразования преломление факторов, сама их качественная определенность различны. Это объясняется тем, что архитектурное формообразование осуществляется одновременно на разных уровнях, в решении многих задач, организуя объект и как художественное произведение, и как некоторую среду жизнедеятельности, и как материальную систему. Так, для развития художественно-образного начала при формообразовании здания существенны образно-символические особенности места, исторические особенности типа, объекты-аналоги, особенности восприятия, свойственные происходящим в среде процессам деятельности людей; для организации материально-пространственных элементов объекта существенны, прежде всего, особенности взаимосвязи происходящих в здании процессов; для формирования конструктивных систем — условия, создаваемые во внутренних пространствах.

В данной работе предлагается выделять три уровня **архитектурного формообразования**:
материальной организации;
коммуникативно-средовой;
художественный.

Для большей наглядности эти уровни можно представить как надстраивающиеся один над другим: над материальным надстраивается коммуникативно-средовой, еще выше — художественный. Эта "трехслойность" прослеживается в любом конкретном архитектурном поиске. Ограничивая пространства стенами, выделяя и отделяя одни, соединяя или сближая другие пространственные элементы, руководствуясь при этом соображениями наиболее целесообразной организации процессов деятельности, мы мыслим и даже, можно сказать, существуем в мире материальной морфологии. Но как только мы начинаем думать о смысле происходящих в здании процессов, о смысловой значимости одних и второстепенности других, о последовательности восприятия — мы оказываемся уже в мире коммуникации, хотя основой ее формирования выступает материальная морфология (материальное пространство). Переходя к поиску перцептивных элементов, оперируя пространством как воспринимаемым, сопоставляя между собой видовые картины, которые раскрываются в процессах движения, мы также формируем коммуникативные системы. Но здесь коммуникативно-средовая организация объекта осуществляется на основе уже не материальной морфологии, а перцептивной. Коммуникативно-средовой уровень формируется, таким образом, на основе и материальной, и перцептивной морфологии.

В центре этого процесса находится человек и его жизнедеятельность. Но если на

материальном уровне организующее влияние человека связано со всем комплексом его физиологических потребностей, с функционально-технологической организацией процессов деятельности, то на коммуникативно-средовом уровне — с созданием информационно насыщенной, близкой человеку, психологически адекватной процессам деятельности архитектурной среды. В свою очередь, коммуникативные системы среды, многообразные значения и знаки включаются в формирование художественного образа, в развитие художественных идей, заложенных в создаваемый архитектурный объект. При этом художественное не только строится на основе коммуникативно-средового уровня, но и активно организует этот уровень, его системы значений и знаков. В то же время коммуникативно-средовой уровень имеет свою логику, подчиняется своим законам.

Разумеется, предложенная модель трех уровней условна, но она позволяет достаточно четко систематизировать группы закономерностей и формообразующих факторов. В теоретических работах и дискуссиях об архитектуре с середины 1950-х годов было принято говорить о так называемом двуединстве архитектуры и архитектурного формообразования или единстве и различии утилитарно-материального и художественного. Такое понимание формообразования лишь вульгаризовало проблему, когда материальный уровень сводился, в сущности, к утилитарным целям. Кроме того, средовая, психологическая, информационно-эмоциональная проблематика плохо укладывалась в эстетические представления о художественном. В этих условиях введение промежуточного — коммуникативно-средового уровня — и рассмотрение формообразования в триаде материального, коммуникативно-средового и художественного позволяет целостно и дифференцированно подойти к проблеме формообразования в архитектуре. Формируемые на каждом уровне свойства, характеристики, системы архитектурного объекта достаточно четко проявляются в процессах его реального существования, что выражается в противоречиях, возникающих между организацией разных уровней.

Если о противоречиях утилитарно-функциональной организации процессов и художественно организуемой формы сказано немало, то противоречие между коммуникативно-средовым и художественным уровнями почти не осознано. Между тем, их различия и подчиненность своим законам представляют широкую тему для размышлений об исторической эволюции архитектуры. Удобная, хорошо ориентированная среда еще не гарантирует художественности архитектуры. И наоборот: выражение больших идей, создание развитых художественных образов не всегда делает архитектурное окружение подлинно человеческим. Некоторые высокоидейные и вполне профессиональные художественные произведения вообще противостоят комфорту, уюту, свободной ориентации в окружении. Информационно-знаковые системы подчиняются в этом случае только выражению художественных идей, в то время как другие функции информации отходят на второй план. А между тем, комплекс определенных коммуникативных функций архитектуры, в частности, ее близость к человеку, необходимое разнообразие, соответствие ряду психофизиологических характеристик не должны вытесняться из системы формообразования. Иначе создаваемое архитектурное окружение не включится в систему фундаментальных человеческих потребностей, процессов деятельности, соответствующих им процессов восприятия окружения и окажется чуждым человеку.

Следует подчеркнуть различие между введенным понятием "коммуникативно-средовой уровень" и понятиями "коммуникация", "информационно-знаковые системы" и другими, характеризующими организацию архитектурных объектов как адресованных восприятию человека. **Процессы коммуникации и связанные с ними информация, значения, знаки присущи всем выделенным уровням формообразования.** Как преломляются эти явления

при формообразовании, рассматривается ниже в очерке об информации.

На все три уровня распространяются эстетические явления. Особая эстетическая организация в такой же мере свойственна организации материальных элементов пространства и конструктивных систем, в какой она распространяется на организацию комфортной среды, на развитие в форме художественного образа.

Каждый из выделенных нами уровней формообразования обусловлен устойчивыми группами факторов, особыми комплексами объективных явлений. То, в чем наглядно проявляется многообразие субъективного отношения к факторам, их эстетическое и художественное осмысление, возможности использования тех или иных факторов для усиления выразительности формы, никак не совпадает с их преломлением в необходимой для жизни и производства морфологии объекта. В формообразовании жилого дома может многими средствами развиваться художественная образность, основанная на выявлении пространственной автономности жилых ячеек и сборности конструкций. Но эти факторы способствуют именно образности, а потому не требуют обязательного преломления и развития при формообразовании. В то же время игнорирование удобства квартиры — условий инсоляции, звуковой изоляции, других необходимых условий жизнедеятельности, технологии и ее прогрессивного развития — приводит к ощутимому снижению качества архитектурного объекта как продукта труда.

До сих пор мы говорили о факторах только как об отражаемых явлениях и не затрагивали их взаимодействия между собой. Обратимся теперь к этому аспекту формообразования.

В процессах формообразования, как и в других процессах мыслительной деятельности, происходит **движение от некоторых абстрактных сущностей к конкретным, от схематических решений к более детализированным и определенным, т. е. движение от абстрактного к конкретному.** И если отражение факторов скорее соответствует понятиям чувственного, конкретного абстрагирования как составной части познавательного процесса, то синтез факторов, их взаимодействие между собой во многом совпадает с понятием восхождения от абстрактного к мысленному конкретному [Копнин 1972, т. 2]. Когда речь идет об индивидуальных процессах творческой деятельности архитектора, использование понятий "абстрагирование" и "абстрактное" правомерно уже потому, что они характеризуют процесс мыслительной деятельности. Когда же приходится исследовать процессы исторически развернутого формообразования ансамблей, формирования городов или эволюции форм определенных типов сооружений, нельзя говорить о движении от абстрактного к конкретному. Ведь во времени здесь происходит переход от одного конкретного объекта к другому. Но при продолжении в процессах эволюции типов и форм эти процессы все же могут условно рассматриваться в понятиях "абстрактное—конкретное", т. е. процесс формирования типа объекта может рассматриваться как предшествующий процессу формообразования, в котором этот тип принимается за основу и определенным образом развивается. Это допущение позволяет рассматривать любые исторические процессы развития типов архитектурных объектов как результаты определенного взаимодействия факторов. Вспомним некоторые характерные типы: периптер, базилика, крестовокупольная система, блок-секционный жилой дом и т.п. Это своего рода схематические решения, некоторые системы реальных объектов. Архитектурная форма, организующая реальный объект, конкретнее исходного типа. Между абстрактными типами и конкретностью архитектурной формы лежит множество промежуточных типов, например развитие крестовокупольной системы в типах одноглавых и пятиглавых сооружений или развитие блок-секционных жилых домов в более конкретных типах индивидуальных блокированных жилых домов, многоэтажных протяженных жилых

домов и т.п. -В зависимости от того, какие конкретно-исторические факторы вступают в действие, складывается определенный, конкретный тип. В целом происходит движение от схематичных решений к более конкретным архитектурным типам и формам, во многом обусловленное действием многообразных формообразующих факторов, конкретизирующих эти решения.

Разумеется, роль архитектурных типов в конкретных процессах формообразования исторически изменчива и становится, видимо, все менее значительной. Бурный научно-технический прогресс, обозначившийся в середине XIX в. и вызвавший появление новых сфер материального производства, новых социальных процессов и функций, новых технических средств проектирования, привел к качественным изменениям в архитектурном мышлении, которое стало в значительно меньшей степени опираться на прототипы [Раппапорт 1975]. Однако перемены в архитектурном мышлении не означают изменения объективных закономерностей, определяющих сложение систем, которые по-прежнему рождаются в результате тщательного взвешивания многих факторов. В современном проектировании этому помогают развитые предпроектные исследования. Различие же в том, что решения, включаемые в формообразование, в меньшей степени используются в готовом виде, т. е. сложнейшие процессы отбора и кристаллизации решений, которые происходили в течение многих столетий методом проб и ошибок, в современном проектировании могут происходить в весьма сжатые интервалы времени. Но от этого принципиально не меняется сущность формообразования — конкретная форма синтезируется из различных схематичных решений, отвечающих различным факторам. При этом решения относятся к разным уровням конкретности и выстраиваются в особую логику - для получения полноценного результата они должны следовать в строго определенной последовательности. Закономерности такого рода детально показаны в работах по теории и методологии проектирования [Alexander 1964, 1968; Archer 1968].

Итак, общая направленность формообразования достаточно наглядна: от абстрактного к конкретному, от схематичных решений (как частный случай - от разного рода типов) к конкретной форме.

Схематичные решения не обязательно определяют объект в целом - они могут включаться в формирование частей и отдельных элементов (например, стандартное решение планировочных зон со сложным оборудованием, типовое решение конструктивных узлов и деталей). Вот почему важно выделять и другую необходимую направленность формообразования - от целого к элементам. В процессах формообразования действует как бы векторная равнодействующая этих двух направлений. В итоге формообразование стремится от схематичного решения целого, крупных частей и систем объекта к конкретной разработке элементов. Эта достаточно очевидная закономерность объясняется принципиальной возможностью синтеза при формообразовании схематичных решений и невозможностью синтезировать конкретные формы.

Обратим внимание читателя на еще одно важное обстоятельство: **факторы синтезируются не вообще в форме, они синтезируются в отдельных системах**, которые мы назвали схематичными решениями. Что же касается формы, то она не включает в себя эти системы полностью, а как бы касается каждой из них, являясь самостоятельной целостной конструкцией. В форму, если ее понимать как общий способ организации архитектурного объекта, включаются лишь принципы строения систем. Эти принципы строения (формообразующие структуры) мы проанализируем далее, а теперь попытаемся выделить отдельные системы. Любое схематичное решение есть формирование некоторой системы (или систем) реального существования или материального производства будущего

объекта. Например, крестовокупольная система - это прежде всего принципиальная организация пространства, отвечающая символике и ритуалу восточно-христианской церкви и одновременно рациональная конструктивная система опор, обеспечивающая верхнее освещение храма.

При формообразовании самых разнообразных архитектурных объектов вырабатываются устойчивые, с необходимостью возникающие в этом процессе системы. Укажем наиболее устойчивые из них в современном проектировании и соответствующие им типы организации. На материальном уровне формообразования могут быть выделены: функционально-пространственная организация объекта, организация конструктивно-технологических систем, физико-технических характеристик, инженерно-технических систем³. На коммуникативно-средовом уровне выделяются: организация систем ориентации в среде, знаковых систем, определяющих разнообразие впечатлений, создающих "психологический микроклимат" комфорта и уюта среды, несущих информацию о происходящих в этой среде процессах деятельности, о смысле образующих ее объектов. На художественном уровне формируются различные семантические системы, получающие развитие в системе художественного текста. Каждая из групп систем находит специфическое проявление в градостроительном и объемном проектировании. Для организации фрагментов городской застройки, улиц, площадей, кварталов, жилых районов определяющими формообразование объективно выступают различные системы коммуникативно-средового уровня во взаимосвязи с организацией жизненных процессов на материальном уровне формообразования. В то же время для формирования здания при жестком требовании материалоемкости и трудоемкости центральными в процессах формообразования окажутся системы материального уровня: функционально-пространственная организация и организация конструктивно-технологических систем. Наконец, задача создания социально значимого комплекса при относительно свободных условиях строительной реализации сделает центральной для формообразования художественную организацию объекта со свойственным ей построением семантических систем и художественных текстов. Вопрос о том, как зависит доминирование тех или иных систем, уровней организации в архитектурном формообразовании от характера исходной ситуации, типа формируемой архитектурной среды, от типа объекта, заслуживает специального обсуждения тем более, что этот вопрос оказывается тесно связан с проблематикой сложения и развития стилей, направлений, архитектурных школ, с индивидуальными особенностями архитектурного творчества. Здесь же существенно подчеркнуть лишь объективную обусловленность и устойчивый характер формирования и взаимосвязи формообразующих систем различных уровней. В этой связи необходимо остановиться на морфологическом аспекте системообразования.

Та или иная система, возникающая при формообразовании, позволяет получить определенный социальный эффект. А это предполагает, что она связывает морфологию объекта (некоторые его параметры) с объективными факторами на основе тех или иных принципов формообразования. Чтобы пояснить эту мысль, разберем общеизвестное решение. Блок-секционный протяженный жилой дом с вертикальными коммуникациями в центре блок-секции и размещением квартир по ее периметру позволяет снизить теплопотери путем сокращения наружных стеновых поверхностей, уменьшить площадь нежилых помещений

3 См.: Эстетика массового индустриального жилища 1985; Эстетические проблемы современной массовой застройки 1988.

благодаря внутреннему расположению коммуникационного ядра, упростить технологию строительства, уменьшить материалоемкость стен в результате блокировки блок-секций. Наконец, появляется возможность создавать относительно автономные блок-секции — их можно смещать планировочно и по вертикали, вводить угловые секции и поворотные вставки. Все это позволяет приспосабливать объемно-планировочные решения застройки к конкретным условиям места. Центральное расположение коммуникационного ядра в блок-секционной схеме удобно для жителей и одновременно экономично. Однако, стремясь к удобству или экономии, мы не всегда отдаем себе отчет в том, что этими принципами по существу оцениваем взаимосвязь тех или иных характеристик морфологии и факторов. Периметр стен связан с теплопотерями, центральное расположение коммуникационного ядра — с движением жителей и размещением квартир, протяженность корпуса жилого дома - с конвейером строительного процесса на стройплощадке, унификация сборных элементов — со стандартными процессами технологии заводского производства, усложнение планировочных конфигураций жилого дома - с возможностью организации жизненных процессов на придомовых территориях и с процессами восприятия протяженного фасада в застройке; различия блок-секций или их элементов по высоте — с процессами восприятия массивов застройки, с необходимостью информационного обогащения окружения путем изменения видовых картин при движении человека внутри массива застройки.

Напомним, для нас важно, что те или иные характеристики морфологии объекта связываются с факторами на основе определенных принципов. Так, связи площади поверхностей и тепло-потерь, числа изделий и технологических процессов, зеркальной симметрии и блокировки квартир определяются общим принципом экономии - энергии, трудозатрат, материалов. Связь планировочных усложнений с протяженностью жилого дома и его разновысотности с разнообразием восприятия застройки и формированием образа также объясняется действием определенного принципа — поиска разнообразия функций и зрительных впечатлений, необходимостью информативности архитектурной среды. И в том, и в другом случае налицо три взаимосвязанные реальности: морфология объекта, факторы и формообразующий принцип. Это отвечает более общим категориям — архитектурного объекта, отражаемой действительности и субъекта — категории деятельности [Юдин 1973]. По нашему мнению, это существенная методологическая основа дальнейшей разработки архитектурного формообразования, что предполагает типологизацию различных характеристик морфологии, групп факторов и принципов во взаимосвязи между собой и типологизацию на этой основе различных систем, синтезируемых при формообразовании. Не имея возможности останавливаться на этом специально, ограничимся рассмотрением наиболее принципиальных, как представляется, положений методологического характера.

Если исходить из понимания архитектурного формообразования как способа создания условий для воспроизводства жизни, то можно обнаружить весьма сложную иерархию связанных между собой формообразующих принципов, обеспечивающих полезный эффект для человека и общества при соблюдении экономии ресурсов. Различные формообразующие принципы логически вытекают из этого общего принципа практической деятельности. При этом действие различных принципов экономии распространяется в первую очередь на формирование материальной морфологии» в то время как формирование воспринимаемой морфологии архитектуры, непосредственно включенной в психические процессы» подчиняется в первую очередь созданию различных эффектов воздействия архитектуры на человека. При этом многие особенности материальной морфологии, конечно же, в свою очередь подчиняются требованиям создания условий жизнедеятельности. Так, при

формообразовании жилища организация материального пространства подчиняется образу жизни семьи, учитывая условия жаркого климата и необходимость сквозного проветривания или, напротив, дополнительной защиты от холода. Материальная морфология в такой же степени пронизана человеческими требованиями, как и воспринимаемая, перцептивная морфология архитектурного объекта. Даже исходные инженерные требования к материальным конструкциям: прочность, устойчивость к условиям высокой сейсмичности, огнестойкость и др. - отвечают основной потребности человеческого существования - безопасности.

Мы рассмотрели, как формируются отдельные системы объекта. Теперь обратимся к тому, как эти разнообразные системы организуются в целостной архитектурной форме, как включаются в нее. Это можно сделать, введя понятие структуры, понимаемой как принцип строения, способ связи элементов некоторого целого⁴. В соответствии с таким подходом в форме архитектурного объекта можно выделить некоторое множество структур, принадлежащих группам элементов. Такова, в частности, структура организованной системы пространственных элементов, обеспечивающих процессы деятельности людей в комплексе зданий, структура конструктивной системы и принцип организации индустриальных изделий конструктивной системы объекта. Наконец, можно говорить о структурах воспринимаемой, перцептивной морфологии объекта, о структурах в организации последовательных видовых раскрытий - картин композиции, о структурах наиболее значимых символических элементов или о структурах визуально знаковых активных элементов объекта (его светотеневых построений или цвето-фактурных отношений). Как видим, структуры организуют определенные системы архитектурного объекта, связывая существенные группы элементов. Они формируются в совокупности взаимодействий, часто как ответы на определенные факторы. В то же время структурная логика формообразования до некоторой степени самостоятельна по отношению к его системной логике. Ведь способы связи элементов целого, принципы его строения не только организуют отдельные группы элементов, но и взаимодействуют между собой. Крестообразная структура пространства как его символическая основа взаимодействует со структурой стоечно-балочной или сводчатой конструкции, а в результате этого взаимодействия рождается более конкретная структура — принцип строения, соединяющий символическую систему построения пространства и конструктивную систему. И если синтез систем — это в первую очередь синтез при формообразовании различных содержаний, то синтез структур происходит прежде всего в плоскости формы. Формальный характер структур, определяющий их математическую формализуемость, наиболее чисто раскрывает механизмы формообразования.

Итак, именно структуры связывают различные по содержанию системы между собой и с формой в целом. Последняя может рассматриваться как определенное структурное образование, как результат синтеза различных структур, которые, в свою очередь, связывают между собой различные системы. Но формообразующая роль отдельных структур не исчерпывается их влиянием на форму. Вне структурности не могут существовать и связи внутри триады "факторы - принцип — морфология". Ведь принципы формообразования ориентируют именно на то, чтобы структурно организовать ту или иную область

4 Трактовка понятия "структура" как способа связи элементов целого, принципа его строения развивалась в работах общеметодологического характера. [Ильин 1972, с. 42]. В соответствии с этим можно говорить о множественности структур в объекте, о возможности их вычленения в его структурной организации, что соответствует принципу декомпозиции структур в общей теории систем [Тода, Шуфорд 1969].

морфологии архитектурного объекта, а через нее — ту или иную деятельность, связанную с данной областью. Так, структурирование конструктивных систем и элементов объекта подразумевает стандартизацию процессов строительного производства; структурная организация основных элементов архитектурного пространства есть одновременно структурная организация процессов деятельности, для которых предназначен данный объект; структурная организация определенных ориентиров организует и упрощает процессы ориентации человека в окружении и его поведение в среде; структурная организация воспринимаемых элементов объекта по степени их значимости с подчинением второстепенных элементов более значимым позволяет отбирать релевантную информацию, необходимую для деятельности в данной среде. Структуры, организующие основные воспринимаемые элементы объекта — его объемно-пространственные построения, отношения пространства и масс, крупные фрагменты силуэтов, цветофактурные целостности, свето-теневые неоднородности — способствуют определенной организации процесса восприятия и прежде всего формирования целостного зрительного образа. В целом структурная организация различных смысловых и визуальных элементов объекта служит формированию образа. Другое дело, что типы структурной организации во многом остаются еще не изученными, но существование самой связи не вызывает сомнения: факторы, принципы и морфология объекта связаны между собой прежде всего через структуры. Эта взаимосвязь не ограничивается структурными соответствиями, но распространяется и на количественные характеристики. Ведь уже требование экономии ресурсов ведет к уменьшению материалоемкости конструкций, а также к уменьшению поверхностей ограждающих конструкций, что обеспечивает снижение потерь энергии за счет сокращения теплоотдачи. Принцип экономии действует на морфологию объекта через регулирование количественных характеристик самой этой морфологии, в то время как факторы имеют дело с количественными характеристиками вещества и энергии стоящих за ними процессов.

Напрашивается любопытное сопоставление обсуждаемой темы с общенаучными идеями взаимосвязи вещества, энергии, информации [Клаус 1969, 1967] и структуры [Кастлер 1967]. Введенная Г. Клаусом триада "вещество — энергия — информация", которая рассматривается им как характеристика атрибутивных свойств материального мира, корреспондирует с тремя уровнями формообразования, на которых действуют принципы экономии. На всех этих уровнях экономится образующий его материал путем регулирования морфологии объекта — количественных и качественных характеристик ее структур. Структурная организация позволяет уменьшить материалоемкость объекта, реализовать экономию общественно полезного времени в производстве и потреблении, в многообразных процессах человеческой деятельности; эффективно с точки зрения передачи определенных значений организовать информационные системы архитектурных объектов, многообразную социальную информацию. Отчасти экономия распространяется и на художественный уровень. Ведь в основе так называемой экономии художественных средств, как и в основе любого эффективного процесса коммуникации, лежит структурная организация передаваемой информации с максимальной нагрузкой ее носителей.

Итак, если исходить из того, что взаимодействие факторов, систем и структур - это некоторый процесс, имеющий собственную логику, то процессы архитектурного формообразования предстают как движение от абстрактного к конкретному, от различных абстрактных универсалий к конкретной форме. Эта логика дополняется другой. В реальных процессах формообразования как движение от целого к элементам это воспринимается следующим образом: от решения систем наиболее значимых для данного объекта в целом к разработке отдельных, менее значимых систем, частей, элементов. Этой общей направленности

формообразования отвечает последовательность таких этапов, как формирование общей идеи, конкретизация формы, разработка отдельных элементов и деталей. На каждом из этих этапов мы сталкиваемся со сложным преломлением различных факторов в морфологии создаваемого объекта. Другое дело, что сами определяющие факторы формообразования могут быть различны. Любому профессионалу понятно, что при проектировании современного жилого дома из сборных индустриальных элементов необходимо исходить из планировочных поисков и принципиального решения конструктивной системы, поскольку эти компоненты обусловлены многообразными факторами, а также считаются с расположением вертикальных коммуникаций, сантехнических и вентиляционных каналов. Эти компоненты жестко обусловлены многими факторами и связаны между собой. Поэтому начинать проектирование с чего-то другого попросту бессмысленно. Прямо противоположной будет ситуация формообразования мемориального комплекса, для которого вторично решение конструктивно-технологических и утилитарно-функциональных задач, и где подобной основой формообразования должны выступать художественный замысел (главный символический смысл произведения), особенности восприятия различных его фрагментов, образно-эмоциональные особенности, отвечающие событию, которому этот мемориал посвящён.

Теоретический подход к архитектурному формообразованию на основе введенных выше представлений об объективных факторах, уровнях, формообразующих системах и структурах требует, по-нашему мнению, развития в единстве с современными представлениями о проектировании как единая теоретическая линия для проблем формообразования и проектологии. С одной стороны, это дает основу для развернутого теоретического объяснения исторической эволюции архитектуры, с другой — для формирования целостной картины организации и методов современного проектирования [Барбышев и др. 1984].

Если анализировать нашу практику проектирования только с одной позиции, а именно - насколько учитываются в проектировании факторы даже первой значимости, можно получить огромную по разнообразию картину того, как они элементарно не учитываются. При этом отсутствуют тенденции представить эту картину научно-теоретически. Это связано с тем, что такой анализ не выгоден ни строительному комплексу, ни системе управления, ни архитектурной профессии, стремящейся освободиться от жестких строительных и узких технико-экономических требований. В то же время отражение факторов, оказывающих объективное влияние на архитектурно-градостроительную деятельность, требующих полного и комплексного учета на различных уровнях проектных решений, существенно важно для всего комплекса процессов формирования и реального существования среды жизнедеятельности общества.

Информация

Если бы кто спросил, каким образом форма тела может быть подобна форме души и мысли и разуму, пусть он, прошу, посмотрит на здание архитектора.

Фичино

Все, что воспринимают люди в архитектурном окружении, все, что пробуждает в них мысли и чувства, формирует образы, настраивает эмоционально, отсылает к прошлому, привязывает к месту, т. е. все то, что оказывает многообразное психическое воздействие, материально закреплено в архитектуре, все это в скрытом виде содержится в самом строении архитектурных объектов, развертываясь перед человеком в процессах его деятельности. Это материальное закрепление сложного духовного содержания и самих условий его прочтения, создание особой направленности восприятия осуществляются в процессе формообразования. Естественно, это происходит весьма по-разному в различных культурах и в разные периоды истории. Но при всем том перед архитектурным формообразованием стояли и стоят некоторые общие задачи, необходимые для создания полноценной архитектуры. Архитектор сплавляет и организует в формах, кодирует в системах воспринимаемых элементов духовное содержание архитектуры. Это осуществляется с помощью профессиональных методов решения актуальных идейно-художественных задач, методов, отвечающих формообразованию архитектуры в конкретных общественно-исторических условиях, в рамках определенного стиля, региона, того или иного архитектурного объекта. Разумеется, профессиональные методы исторически изменчивы: многое в них отмирает с изменением мировосприятия и развитием материального производства, что-то рождается с появлением новых задач. Однако в них содержится и нечто устойчивое, инвариантное, определяемое самой сущностью человека, способами воспроизводства его жизнедеятельности, необходимостью создания условий существования и развития социума. В частности, необходимость создания эмоциональных состояний, predisposing к тому или иному восприятию архитектуры, требует определенных приемов организации пространства, раскрытия неожиданных или запрограммированных видовых картин, акцентирования напряженности или разрядки в отношениях пространства и масс, использования различных масштабов, выражения активных физических усилий в элементах несущих конструкций и тектонических форм. Здесь и приемы усиления контрастов фасадных поверхностей, создающих напряженность, или подчеркивания нюансных отношений, выражающих спокойствие. Выявление символических смыслов архитектурных объектов также имеет некоторые общие исторически устойчивые закономерности. Конкретизация этих смыслов в особых знаковых системах способствует

символическому прочтению архитектуры. Созданию условий для неторопливого созерцания или привлечения внимания к определённом объекту служат особые средства композиции, основанные на мере визуального разнообразия. Выражение богатства или бедности, роскоши или аскетизма среды, возвышения над человеком и его принижения или, напротив, возвышения самого человека и пробуждения в нем чувства собственного достоинства — эти и многие другие сложнейшие особенности психического воздействия архитектуры осознанно или интуитивно используются в процессе архитектурного формообразования.

В различные периоды истории и в различных культурах зодчий выступал своего рода программистом состояний человека-потребителя его произведения. Это ставило перед формообразованием специфические задачи, которые иногда осознанно формулировались. Например, И.В. Жолтовский, по свидетельству его учеников, ставил перед ними задачи программирования значимости того или иного пространства. "Если Вы сделали таким богатым фойе театра, то хватит ли у Вас художественных средств на портал и занавес сцены?" — в этом отражается системный, продуманный подход к организации здания с точки зрения его информационно-эмоционального воздействия на человека. В то же время для понимания закономерностей и механизмов закрепления в архитектурной форме многообразного духовного содержания различие способов мышления (интуитивно-эмоциональных или рационально-логических) не столь существенно: по наитию или осознанно, эмоционально или рационально зодчий находит средства организации духовного содержания. Этому способствует анализ опыта архитектурного формообразования в целом и его специфики в разных культурах.

Современная архитектурная деятельность зачастую, однако, опережает научно-теоретические исследования, основываясь на фрагментарных знаниях. Самостоятельными методическими процедурами становятся такие, как учет различных зон и точек восприятия, путей движения людей, с которых воспринимается архитектурное окружение, выделение характерных видовых картин и их особая организация. Достаточно осмыслены и различные приемы использования при формообразовании образных особенностей места строительства, архитектурных традиций региона и города. Заметны тенденции научного подхода к учету в организации интерьеров (в первую очередь производственных) эргономических, инженерно-психологических и других знаний, способствующих совершенствованию условий деятельности людей.

Сегодня сама жизнь заставляет более целостно осмыслить духовные, вообще психические, стороны архитектуры и с помощью развитых научных понятий в целостной картине представить влияние содержания архитектуры на формообразование. Неоценимые возможности дают для этого современные общенаучные представления об информации, значениях и знаковых системах, коде, языке и другие близкие к ним, раскрывающие сущность процессов коммуникации. Конечно, любой процесс восприятия архитектуры индивидуален, окрашен личностными смыслами, обусловлен конкретными интересами, потребностями, уровнем интеллектуального развития людей. Однако именно эти общенаучные представления позволяют обобщенно представить различные аспекты материализации духовного начала, взаимосвязи восприятия и формообразования в архитектуре. Использование информационно-семиотических представлений, в первую очередь — философских проблем информации, способствует методологически целостному подходу к архитектурному формообразованию.

Введение категории "информация" в круг теоретических проблем формообразования не ново. В отечественных теоретических исследованиях это понятие использовалось в работах А.В. Иконникова, А.Э. Гутнова, И.А. Страутманиса и др. Как одно из центральных для понимания

формообразования оно введено в "Теоретические основы советской архитектуры" [Теоретические основы советской архитектуры 1985; Страутманис 1981].

Информация в ее широком общенаучном понимании тесно связана с категорией отражения и трактуется в некоторых трудах как **организованная сторона отражения** [Тюхтин 1972; Урсул 1973; Дубровский 1980]. В таком широком значении информация характеризует преобразование содержания отражения в материально организованные средства его передачи в коммуникативных процессах. Для понимания закономерностей архитектурного формообразования представление об организации коммуникативных процессов принципиально важно. Появляется возможность целостно и детально представить различные аспекты организации многообразного содержания. При таком подходе различные типы среды, фрагменты архитектурного окружения человека или отдельные объекты могут рассматриваться как некоторые информационно организованные целостности, синтезирующие определенную потенциальную информацию⁵. Конечно, конкретные люди в разные исторические периоды воспринимают архитектурное окружение по-своему, видят его разные стороны. Однако идеи, образы, чувства, настроения, пробуждаемые одним архитектурным объектом, оказываются общими, сливаясь в единую систему, которую мы и называем произведением архитектуры. Идентичность такого воздействия, его запрограммированный характер и определяются тем, что идеальное содержание потенциально закреплено в развитых информационно-знаковых системах и их материальных формах. Для раскрытия обусловленного, закономерного характера формирования информационно-знаковых систем в архитектуре и их закономерного включения в процессы формообразования необходимо прежде всего исходить из того, что любой архитектурный объект реально существует и воспринимается во многих своих информационных свойствах в определенных процессах жизнедеятельности людей, так отвечающий многообразным сторонам существования человека. Или, иначе говоря, анализируя воздействие архитектурных объектов на человека, невозможно абстрагироваться от жизненных процессов, происходящих в той или иной архитектурной среде. Они не просто влияют на важнейшие характеристики создаваемого архитектурного объекта - системы ориентиров, информационные признаки функций, необходимые эмоциональные эффекты и т.п. Эти процессы, организуемые в архитектурном формообразовании по определенному сценарию, задают определенный настрой восприятию архитектуры - возвышенно-символический или буднично прозаический, направленно-избирательный или созерцательный. Влияние жизненных процессов на формообразование как духовных явлений требует особого внимания, тем более, что именно эти аспекты в сущности выпали из поля зрения современной архитектурной теории.

Между тем, некоторые из этих аспектов архитектурного формообразования рассматривались еще в "Эстетике" Гегеля, который отмечал особенности архитектурного формообразования по отношению к художественному формообразованию в целом, а также его специфику в разные периоды истории и в разных типах архитектурных объектов. Весьма существенным представляется введение Гегелем различий основных типов архитектурного формообразования: "самостоятельного зодчества" и "зодчества в собственном смысле, служебного зодчества", подчиненного организации процессов жизнедеятельности. Определяя это различие, Гегель писал: "В символических формообразованиях, как мы их рассмотрели ранее, архитектурная целесообразность является чем-то побочным и подчинена лишь внешнему

5 Различение потенциальной и актуальной информации детально рассматривалось в работах Н.И. Жукова [1971, 1976].

порядку. Противоположную крайность образует дом, выражающий требования первоочередной потребности..." [Гегель, т. 3, с. 49]. Это различие символического формообразования и формообразования, подчиненного потребностям, связано у Гегеля с его пониманием сущности архитектурного объекта. Он подчеркивал: "Я уже неоднократно говорил, что основное понятие собственно зодчества состоит в том, что духовный смысл вложен не в само архитектурное произведение, которое вследствие этого становится самостоятельным символом внутреннего, а наоборот, этот смысл уже приобрел свое свободное существование вне архитектуры" [Гегель, т. 3, с. 55]. Идея духовности самой жизни как основного символического содержания архитектурного формообразования определяет в "Эстетике" и понимание эволюции формообразующей архитектурной деятельности, которая становится подлинно духовным наполнением жизни при переходе к так называемой классической архитектуре. До этого времени формообразование идет как бы по двум различным линиям, которые можно условно назвать символической и утилитарной. Человеческое мышление, освобождаясь и от чисто символического, и от чисто утилитарного формообразования, в классической архитектуре служит духовному началу самой жизни. В процессе духовного развития человечества происходит переворот и в конкретном архитектурном формообразовании — архитектура как бы поворачивается лицом к духовному миру человека и его жизни, когда человек в полной мере "созерцает себя в созданном им мире" (К. Маркс). Развитие типов формообразования вполне согласуется с общеисторической идеей прогрессивного развития человечества и в этом смысле может объясняться с позиций диалектико-материалистического подхода. Это теоретическое различие важно сейчас не столько в историческом плане (как оно развивалось в гегелевской "Эстетике"), сколько в плане изучения самих процессов формообразования. Анализируя многие современные архитектурные объекты, можно заметить существование различных типов формообразования. Современная ситуация развития архитектуры убеждает, что выделенные типы формообразования практически сосуществуют в различные исторические периоды. Особенно остро сталкиваются они в условиях массового индустриального строительства, в условиях "затратной экономики". В самом деле, для нашей архитектурной практики 1970- 1980-х годов характерны скопления чисто утилитарных объектов - кварталов массовой жилой застройки. Здесь и учреждения бытового обслуживания, магазины, школы, детские сады, полностью подчиненные строительной технологии, и сугубо технологически организованные производственные предприятия; даже кинотеатры и киноконцертные здания оказались предельно утилитарными в своем типовом исполнении. Но в эти же годы в сфере индивидуального проектирования развились явления, диаметрально противоположные утилитаризму и технологической рациональности, тяготеющие к "символическому формообразованию". Рождались огромные претенциозные монументы, независимые от окружения и безразличные к их восприятию; возникали помпезно-представительные общественные сооружения, замкнутые в себе, оторванные от окружения и от реальных жизненных процессов, порой с явными чертами гипертрофированной архаики, мощным рустом, порталами, грандиозными лестницами в духе "символического зодчества" древнейших цивилизаций. По гегелевским определениям в "Эстетике" это соответствует первым двум типам формообразования. Вместе с тем для нашего времени характерны активные поиски архитектуры, одухотворенной жизнью, тесно связанной с человеком, с конкретными процессами восприятия окружения, с созданием столь необходимого "эмоционального климата" среды, т. е. со всем тем, что свойственно третьему, более высокому типу формообразования - "зодчеству в собственном смысле". В современной терминологии это отчасти соответствует тенденциям так называемого средового подхода, который ориентирует

на создание архитектурного окружения, "развернутого" к человеку, к процессам его жизнедеятельности. Отдельные архитектурные объекты рассматриваются не как самостоятельные сущности, но как элементы более сложных и широких экологических систем его существования.

Архитектурное формообразование объективно отражает стремление к созданию условий для всестороннего, гармонического развития личности. В таком широком контексте, во взаимосвязи с человеком в процессах его деятельности в искусственной среде проявляются различные способы организации архитектурных объектов как информации, кодирующей многообразные значения, что предполагает особую роль жизненных процессов, в которых эти значения актуализируются. Отсюда и принципы организации материального пространства жизнедеятельности. Так уже само пространственное размещение объектов в городе определяет их социальную значимость, а следовательно, и смысловое соотношение различных процессов, информационно-эмоциональное их воздействие на человека.

Признание органической взаимосвязи информационно-знаковых систем с жизненными процессами как условия наиболее развитого архитектурного формообразования позволяет достаточно четко рассматривать это формообразование с точки зрения обусловленности различными коммуникациями в обществе, выделять различные типы значений и знаковых форм⁶. Для этой цели особенно важно различать в архитектурной теории аспекты информационно-знаковых систем [Черри 1964; Lasswell 1948; Гришкин 1973]⁷.

Различаются **три аспекта информационно-знаковых систем: прагматика, семантика и синтактика (синтаксис)**. В соответствии с общепринятыми определениями **прагматика** — это использование знаков в определенных целях определенными потребителями; **семантика** - отношение знаков к обозначаемым объектам, их значения; **синтаксис** — отношения между знаками. Архитектурные объекты также можно характеризовать по всем трем аспектам как информационные явления.

Понимаемая расширительно **прагматика - это информационно-знаковая** организация архитектурных объектов, осуществляемая в определенных целях и отвечающая процессам деятельности и поведения в данной среде определенных групп людей [см.: Бирюков, Геллер 1973, с. 280-282].

По сути дела в рамках прагматики речь идет о различных обусловленностях информационно-знаковых систем в архитектурном формообразовании. Такие обусловленности весьма многообразны, как многообразны цели создания архитектурных объектов, отвечающие им жизненные процессы, и группы людей, которым адресуется социальная информация. Это предполагает целостную и детальную теоретическую разработку прагматики информации в архитектуре с учетом многих социальных условий. В частности, для выявления многих обусловленностей формирования информационно-знаковых систем в архитектурном формообразовании необходимо выделять различия творческих индивидуальностей, различных направлений архитектуры, видеть глубинные различия стилей, определяющих специфику соответствующих им знаковых систем. Как эти и многие другие обусловленности информационно-знаковых систем проявляются в исторической эволюции архитектуры и в

6 В современной архитектурной теории исследование информационно-знаковых систем развивалось по различным аспектам, в основном — в русле изучения семантики архитектурных форм и закономерностей синтаксиса. Принципиально важным представляется переход к более комплексному исследованию и осмыслению этих систем на основе развития трех аспектов информации в их логической взаимосвязи между собой.

7 Термин "аспект" используется нами вслед за А. Уемовым. См.: послесловие в кн.: Л. Тондл "Проблемы семантики" [1981, с. 450].

различных процессах формообразования предстоит детально исследовать, что становится возможным на основе взаимосвязи трех выделенных аспектов. Но для развития этой общей теоретической картины важно, как мы убеждены, попытаться выявить характерные взаимосвязи различных обусловленностей информационно-знаковых систем между собой, с их семантикой и синтаксисом. Исходя из этого нам казалось необходимым показать здесь лишь **наиболее характерные обусловленности информационно-знаковых систем в архитектурном формообразовании**. Такими, наиболее характерными обусловленностями, составляющими прагматику в архитектуре, являются следующие: 1) идеологические и политические обусловленности формирования социальной информации; 2) влияние особенностей жизненных процессов, происходящих в данном объекте; 3) влияние особенностей определенных групп потребителей. Естественно, что границы этих явлений весьма условны, поскольку все они выступают лишь как стороны социального существования человека. И все же мы попытаемся здесь показать, что эти типы обусловленности информации действуют при формообразовании достаточно определенно и во взаимосвязи между собой.

Существенны прежде всего идеологические и политические цели формирования социальной информации, определяющие многие особенности функционально-пространственных и собственно архитектурных поисков, семантику и синтактику⁸.

Соотношение политико-идеологических смыслов и "остальной" информации требует пояснения. Эти смыслы соответствуют либо мифу, либо определенной религиозной или политической концепции. Конечно, переводимые на естественный язык значения и смыслы составляют лишь незначительную часть многообразной семантики архитектурного произведения, что не позволяет рассматривать его непосредственно как художественную форму, выражающую ту или иную идеологию. Архитектура — бесконечно сложное коммуникативно-знаковое явление, не сводимое к идеологии, явление, в котором значения и знаки, смыслы и образы, различные стороны содержания и формы находятся в органической взаимосвязи между собой, объединенные специфической психической целостностью процесса художественного восприятия. Идеологическое содержание архитектуры лишь условно можно рассматривать как самостоятельное, если оно прочитывается. И все же отдельные системы значений и знаковые формы, включаемые в процессы архитектурного формообразования имеют четко выраженную идеологическую и политическую окраску.

В архитектурном формообразовании политико-идеологические смыслы часто заданы объективно. Центр города, резиденция правителя, представительство государственной власти, народный форум, храм, мавзолей, триумфальная арка, площадь парадов, мемориал — сами эти понятия объективно отражают смыслы, которые превращаются в идеологические символы, в результате символической или естественной связи архитектуры и господствующей в обществе идеологии. Именно таким образом данная семантика как бы задана формообразованию объективно, т. е. независимо от архитектурного творчества и процессов формообразования. Сами знаковые формы идеологии обычно имеют устойчивый характер и часто "попадают" в архитектуру в виде сложившихся символов, что особенно характерно для религиозного сознания, предшествовавшего Новому времени. Но канонизированный способ идеологизации и политизации архитектурных форм прослеживается и в более поздние периоды истории.

8 Как показал американский социолог Г. Лассвелл, политическая функция, будучи ведущей во многих средствах массовых коммуникаций, порождает в информационно-знаковых системах развитые формы семантики и синтактики [Lasswell 1968, p. 8-9; Lasswell 1948].

Разве не являются высотные здания Москвы воспроизведением некоторых характерных черт Кремлевских стен и башен, выступая своего рода символами столицы?⁹

В архитектуре многих наших административных зданий 1960—1980-х годов, разбросанных по всей стране, по существу воспроизводились некоторые черты Кремлевского Дворца Съездов. Вряд ли такое следование прототипу было осознанным, вряд ли можно говорить и о прямом подражании. Но образные черты этого сооружения, на многие годы объективно ставшего символом всей системы управления страной, определили формообразование соответствующих зданий для органов власти на местах.

Мы видим, что распространение политико-идеологической символики — один из активных факторов архитектурного формообразования, причем идеологические и политические смыслы не просто кодируются в символах и прототипах, но формируются в самой организации материальных пространств, в зонировании и пространственном структурировании происходящих в архитектурной среде жизненных процессов. В главенствующей роли одних материальных пространств и вспомогательном характере других проявляется степень социальной значимости жизненных процессов и участвующих в них групп людей. Поместить одни процессы в центре архитектурного комплекса, а другие — на его периферии, одни выше, а другие ниже — значит создать определенную иерархию, некоторую семантическую структуру¹⁰.

Если в каком-либо архитектурном комплексе определенные процессы композиционно выделены, то они приобретают подчеркнутую идейно-смысловую значимость. Материально-пространственная организация архитектуры, воспринимаемая человеком в процессах деятельности, предстает перед ним в качестве смысловой, семантической структуры. Сегодня мы постоянно имеем дело со сложными многофункциональными комплексами, такими, как общественно-торговые центры, включающие многие функции культуры, отдыха, торговли, спорта, занятий с детьми и т.д. Поэтому осмысление роли семантической структуры и ее взаимоотношений с материальным уровнем формообразования приобретает особое значение. Это не только "функционально правильная" организация, которая узаконивается в нормативно-типологических структурах, но нечто более сложное, выступающее составной частью социальной информации (ее прагматика).

Дифференциация пространственных элементов определяется социальной ролью и символическим смыслом жизненных процессов. Чтобы убедиться в их значимости, достаточно вспомнить наиболее характерные ситуации формообразования дворцовых и культовых сооружений разных периодов, где символика и смысловая иерархия процессов являются основой формообразования. Классическим примером может служить формообразование египетских храмовых комплексов Нового царства: создание трех отдельных залов на общей оси обусловлено главным символическим смыслом религиозного ритуала. Точно так же в сложении крестовокупольной системы православных храмов, при всех исторических изменениях пространственных элементов и их соотношений прослеживается сложнейшая символическая логика храмового действия, все особенности его исторического изменения. Смысл происходящих в том или ином сооружении жизненных процессов не просто

9 Чтобы понять политический смысл этих символов, необходимо учитывать национальную политику Сталина в послевоенные годы.

10 В этих случаях пространственная организация служит означающей стороной жизненных процессов, а структура этих процессов, в свою очередь, отвечает определенной мысленной модели - иерархии их социальной значимости.

кодируется в разделении и структуре архитектурного пространства - он отражается в системе воспринимаемых форм, что создает соответствующее психическое воздействие архитектуры на человека.

Идеологическое социальное содержание пронизывает не только собственно художественные явления, но прежде всего функциональные принципы организации пространства. Например, дифференциация тех же залов египетских храмов эпохи Нового царства для жрецов и других каст - глубоко продуманное выражение иерархии рабовладельческого общества. Но что же тогда означает отдельный зал для депутатов Верховного Совета в здании современного вокзала или аэропорта? Переоценка социальных норм требует сегодня пересмотреть подход к материальной организации архитектурного пространства многих общественных зданий как социальной информации - ведь в сознании архитекторов действуют десятилетиями формировавшиеся стереотипы выражения бюрократической системы со всеми ее архитектурными атрибутами, в том числе триумфально-парадными подъездами и лестницами, по которым никогда не ходят. Удивительно крепки некоторые архитектурные тенденции периода застоя. Если в степени комфорта жилья, в дифференциации домов отдыха, санаториев, пансионатов архитектурные различия в зависимости от социальных групп населения непосредственно отражали иерархию распределения благ и услуг, то для административных зданий были разработаны специальные знаковые системы, призванные образно символизировать мощь бюрократической системы. Выражение всей мощи административно-управленческого аппарата стало в нашей архитектуре особым предметом художественной символизации. Этот образный пафос призван был укреплять представление о незыблемости административно-командной системы управления обществом. Весьма дорогостоящий социальный заказ архитектуре со стороны бюрократической верхушки общества нашел воплощение не только в образных характеристиках, но и в организации процессов. Например, многие общественные здания проектировались в соответствии с заданной схемой идеологического ритуала, господствующего над потребностями людей, над условиями свободного развития подлинной культуры — композиционное построение подчинялось заорганизованному действию. Так называемый "синтез искусств" призван подчеркивать и усиливать этот характер ритуальности. Подобная плакатная архитектура как бы программирует действия строим и в такт. Если политически значимая информация концентрируется в огромных мозаиках и рельефах, а организация жизненных процессов остается крайне примитивной — архитектура превращается в лозунг. Мозаичный "синтез" только подчеркивает убожество организации жизненных процессов, когда, например, в зданиях вокзалов вместо необходимой информации, размещения мест отдыха, буфетов, детских комнат, касс и т.п. возникают грандиозные мозаики или появляются колоссальные панно на торцах жилых домов в лишенных элементарного благоустройства микрорайонах. Лозунговая архитектура не может не вызывать сегодня недоумения и протеста. Ее зарождение относится, как известно, еще к 1930-м годам, когда в соответствии со стереотипом воспитательного воздействия архитектуры на человека центром композиции общественных объектов становилась фигура вождя. Их пространственное построение предназначалось не столько для жизни людей, сколько для подавления ударными "архитектурно-художественными" средствами, как их принято называть в нашей литературе о "синтезе".

Информационные свойства среды во многом определяются характером процессов деятельности, интересами и потребностями людей, различиями извлекаемой из

окружения социальной информации. Одни типы среды характеризуются сложным соединением различных процессов и потребностей (городская среда улиц и площадей, производственная и жилая среда), в других доминируют более узко направленные процессы (торговые учреждения, транспортные узлы, предприятия бытового обслуживания) или эмоциональные состояния (театры, музеи, дворцы бракосочетания, мемориальные комплексы, крематории)¹¹. Влияние организации архитектурной среды на формообразование существенно различно для двух разных типов восприятия. Это, с одной стороны, деятельность утилитарного типа, предполагающая избирательное восприятие, направленное на отбор из окружения вполне определенной информации и обусловленное утилитарно-материальными целями, с другой стороны, процессы собственно духовного уровня (познание окружения, общение между людьми, восприятие искусства, эстетическое восприятие и познание и т.д.)¹². Потребности и интересы утилитарно-материального типа в актах духовных как бы перестают существовать — среда и отдельные архитектурные объекты воспринимаются не столько в диапазоне функционально-предметных значений (жилой дом, магазин, маршрут движения, окно, дверь и т.п.), сколько в качестве информации, включенной в духовный мир человека. За внешней оболочкой архитектурных объектов, за их пространственными построениями неосознанно прочитываются исторические события, закономерности развития искусственной среды, законы природы и общества. Соответственно архитектура требует информационной организации в этих разных срезах — как среда конкретной деятельности с утилитарно-материальными целями и как среда, воспринимаемая на уровне художественных обобщений. Промежуточное положение между деятельностью с утилитарно-материальными целями и собственно духовными процессами занимает формирование среды, адекватной поведению в окружении, формированию образа этого окружения, условий его познания. При этом отражение в информационной системе архитектурного объекта естественного характера жизненных процессов, а также определенных эмоциональных состояний, связанных с фундаментальными человеческими потребностями, является одним из проявлений гуманистического подхода к архитектуре.

Представление о природе информационно-знаковых систем, отвечающих деятельности и поведению человека в архитектурном окружении, позволяет высветить одну из центральных закономерностей формирования гуманной архитектурной среды. В современные жизненные процессы активно включаются пространственные построения, отдельные элементы среды, архитектурные формы, выявляющие значимость тех или иных элементов в пространстве. Это особенно наглядно проявляется на улицах современных городов, в крупных транспортных узлах и общественных зданиях, где жизненно необходимы не только специальные информационные системы — сама их архитектура требует такого композиционного построения, которое ориентировало бы человека в окружающей среде, говорило о ее сущности. Смысл многих современных приемов композиции — в ясном пространственном раскрытии направлений движения, значимости и смысла различных зон и объектов.

Архитектура, как уже говорилось, несет различные виды информации, выражает многие

11 Систематизация различных влияний процессов на характер создаваемой среды проведена автором в книге "Архитектура и эмоциональный мир человека" [8, гл. 3].

12 Обоснованию необходимости различения процессов утилитарных и духовных посвящены работы Н.Т. Савельевой [1979, с. 88].

значения. Но из всех видов информации наиболее социально активна та, что непосредственно входит в процессы деятельности и поведения человека в архитектурной среде, так как повседневно включается в сознание и мышление человека. В этой связи закономерно говорить о содержательном богатстве архитектурной информации конкретного объекта или о ее дефиците в другом объекте. Если человек многое открывает для себя в организации пространства и сменяющих друг друга видовых картин, если информация эта достаточно разносторонняя, он получает эмоциональное удовлетворение. Если же информация жестко однозначна, т. е. процессы включены в примитивную организацию архитектурного пространства, люди ощущают жесткий диктат нестерпимо упрощенной системы. Разумеется, сами объекты иной раз требуют строгой организации процессов, но даже в этих ситуациях информативность не должна носить примитивного характера, жестко предписывающего форму поведения. Можно сказать: а нужна ли свобода выбора, например, в здании вокзала или аэропорта? Казалось бы, здесь задача как раз в строгом предписании линии поведения. Действительно, организация процессов во многих ситуациях требует четкости, но само архитектурное пространство должно оставаться живым, многозначным, не превращаться в примитивно схематичное, духовно мертвое.

Анализируя архитектурную информацию, сопутствующую процессам жизни людей, обнаруживаешь богатый и многообразный язык, свойственный проектам, таких, например, зодчих, как А. Аалто, Р. Вентури, Г. Бем, Р. Крие, хотя у каждого из них глубоко своеобразный подход к архитектурному творчеству. Человеку ничто не навязывается, и в то же время незаметно для него, по законам вероятностного прогнозирования зодчий весьма тактично подсказывает наилучшее в данных условиях поведение — движение в среде, отдых в ней, неторопливое разглядывание элементов окружения; создает еле уловимые изменения настроения в развивающемся архитектурном пространстве: пробуждает или ослабляет интерес к окружению, привлекает внимание к тем элементам, которые служат ориентирами в среде (угловым и поворотным, центрально-осевым и поперечным плоскостям); раскрывает далекие пространственные картины, программируя их изменения как интригу и пробуждая желание эстетического созерцания. И в то же время структурная организованность формирует целостный образ архитектурного окружения. Эту ненавязчивость и естественность информации о среде можно уподобить художественным приемам, характерным для литературы, не однозначной в толковании жизни своих героев, не навязывающей читателям точки зрения автора, но тактично подводящей их к определенным интуитивным обобщениям.

Если говорить о развитых проявлениях гуманистического подхода к формообразованию в организации процессов, то трудно, пожалуй, отыскать более яркого зодчего нашего века, чем А. Аалто. Организация пространства в любом из его произведений основана на создании информационной системы, придающей познавательность, эстетический характер, эмоциональную комфортность всем процессам восприятия окружения. Как подошел мастер к проектированию, скажем, студенческого общежития Массачусетского технологического института? В условиях живописной местности он увидел главную свою задачу в том, чтобы из каждой(1) комнаты общежития открывался наилучший вид на живописный ландшафт. Именно эта идея и привела к криволинейному, почти "змеевидному" плану, к клиновидным в плане комнатам, к исключительно живой организации здания. Формообразование целиком продиктовано теми факторами жизни, которые Аалто считал основными в данных условиях. Непринужденность формообразования у Аалто — следствие тончайшей композиционной организации отношений и связей элементов, глубокого осмысления естественных процессов жизни сквозь призму гуманистического подхода к архитектуре. В сложности плана, и пространства нет и намека на хаотичность. То это мягкое переключение осей внутренних

пространств, некая "шарнирность" в местах перетеканий; то едва заметные повороты организующих пространство плоскостей; то естественные раскрытия интерьеров в природу; то элементы интригующей информации о том, что находится дальше и куда идти, какое пространство важнее. В многозначно сложном развитии такого пространства ощущается определенный ритм жизненных процессов. Даже для объектов со сравнительно несложными функциями лучшие зодчие умеют находить такие формы организации пространства, когда визуальная информация о них не подавляет человека жесткостью и однозначностью предписанных действий. Это относится не только к единичным зданиям, но и к жилым кварталам, улицам, площадям. Неумение или нежелание считаться с этим неизбежно приводит к неудачным решениям.

Мы говорили о влиянии особенностей жизненных процессов, но та или иная архитектурная среда организует **жизненные процессы определенных групп людей**. Именно это целостное влияние процессов и потребителей отражается в понятии "среда", в самом формировании определенной среды для деятельности и поведения людей. В свою очередь средообразование включается в архитектурное формообразование. Более того, именно формирование среды часто оказывается в центре формообразования, поскольку, как мы уже говорили, главным формообразующим фактором служат жизненные процессы, происходящие в данном архитектурном объекте, как и участвующие в них люди.

Историческое развитие архитектуры жилища особенно наглядно демонстрирует исключительно многоплановое влияние психологии обитателей на формообразование. В народной архитектуре формообразование жилища определяется самими жителями, в профессиональной архитектурной деятельности оно составляет содержание социального заказа. Но в обеих ситуациях проектирования невозможно абстрагироваться от психологических особенностей жителей, от необходимости передачи в архитектуре жилища определенной социальной информации о его обитателях (как самим жителям, так и другим членам социума). В классово-сословных социальных структурах информация такого рода призвана выявить социальное положение и достаток владельца жилого дома. Достаточно вспомнить строго регламентированные нормы и правила планировки и внешнего архитектурного решения городского жилища в средневековом Китае, или устойчивые приемы пластического убранства фасадов жилых домов богатых ремесленников и бюргеров в городах Северной Европы XV—XVI столетий, или наборы достаточно многообразных архитектурных средств для выражения достатка владельцев доходных домов в Петербурге и Москве на рубеже XIX-XX вв., или приемы декора провинциальных купеческих домов России того же периода. Многочисленные приемы формообразования жилища использовались зодчими, чтобы максимально выявить социальный статус владельца. И это отнюдь не было всего лишь отражением капризов и прихотей имущих классов.

В наше время, особенно в последние годы, осознается необходимость учитывать при формообразовании индивидуальные запросы и приверженности потребителей. Это находит отражение в методах подключения населения к процессу проектирования, что позволяет наиболее полно отразить психологические особенности людей и условия их жизни. Для некоторых типов объектов это приобретает первостепенное значение. Так, проектирование детских дошкольных учреждений ориентировано на создание полноценной среды для всестороннего развития ребенка. Архитектурные формы призваны создавать условия для познания мира, пробуждения творческих интересов в процессе игры, установления информационного контакта со средой.

Существенным критерием средообразования, адекватного процессам деятельности и

поведения людей, являются эмоциональные воздействия архитектурной среды на человека. Поэтому здесь необходимо затронуть эту тему.

Активный фактор жизненных процессов, влияющий на формирование среды и на формообразование, — **их психическое и, прежде всего, - эмоциональное содержание** [8, гл. 3]. Эмоциональное содержание процессов жизнедеятельности отражается как на организации среды в целом, так и на трактовке архитектурных форм. Эта закономерность характерна для всей истории архитектуры. Торжественность ритуалов и церемоний в самых разных культурах выражается в особых формах их архитектурной организации. В эпоху урбанизации, когда архитектура становится средой постоянного пребывания, одной из задач формообразования становится достижение комфортности.

Положительные эмоции, порождаемые архитектурной средой как следствие ее комфортности и защищенности, определяют характер восприятия содержательного архитектурного окружения, что так свойственно ансамблям античности, средневековья, Возрождения, архитектуры рубежа XIX—XX вв. Однако в эпоху развития крупномасштабного индустриального строительства эти столь существенные качества архитектуры во многом оказались утраченными. Архитектурная среда перестала вызывать такие фундаментальные положительные эмоции, как чувство защищенности, ощущение свободы выбора собственного места в организованном архитектурном пространстве и т.п. Да и какой формообразующий материал может возбуждать эти эмоции, если внутриквартальные пространства зачастую гипертрофированы и человек не в силах визуально фиксировать их границы; если предельно примитивная организация пространства характерна для всей архитектурной среды — от масштабов градостроительства до масштабов квартиры... Парадная помпезность некоторых показательных московских массивов застройки и комплексов в других крупных городах страны не только не приблизила нас к созданию среды для человека, но лишь отдалила от решения этих гуманных задач архитектуры. Как ни парадоксально, но и убого-примитивные кварталы массовой застройки, и многие помпезные комплексы не столь уж далеки друг от друга характером той информации, которую они содержат. Когда мы ищем причины удручающей монотонности жилых районов, ни в коем случае нельзя сводить их к одной лишь неразвитости технологических систем, недостатку средств и т.п. В не меньшей степени это результат неразработанности и отсталости теоретических концепций, в частности - отсутствия представлений об информативной стороне формообразования. Но в архитектурной науке начинают осознаваться реальные пути к решению проблемы комфортности среды, создания подлинного уюта в условиях современного строительства. На этой основе начинают разрабатываться и адекватные приемы формообразования. В то же время исследователи, как правило, провозглашают "комфортность архитектурной среды" основным критерием ее высокого качества, хотя развился этот критерий прежде всего потому, что он удобен для опросов населения.

Между тем, критерий сам по себе не позволяет проникнуть в сложную структуру взаимодействий архитектуры с потребностями и процессами деятельности. Он годится только для выявления некоторых типов организации городских и внутриквартальных пространств, предпочитаемых теми ли иными группами людей, а также для определения архитектурных решений городских территорий, зданий и комплексов, вызывающих положительное или негативное отношение. В этом аспекте среда предстает лишь как система таких взаимосвязей окружения и человека, которые вызывают в итоге положительные или отрицательные эмоции.

Конечно, комфортность — существенная характеристика информационно-эмоционального

воздействия архитектуры на человека. Однако формирование социальной информации в архитектуре не сводится к критерию комфортности. Прежде всего, архитектурная среда - это некоторая совокупность условий для деятельности людей, а потому она встраивается в структуру и психическое содержание этих процессов. Комфортность среды лишь внешнее проявление соответствия архитектурного окружения жизненным процессам и группам индивидов. Именно характер процессов позволяет понять, какая среда должна быть создана. Комфортность же, т.е. в конечном счете удовольствие, положительные эмоции в ряде ситуаций вообще расходятся с содержанием жизненных процессов. Например, все процессы погребального ритуала в крематории предполагают строго и тонко продуманную пространственную организацию архитектурного комплекса — разделение траурных процессов, организацию ритуала прощания, визуальное обособление всего комплекса от повседневной будничной жизни городской территории, соответствие образно-эмоциональных особенностей архитектуры торжественности происходящего. Создание такой среды отнюдь не связано с задачей пробуждения приятных эмоций¹³. Таким образом, комфортность как понятие методологически не проясняет путей решения главных проблем организации архитектурной среды.

Далее, архитектурная среда не есть просто некая совокупность условий функционирования людей — она также влияет на развитие человека и общественных процессов. Получение же удовольствия часто не отражает этого воздействия архитектуры. Человек, который не привык к культурной среде, вряд ли будет чувствовать себя вполне раскованно в таком окружении. Однако управляющее влияние архитектуры в том и заключается, что она приучает к культуре поведения в общественных местах. Естественно, воспитательное воздействие архитектурного окружения весьма сложно опосредовано — общественным содержанием различных жизненных процессов, пространственными взаимосвязями различных групп индивидов и т.д. В процессах формообразования и закладываются основы влияния архитектурной среды на человека, на его поведение в соответствии с изменяющимися социальными нормами. При этом общественное содержание жизненных процессов, физическое и духовное развитие человека обусловлены в первую очередь структурной организацией материального архитектурного пространства и на эту функцию "работает" вся информационная организация.

Наконец, формирование архитектурной среды не может рассматриваться как нечто самостоятельное по отношению к художественной идее, художественной образности создаваемых объектов. Архитектурное творчество программирует такие оттенки эмоций, которые необходимы в общем художественном воздействии архитектуры. Она бесконечна в программировании многообразных эмоциональных состояний человека, несводимых к комфорту среды. Эти состояния материализуются через художественное мышление зодчего в архитектурное формообразование и создание определенной среды с присущими ей художественными идеями и образами. Поэтому представляется несостоятельным возведение удовольствия в главный принцип рассмотрения и формирования среды, что характерно для различных гедонистических эстетических теорий (Грент-Аллен, Б. Христиансен, Дж. Сантаяна и др.). В архитектурной теории он пробивает себе дорогу через так называемый средовой подход. Впрочем, здесь этот подход опирается не столько на гедонистическую эстетику, сколько на психологию бихевиоризма, оказавшую заметное влияние на

13 Здесь эмоциональное сопровождение восприятия архитектуры соответствует понятию "катарсис".

архитектурную теорию и методику прикладных исследований XX в.

Сделав это необходимое отступление, вернемся к основной теме — влиянию прагматики информации на формообразование.

Особенности жизненных процессов и групп потребителей архитектуры, их идеологии и политических взглядов, отражающиеся в определенной социальной информации, составляют единую группу формообразующих факторов¹⁴. Это целостное влияние прагматики информации на архитектурное формообразование рельефно проявляется в исторических изменениях архитектуры, наиболее очевидные из которых объясняются именно переменами в характере жизненных процессов, а следовательно, в направленности и способах ее знакового выражения. Это и понятно: в различных аспектах информации преломляется так называемая общественная психология во всех конкретных формах человеческой жизнедеятельности. Особенно наглядно это проявляется в тех случаях, когда социальный заказ исходит от могущественных личностей или правящих классов. На смену строгому величию амфитеатров и триумфальных арок эпохи Августа пришло пышное великолепие архитектуры периода Нерона. Изысканно-сложным придворным этикетам соответствовала декоративность барокко в дворцовых комплексах Европы XVIII в. Переход к барокко и расцвет рокайля, отразив безудержное расточительство и праздность жизни правящей верхушки феодального общества, стали предвестниками его заката.

Характерным примером отражения в формообразовании (композиционных построениях, образах и формах) "высочайшего" социального заказа может служить создание Михайловского замка в Петербурге. Идея его была якобы подсказана "царю-рыцарю" Архангелом Михаилом. Прототипом формообразования стал замок Капраролы - романтический образ рыцарской цитадели. По замыслу гениального Баженова, развитому и завершённому Бренна, на фасадах и в интерьерах различные геральдические рельефы образно-символически передают дух военной доблести, запечатлевая в изобразительно-знаковой системе специфическую психологию владельца — гроссмейстера Мальтийского ордена. Однако приемы развития художественного образа, способы организации архитектурного объекта, выражение многообразных культурных значений - все это результат собственно архитектурной деятельности, независимой от воли заказчика.

Шедевры архитектуры невозможно свести к отражению идейно-политических требований своего времени. Было бы смешно сводить, например, великие художественные достижения готики к церковным канонам средневековья; общеисторическая и художественная ценность русских храмов XVI столетия несоизмерима с политическими, религиозными, эстетическими требованиями Ивана IV, митрополита Макария или Бориса Годунова, так же как гениальность творений Браманте и Микеланджело — собора Петра — с римско-католическим канон креста, который по-разному трактовался ими в плане собора. Однако любой зодчий не свободен в своей формообразующей деятельности, на которую воздействуют общественные цели, от определенной прагматики информации - от многообразных особенностей жизненных

14 Эта группа факторов обычно связывается с понятием "заказчик". В последние годы в связи с углублением процессов демократизации общества речь идет об усилении влияния общественного мнения, о роли конкретных потребителей, приобретаемых к процессам проектирования (партиципация). В то же время субъекты, влияющие на формообразование извне, лишь отчасти формируют прагматику информации. Существенная роль в этом процессе принадлежит все же архитектору, который не только связывает в конкретном замысле многие, иногда разноречивые требования, но и формирует сам социальный заказ.

процессов и групп потребителей, связанных, в свою очередь, с идеологическими и политическими ориентациями различных классов и социальных групп. Прагматика информации тем самым формирует специфические системы значений и знаков, которые встраиваются в процессы формообразования. Но она лишь частично определяет ведущие значения и знаковые формы архитектуры. Чтобы шире представить влияние информации на формообразование, необходимо выделить в самостоятельную область ее семантику.

Семантика в целом обусловлена художественным образом объекта, художественной идеей, особенностями его материальной морфологии. В этом смысле семантика оказывается для архитектурного формообразования значительно шире его прагматики и лишь приобретает свои функции в историческом процессе.

Всякий архитектурный объект не существует сам по себе, как абстракция, оторванная от жизни. В мышлении человека он предстает в многообразных отношениях, которые требуют определенного развития в архитектурной форме. Именно **отношения архитектурных объектов или их -элементов к различным явлениям, опосредуемые мышлением, могут рассматриваться как значения**¹⁵. Фактически это устойчивые связи архитектуры с человеком - с объективным миром в целом, с культурой, с человеческой деятельностью. Формируясь как необходимые и закономерные связи, значения порождают многие тенденции архитектурного формообразования. Значением музея или мемориального комплекса является место и связанное с ним историческое событие. Отсюда и особенность архитектурного замысла, и сам подход к формообразованию, к индивидуальности образно-художественных черт объекта. Именно эти факторы могут вырастать до уровня сюжетной основы и символики проектируемого объекта. Здесь в основе значения — связь объекта и события. Другим важным значением будет связь формы здания с происходящими в нем жизненными процессами, основными пространственными направлениями архитектурного комплекса и процессами движения в нем людей. Отдельные элементы архитектурного целого имеют свои значения. Например, активно динамичный угловой фасад указывает, что путь разветвляется, и тем самым ориентирует человека в среде. Понятно, что для этого угол должен быть выделен архитектурно — эркером, фронтоном или выражен в силуэте.

При формообразовании возможно развитие либо значений, подчеркивающих какую-либо реальную связь (отражение исторических событий, жизненных процессов, конструктивных систем сооружений и т.д.), либо значений, которые мы вносим при формообразовании произвольно (введение черт, напоминающих те или иные архитектурные традиции, ассоциаций отдельных форм с природными явлениями, выразительных характеристик, вызывающих активные эмоциональные воздействия, и т.д.)¹⁶. Конечно, сам способ выявления значений и знаков зависит от стиля, архитектурного течения, творческой индивидуальности мастера и других особенностей конкретно-исторического и личностного характера. Хотя при этом существуют некоторые **устойчивые закономерности влияния семантики на формообразование**.

Прежде всего, формирование архитектурных объектов предполагает их насыщение многообразными значениями и знаками. Например, в процесс восприятия храма включается

15 Рассмотрение значения как отношения во взаимосвязи с его определением как инварианта информации проведено в работах И.С. Нарского [1969]. Концепцию значения как процесса, объединяющего означаемое и означающее, см. в работе Р. Барта [Структурализм: за и против 1975, с. 135-136].

16 Разграничению этих разных типов значений и различий их формирования в архитектуре уделено большое внимание в трудах итальянского семиотика и теоретика архитектуры Умберто Эко [1980a, 1980b].

огромное множество значений, идущих от религиозной символики и мифологии. Все они связаны в сложную ритуально-пространственную, иконическую, световую, цветовую, акустическую целостность. Насыщенностью архитектурного объекта многими значениями определяется его духовное богатство. И наоборот: архитектурный объект, лишенный развитых значений, оказывается бездуховным, а следовательно, малопривлекательным или даже отталкивающим. Так, во многих современных микрорайонах, сформированных по жесткой планировочной системе из типовых зданий, не только отсутствует сложный комплекс культурных значений, но зачастую нет даже ясных ориентиров, позволяющих найти свой дом и подъезд. Между тем, даже элементарное семантическое обогащение архитектуры в этих условиях могло бы придать среде необходимую содержательность. Это выявление ориентировочных признаков, элементов масштабности, привнесение символов традиционности, подчёркивание социальной роли различных пространств и архитектурных объектов и т.п.

Воспринимая архитектурные формы, мы неосознанно связываем их с определенными факторами, породившими эти формы, со скрытой в них информацией. Значит, архитектурные формы как бы стремятся превратиться в системы значений. Античные ордера приобретали неисчерпаемую содержательность в архитектурном формообразовании ряда исторических периодов именно потому, что в них синтезированы многие семантические комплексы. Пропорциональный строй выражает антропоморфные черты, начиная от общих пропорций портиков и колонн, аналогичных пропорциям человеческого тела, и кончая конкретными ассоциациями стройных капелированных колонн с античными тогами, выражением мужественного героического начала в дорическом ордере и женственного — в ионическом. Признаки тектоничности опор, выраженные энтазисом колонн, тоже ассоциируются с признаками человеческой фигуры. Все эти значения конкретизируются в семантических системах античности символикой и мифологией конкретных храмов и мест их расположения, сложным содержанием ритуалов. Развиваясь и бесконечно трансформируясь в истории архитектуры, ордерные формы окрашиваются богатыми смыслами героического эпоса Эллады, римской культуры, Возрождения, испанского барокко в Латинской Америке и т.д. Различные структуры, отношения, элементы ордерной системы, обусловленные многообразными значениями, формируются в развитые знаковые системы, образуя особый архитектурный язык, исторически разветвляющийся в национальные, региональные, этнические и местные конкретно-исторические языковые системы.

Глубокая и многосторонняя семантическая обусловленность архитектурных форм наиболее наглядно проявляется там, где формы эти кристаллизуются веками, где велика роль канонов, отработанных конструктивных приемов, сложившихся систем архитектурных элементов. Построение вытянутых к небу форм культовой архитектуры средневековья независимо от того, идет ли речь о готическом соборе, главах сооружений крестово-купольной системы либо о минаретах или буддийских пагодах, обусловлено символической семантикой — смысловыми и образными ассоциациями форм с фигурами воинов, святых и молящихся, характерными для различных этносов и регионов, развитием в архитектурных формах фаллической символики, знаковых аналогий с элементами изобразительного искусства или развитой эпиграфикой ислама. Именно эта многослойная семантическая обусловленность формообразования делает его результаты столь значительными в идейно-художественном воздействии.

Для формообразования особенно важны закономерности конкретизации значений. Поясним эту мысль на примере замкнутого архитектурного пространства. Если его геометрические признаки и пропорции характерны для дворов конкретного города или региона, оно приобретает региональную смысловую окраску.

Удобное для различных типов деятельности, соответствующее образу жизни населения, такое пространство закономерно становится социально значимым, окрашивается семантикой городской культуры. Одни значения приобретают ту или иную степень конкретности во взаимосвязи с другими. Если традиционное по пропорциям и натуральным размерам пространственное построение площади лишь отдалённо намекает на знакомые прототипы, то введение колоннады или аркады с определенными пропорциями интерколумниев и высотой колонн, напоминая исторические прототипы, конкретизирует образ площади в целом, так как вызывает ассоциации с образами европейского Возрождения, или средневековой арабской архитектуры, или русского классицизма. С точки зрения семиотики происходит следующее. Отдельные означающие - пропорции и натуральные размеры объемных и пространственных элементов, характерные формы, цветофактурные сочетания поверхностей и другие знаки - во взаимосвязи между собой создают достаточно развитые и конкретные ассоциативные аналогии. Это объединение неопределённых в отдельности намеков превращает архитектурную форму в семантическую систему, создавая содержательный слой художественного образа. Вот почему конкретизация значений так важна для архитектурного формообразования. В сущности, она подобна конкретизации значений в тексте естественного языка, где происходит уточнение слова, что представляется как пересечение его семантического поля с семантическими полями других слов.

Значения архитектурной формы многообразны, как многообразны реальные отношения архитектуры и самой жизни, но можно выделить основные типы значений, разные способы их формирования и закрепления в знаках. Значения развиваются в самостоятельные знаковые системы. Прослеживаются две принципиально различные тенденции формирования знаковых систем, направленные навстречу друг другу: в самих процессах формообразования и извне, из сферы культурного опыта и художественных идей. Значения, вливающиеся в форму с этих разных сторон, материализуются в разных типах знаков. Но какие именно значения получают преимущественное развитие в те или иные периоды, в рамках различных культур и архитектурных направлений? Это определяется общими процессами исторического развития мировосприятия. Семантические оппозиции реального и потустороннего, земного и небесного, человеческого и божественного, находившиеся в основе мировосприятия средневековья, получали развитие в архитектурном формообразовании, причем не только в символических, но и в иконических знаках, развитых семиотических системах. Так, формы готических соборов, напоминающие сталагмиты (которые, кстати, продавали в Европе в средние века как сувениры чудесного происхождения), не просто тянулись вверх, но явственно отвечали идущим сверху потокам, неким силовым линиям, как сталагмиты отвечают падению капель со сталактитов. В этом смысле сравнение Миланского собора с застывшим дождем, принадлежащее А.К. Бурову, представляется не просто удачной художественной метафорой, но обобщением скрытой семантики готического собора как материализации небесных сил. Эта иконическая знаковая система дополняла известную текстовую аналогию с кораблем, спасающим души грешников.

Многообразные значения закрепляются в архитектурном формообразовании благодаря соотношению с различными явлениями, прежде всего с традициями самой архитектуры, которые обрастают культурными значениями в процессах длительного существования архитектурных форм. Значения традиционности могут закрепляться как в очевидных для восприятия, так и в скрытых знаковых формах; неосознанно настраивают художественное восприятие человека на близкие ему образы не только конкретные формы, но и различные структуры. Ритмические, пропорциональные, геометрические и другие построения в архитектуре во многом аналогичны

традиционным структурам в других видах искусства. Это позволяет осознать особую содержательную значимость традиционных ритмов и числовых принципов в построении формы, особенностей расчленения фасадов и других признаков. Например, трехчастность как принцип построения храма проходит через весь путь развития крестово-купольных систем. Подобные структурные признаки как носители информации о традициях имеют обычно богатую предысторию и проявляются в новых архитектурных формах как знаки традиций, т.е. ассоциируются с образами исторической архитектуры.

Конкретность архитектурной формы исторически изменчива, в то время как метроритмические структуры переходят из одного исторического стиля в другой, получают развитие в новых образах. Подобные семантические структуры и определяют возможность синтеза старого и нового. К сожалению, в процессах реконструкции исторических центров городов, когда зодчему приходится встраивать новый объект в сложную архитектурную среду, часто обрываются столь необходимые связи нового со старым. Между тем, существующая структура дает возможность развивать эти связи на основе ритмических особенностей основных объемов старой застройки, выраженных, скажем, в силуэте или пластике фасадов. Это открывает перед архитектором, занятым реконструкцией городских кварталов, интересные возможности для развития традиционных образов, если, разумеется, он сумеет уловить основные признаки, которые их формируют.

Особое место среди культурных значений занимают символические. Именно символы всегда были существенными составляющими архитектурного формообразования. Однако знаково-символические особенности архитектурного формообразования не следует неоправданно расширять, подменяя художественные образы знаками. Это важно подчеркнуть особо, так как в архитектурной теории идеи семиотического подхода развиваются иногда в русле идей, философии символических форм Э. Кассирера [Басин 1973]. Западные теоретики архитектуры этого направления зачастую усматривают главное содержание архитектурного формообразования в развитии глобальных символов, свойственных эпохе, культуре или архитектурному течению. В соответствии с этим представлением в образных и знаковых особенностях формы реализуются глобальные символы художественного мышления эпохи. Символ как бы выше и значительнее других знаков в архитектурном формообразовании. Однако в связи с этим важно видеть различие уровней, на которых проявляются семантика и знаковые системы. Символ действительно во многом характеризует художественный образ [Лосев 1976]. (Этот вопрос специально рассматривается в очерке о художественном образе.) Но символы входят и как элементы, иногда даже второстепенные, в общую информационно-знаковую систему архитектурного объекта. В этом случае термин "символ" приобретает более узкий, чисто семиотический смысл в архитектурном формообразовании. Символ нередко оказывается независимым по отношению к формированию образа, что отвечает его осознанному использованию как особого средства воздействия. В магических и каббалистических учениях знак наделяется самостоятельной силой воздействия на судьбы людей и превращается в фантом, сознательно скрываемый от человеческого восприятия. Древнеиндийские мандалы; кресты, лежащие в основании большинства христианских храмов; крестообразные и спиралевидные символы архитектурной эпиграфики ислама, восходящие к зороастризму; семиугольники счастья; треугольники Троицы; магические круги; планировочные символы буддизма — все эти и многие другие символические структуры, активно включавшиеся в архитектурное формообразование различных объектов средневековья, были весьма отдаленно связаны с художественными образами реальных архитектурных объектов, в которых они находили воплощение. Такие символические структуры не принадлежат в полном смысле ни перцептивной, ни материальной морфологии

архитектурных объектов, а завуалированно присутствуют на обоих уровнях¹⁷. Пятиконечная звезда, лежащая в основании плана театра Советской Армии Алабяна и Симбирцева, является своего рода атавизмом средневекового символизма. Но участие символов в реальном воздействии архитектуры на человека на самом деле не ограничивается условиями их конкретной обозреваемости и узнаваемости. То, что мы непосредственно воспринимаем и осознаем, далеко не исчерпывает информационно-эмоционального воздействия. Символические, как и другие семиотические системы, включаясь в процессы коммуникации в архитектуре, могут не осознаваться при восприятии подобно структурам мифов, тропам и другим универсалиям, заложенным в текстах естественного языка, и в мифологии коллективного бессознательного.

Архитектурное формообразование в семантическом аспекте предстает как наполнение морфологии архитектурного объекта многообразным содержанием и как целенаправленное изменение этой морфологии под воздействием определенных комплексов значений. Синтезировать содержание - значит соединить различные отвечающие этому содержанию формы. Это позволяет понять **двуединый характер формирования информации в архитектурном формообразовании**. Она формируется и через синтез значений посредством синтеза знаков, и через **формирование собственно материальной морфологии**. Признание этих двух разных механизмов формирования значений позволяет объяснить происхождение многих приемов формообразования и его активные исторические изменения. Необходимость развития новых значений в определенном типе объектов приводит к существенному изменению их формообразования. Это особенно заметно там, где формы долго развивались на основе сложившихся прототипов. Необходимость выражения новых комплексов значений активно меняет материальную морфологию, заставляя искать новые конструктивные и строительные приемы и выявляя утилитарные функции пространства. Классический пример — формирование готических храмов как новое архитектурное явление своего времени. Что стало здесь главным фактором качественно нового решения? Прежде всего — переход к ажурной каркасной конструктивной системе, позволяющей создать окна с тонкими витражами и льющимся сверху светом, ажурные, устремленные ввысь изящные архитектурные формы с многочисленными элементами символики и декора, развивающими и обогащающими структуру общей конструктивной системы, - таким образом, создать принципиально новые комплексы значений всего образно-символического, идейно-эмоционального содержания готики. Сами поиски новых конструктивных решений направлялись новыми смысловыми, в том числе символическими, структурами, необходимостью активного выражения связи земного и потустороннего, организации более развитого и образно воздействующего внутреннего пространства ритуалов. Активное устремление пространства и формы вверх символически связывало два мира световыми потоками, развивало подобный музыкальному сложный строй ажурных деталей, наполненный развитой символикой, иконическими знаками и текстами, о которых мы уже говорили выше. Как видим, поисками материальной морфологии во многом движет именно необходимость выражения новых значений, нового идейно-эмоционального содержания.

В то же время влияние семантики на исторические изменения образа жизни.

17 Некоторые свойства архитектурных символов связываются непосредственно с физическим воздействием тех или иных структур. Такова, например, идея животворящего креста, получившая развитие при формообразовании в русской архитектуре XVI в. в связи с деятельностью целителей-экстрасенсов.

Сложнейшие взаимообусловленности семантики и морфологии показал А.Л. Якобсон в исследованиях, посвященных закономерностям развития культовой архитектуры зрелого и позднего средневековья средиземноморских и причерноморских стран. Когда храмы стали создаваться для людей определенного круга -прихожан городского квартала, обитателей привилегированного и замкнутого монастыря, княжеского замка и др., — их площадь уменьшилась, что привело к принципиальным изменениям в формообразовании и поиске содержательных образных характеристик. Вот как формулирует эти перемены А.Л. Якобсон: "... уменьшение площади церквей все отчетливее и резче сопровождалось повышением их пропорций, усилением вертикальной оси с целью выделить здания среди окружающей застройки. Устремленность ввысь масс храма придавала новое эмоциональное звучание постройкам, рассчитанным на восприятие не только и не столько изнутри, сколько снаружи, что дало новый толчок интенсивному развитию купольной архитектуры, специфичной в каждой стране. Экстерьер с течением времени всюду приобретал все большее значение.

Это имело последствия, изменившие весь облик архитектурного произведения. Его художественные качества стали полнее и отчетливее проявляться во взаимосвязи интерьера и фасадов. Фасад здания стал лучше выражать его композицию и сам приобрел большее, чем в раннем средневековье, художественное значение" [Якобсон 1987, с. 5]. Мы видим сложную цепь факторов: социальных, уменьшающих площадь; градостроительных, делающих более значимыми фасады храма; наконец - тенденций художественного освоения сложившихся прототипов. В этой логике формообразования, как и при формировании готических храмов, трудно увидеть семантику в чистом виде: формирование значений входит в процесс создания материальной морфологии объекта и в обнаженном виде не существует. И все же в изменениях архитектурного формообразования в приведенных ситуациях отчетливо прослеживаются именно изменения доминирующих смыслов и символов. Вся европейская и ближневосточная культовая архитектура при переходе от раннего к позднему средневековью как бы распрямляется, освобождаясь от тяжести, становится более стройной, светоносной, нарядной, поворачивается лицом к городскому пространству. В целом создаются новые комплексы значений: устремленности к небу, стройности и возвышенности. А это свидетельствует именно о процессах духовного развития, подчиняющих себе изменения архитектурных форм. Новое мировосприятие определяет новые семантические структуры, а через них активно влияет на формообразование, на поиски новых конструктивных и строительных приемов. За различными значениями и их знаковыми формами, с одной стороны, различными формообразующими факторами — с другой, происходят мощные сдвиги семантических пластов, исторические изменения мировосприятия и художественного мышления, которые вызывают активные изменения формообразования. При этом разные значения как бы конкурируют между собой за право быть представленными в архитектурной форме.

Материализация значений в форме, их закрепление и развитие при формообразовании осуществляются наиболее полно благодаря профессиональным методам. Прежде всего для этой цели используются архитектурные формы, уже обладающие богатством значений. Далее необходимы формы, в которых активно преломляются различные конкретные обусловленности формообразования. Это позволяет достичь художественной образности и символичности, отразить традиции, выявить идейное содержание, в то же время создать сложно обусловленное, закономерное во всех особенностях построения, живое, наполненное богатством конкретности архитектурное произведение. Весьма интересные проявления этого общего способа формообразования дает древнерусская архитектура. Классическим

примером может служить один из древнейших храмов Руси - Киевская София. Основой этого гигантского для своего времени здания послужила крестово-купольная система с традиционными элементами византийской архитектуры. Однако формообразование храма было во многом обусловлено конкретными требованиями княжеского заказа [Комеч 1972]. Композиция органично включила в себя некоторые особенности дворцовой архитектуры. П-образно огибающие объем с трех сторон обширные и светлые хоры архитектурно решались как помещения дворцового характера. В их композицию вошли башни с лестницами, также типичные для дворцовой архитектуры. Благодаря этой конкретной обусловленности формообразования, вовсе не характерной для византийской архитектуры, отдельные объемно-пространственные элементы и фасады сооружения получили удивительно многообразное развитие в системе сложно обусловленных форм. Так, на восточном фасаде со средней пятигранной апсидой и четырьмя полукруглыми, решенными тремя ярусами с постепенным понижением высоты элементов с плоскими глухими нишами, образовались активные различия, возникли элементы живой асимметрии, что внесло в композицию сооружения сложную живую игру форм. Столь же интересно и живописно в результате органичного и живого развития асимметрии решались и другие фасады. В целом все это позволило создать синтез разных значений и знаковых форм. Традиционные византийские приемы и формы вносили развитую символику восточно-христианской архитектуры. Системы полуциркульных форм, в том числе многочисленных арочных элементов, способствовали антропоморфным ассоциациям архитектуры с фигурами святых, нимбами, ликами, глазницами. Суровые фигуры читаются и в формах апсид, барабанов и глав. В то же время тонкое использование приемов асимметричного усложнения фасадов, развитие во внешних формах пространственно-функциональных и конструктивных особенностей сооружения, выявление контрастных отношений в сочетаниях основных элементов — все это формирует многообразную информацию о сложной обусловленности формообразования многими факторами.

Итак, представление о существовании различных значений и их знаковых форм, о синтезе этих форм в процессе архитектурного формообразования позволяет конкретизировать традиционную проблему содержания и формы в архитектуре. Появляется возможность проследить взаимоотношения различных комплексов значений, способы их формирования и активного выражения, что в целом дает основу совершенствования профессиональных методов и углубления знаний об архитектурной форме.

Мы говорили о семантике и ее преломлении при формообразовании. Теперь необходимо обратиться к третьему аспекту информации, который характеризуется понятием "**синтактика**". Если мы признаем знаковый характер закрепления в материальных формах определенного содержания, реальность самих знаков и отношений между ними, то должны допускать и **существование правил, действующих в организации этих отношений**. Последнее и есть синтактика¹⁸. Но если в естественной человеческой речи такие правила, как и сами отношения между знаками (фонемами, морфемами, словами, словосочетаниями и др.),

18 Некоторые теоретики архитектуры, и в первую очередь Бруно Дзеви, рассматривают набор устойчивых правил синтаксического типа как язык архитектуры определенного периода стиливой направленности [Zevi 1978]. Вместе с тем, рассматривая синтаксис, мы оставляем в стороне проблему языка архитектуры в целом, которая требует специального обсуждения с привлечением современных представлений философии и семиотики. Сама постановка этой проблемы связана с тем, как мы понимаем сущность языка, например, широко, как "использование фиксированных ассоциаций", либо только как средство коммуникации, как определенные правила оперирования знаками [Панов 1980, с. 67].

достаточно очевидны и хорошо изучены, то правила в отношениях знаков в архитектуре — нечто дискуссионное, тем более, что сами знаки и их отношения неясны [Мардер 1986]. Поиск определенных правил такого рода ведется по разным направлениям. В частности, существует тенденция рассматривать в качестве синтаксиса в архитектуре различные закономерности гармонизации архитектурной формы: традиционные пропорциональные системы, подобия частей и целого, визуальную целостность геометрических форм и другие. Эти закономерности стали именовать "формальный синтаксис", подчеркивая тем самым, что они относятся не к законам красоты или гармонии, а именно к явлениям языка, информации, знаковых систем [Hesselgren 1969]. В то же время указать на традиционно известные закономерности архитектурной композиции как на правила синтактики еще не значит связать представления об информационно-знаковых системах с формообразованием. Правила синтактики предполагают формирование значений и смыслов, а не просто гармоничных отношений элементов. (Ведь если есть формальный синтаксис, то должен быть и содержательный.) Кроме того, формирование значений основано на различных типах отношений элементов, т. е. все, что входит в морфологию, должно одновременно включаться и в формирование значений. Получается, что синтактику необходимо рассматривать с двух сторон: как организацию элементов, несущих значения (собственно знаков), и как организацию многообразных отношений воспринимаемых элементов. Это как раз совпадает с представлениями об организации двух разных планов знаковых систем в лингвосемиотике. В соответствии с этими представлениями важно видеть **различие элементов и отношений плана содержания**¹⁹. Элементы плана содержания могут рассматриваться как объекты, дифференцированные по их значениям — по функциям, конструктивно-материальной сущности, характеру вызываемых ими образных ассоциаций, символическому смыслу, смысловой значимости и т.д. Здание служит определенным функциональным объектом, вместилищем жизненных процессов, имеющих некоторую социальную и символическую значимость. С этой стороны оно есть элемент плана содержания. Но это же здание представляет собой определенный воспринимаемый объем, соотносимый с другими объемами и прилегающими пространствами, геометрическую форму, вписанную в геометрию окружения, текстурный и цветовой фрагмент визуальной ткани архитектурного окружения. С этой стороны здание — не что иное, как элемент плана выражения некоторого градостроительного целого. Мы видим, что одни и те же воспринимаемые объекты могут рассматриваться как элементы разных планов в зависимости от того, какая их сторона (содержательная или перцептивная) выделяется для анализа.

Соответственно могут быть выделены организующие тенденции во взаимоотношениях элементов разных планов. Прежде всего требуют определенной гармонизации, упорядочения, организации формальной целостности элементы плана выражения. Возникает необходимость связать между собой различные типы таких элементов и отношений, в частности — отношения по форме и направлению крупных и значимых элементов, геометрические центры, пространственные оси и направления формообразующих линий, конфигурации, поверхности формы. Организация воспринимаемых элементов архитектурной формы порождает различные структуры. Многие из них хорошо известны. Это пропорциональные системы размерных отношений, геометрические подобия, общие организующие форму плоскости и поверхности. Некоторые другие средства организации либо незаметны, либо кажутся самоочевидными.

19 Автором уже проводился анализ этих элементов и отношений в архитектурной композиции [Сомов 1986, с. 31—36].

К последним относятся, например, крупные конфигурации, объединяющие поверхности объекта в пространстве, единые направления и точки фокусов этих направлений, силуэтные построения с обобщающими контурными линиями.

Эта **организующая роль элементов и отношений органически взаимосвязана с усилением определенных значений**, с процессом создания образов, что хорошо видно на анализе пропорций. Единая система интервалов между пропорционируемыми элементами не только связывает их в единое целое, придавая объекту определенный масштаб, но как бы задает всей форме общий образный строй, единую ассоциативность, создавая впечатление строгости и стройности форм либо их приземистости и тяжеловесности. До сих пор в традиционных представлениях о пропорциональных системах больше внимания уделяется их организующей роли для создания визуальной целостности, в то время как содержательные особенности пропорций, возможности их активного использования для развития определенного характера образа, для выражения регионального и национального своеобразия архитектуры фактически остаются малоизученными.

Взаимосвязь организующих функций и выражения сложного содержания наглядно проявляется и в различных приемах геометрического подобия элементов, которое не только связывает в единое визуальное целое крупные и мелкие элементы формы, способствуя целостности архитектурного образа, но и усиливает смысловую значимость объединяемых по этому принципу элементов. Повторяясь в своих очертаниях в единой структуре, элемент архитектурной формы оказывает более глубокое образно-ассоциативное и символическое воздействие на восприятие всего объекта.

Представление о правилах организации различных элементов и отношений отчасти совпадает с традиционными представлениями о связи части и целого в архитектурной композиции, о различных правилах организации композиционных элементов (пропорциональных, масштабных, цветовой гармонии и т.д.). Но если в традиционных представлениях об архитектурной композиции различные элементы и отношения связываются с эстетическими закономерностями, то в аспекте информации и знаков они предстают прежде всего как основа закрепления определенных значений. Конфигурации, силуэты, формообразующие линии, оси и центры, размерные отношения элементов, крупные организующие объект цветные элементы наполняются многообразными значениями, хотя правила организации таких визуально-оптических элементов (так называемый формальный синтаксис) могут рассматриваться как самостоятельный объект изучения, что соответствует традиционному подходу к анализу различных средств композиции.

В каждом типе элементов и отношений складываются особые правила их организации. Для формообразования принципиально значимы, в первую очередь, элементы, принадлежащие одновременно разным уровням. Это прежде всего те элементы, которые объективно необходимы в материально-пространственной организации жизненных процессов, в конструктивных системах, в формировании среды. Таковы площади, улицы, дворы, типы зданий и сооружений, типы помещений, характерные конструктивные элементы, узлы и т.д. Функционально необходимые элементы, развиваясь исторически, приобретают множество значений, становятся в процессах реальной жизни, в развитии культуры сложными знаковыми единицами с объективно закрепленными за ними комплексами значений. Устойчивая роль таких элементов в городской жизни делает их активными смыслообразующими началами. Агоры, торговые площади средневековых европейских городов, атриумы, палаццо, айваны, небольшие пространства, напоминающие площади городов итальянского Возрождения, традиционные аркады, пространственные элементы русской архитектурной традиции —

гульбища, крыльца, характерные лестницы и галереи, пешеходные улицы с характерными пропорциями элементов исторической застройки — все это чрезвычайно ёмкие по их смысловой насыщенности традиционные элементы архитектуры, которые несут устойчивые и развитые комплексы значений. Они являются одновременно условиями ориентации в среде, элементами информации о функциях и социальной значимости архитектурного пространства, о характере и символическом смысле происходящих в нем процессов, о работе конструктивных систем сооружений, технологии и последовательности строительства, наконец, являются сгустками различных настроений и чувств, многих историко-культурных значений конкретных событий и городов. Поэтому характерные элементы такого рода столь живучи в архитектурном формообразовании. Не случайно именно отсутствие уютных дворов, сомасштабных пешеходу улиц, небольших, но социально значимых площадей ощущается многими профессионалами чуть ли не как бедствие, потеря города.

Традиционные дворы, улицы, площади, переулки, проходы с характерным изменением перетекающих пространств, атриумы или айваны в формировании жилых домов приобретают для формообразования особые знаковые функции. Аналогична активная смыслообразующая роль функционально значимых элементов здания. Кровля, эркер, лоджия, балкон, их ограждение, печные или каминные трубы, двери и окна, их обрамления, будучи функционально значимы, активно включаясь в процессы деятельности человека в архитектурном окружении, приобретают развитое символическое содержание, наполняются многообразными культурными значениями, которые закрепляются в принципах формообразования этих элементов. Особые смысловые качества и традиционный характер приобретают такие признаки, как местоположение окна на плоскости, пропорции дверей и порталов, окон и их обрамлений, расчленённость фасадов проемами, их вертикальный или горизонтальный строй, пропорции интервалов между проемами, подобия различных элементов плоскости фасада и т.д. Эта устойчивая семантика архитектурных элементов и деталей закрепляется в исторически устойчивых знаковых формах, приобретая в них новые символические изобразительные и эмоциональные качества. Подобные элементы, вобравшие в себя богатство значений, стали особенно активно использоваться в связи с развитием нового языка архитектуры в 1980-е годы.

При формообразовании оказываются существенными закономерности взаимодействия форм в отношениях парадигматики -синтагматики. Чтобы пояснить их роль, напомним известный факт. Один из создателей структурной лингвистики Ф. де Соссюр стремился показать фундаментальные правила языка на архитектуре. Ставя в один ряд элементы разных ордеров, он иллюстрировал **отношения парадигматики**, сравнивая элементы одного ордера в одном здании — **отношения синтагматики** [Соссюр 1933]. Эти взаимоотношения особенно наглядно проявляются при включении элементов с устойчивыми значениями в новые сочетания. Например, в проекте театра в Калуге И.В. Жолтовский поставил наверху в одном из портиков колонну по оси, чего никто до него еще не делал. Но это новшество позволило остро выразить смысл такого портика (наверху нет выхода) и придать необычную остроту всей композиции. В данном случае создан совершенно новый знак - нетрадиционная форма, уместная в системе целого. Четкое представление об использовании тех или иных элементов в истории архитектуры в их сложившейся смысловой нагрузке (план парадигматики) позволяет эффективно и свободно менять их сочетания и смыслы, создавая знаковые системы конкретных объектов (план синтагматики). Подобные закономерности присущи самому профессиональному мышлению архитектора. Но их формализация и глубокое изучение на материале истории архитектуры позволяют осознанно овладевать историческим богатством

смыслообразующих возможностей архитектурных форм.

Закрепляя всеми условиями человеческой жизни развитую семантику форм, архитектура создает и развитые правила их синтактики. Теоретики, отрицающие возможность их существования, забывают реально ощутимые архитектором правила композиции, которые достаточно легко обещаются именно в понятиях семиотического подхода²⁰.

Значительный слой закономерностей синтактики определяется **смыслоразличительными функциями элементов**. Смысловой значимостью элемента плана содержания определяется и его активность как элемента плана выражения. В одних случаях требуется более, в других менее активное выявление элементов. С этим связаны и различные приемы их акцентирования. История архитектуры дает примеры исключительно тонко дифференцированного выражения значимости элементов различными средствами — пространственными, пластическими, усиления значимости того или иного элемента. Таким путем формообразование не только закрепляет сложившиеся в культуре смыслы, но и создает новые смысловые структуры. Однако, если структуры значимых элементов формируются вне человеческих смыслов, возникают на технологической основе, то приобретают психологически отрицательное воздействие. Например, когда предельно стандартизируются входы в жилые дома, отождествляясь с дверями в камеры мусоросборников, у человека возникает неуважительное отношение не только к своему жилищу, но и к самому себе. Как видим, смыслоразличительные закономерности архитектурного синтаксиса — не просто профессиональные правила формообразования, но формирования мировосприятия человека.

В условиях нашего индустриального строительства именно смыслоразличительные закономерности формообразования оказались почти полностью сведёнными на-нет. Это прослеживается едва ли не по всему комплексу объектов массового строительства. Предельное обеднение палитры архитектурных элементов, в совокупности формирующих облик крупного жилого массива, приводит поистине к кризису архитектурной информации. Конечно, универсам можно отличить от школы, детский сад от поликлиники, но лишь в самых общих функциональных признаках зданий — в объемах (да и то не всегда), в характере остекления, соотношениях глухих фасадных поверхностей и стен с проемами. Однако это крайне общие, недетализированные признаки различий. Для подлинного смыслоразличения элементов застройки необходима активная информационная дифференциация по целому ряду других признаков формообразования - общеструктурных, пластических, цветовых, фактурных. Да и объемно-пространственная дифференциация должна быть значительно более развитая.

Говоря об информации, значениях, знаках, мы не затрагивали проблему художественности. Как же эти две группы явлений связаны между собой в архитектурном формообразовании? Далеко не всякая система знаков представляют собой художественное явление. В то же время художественность как явление коммуникации всегда характеризуется организацией информационно-знаковых систем. Этому соответствуют такие понятия, сложившиеся в современной науке об искусстве, как "художественная

20 По нашему мнению, принципиально важно то, что в архитектурной композиции наблюдается особая значимость отношений различие-тождество [Теория композиции в советской архитектуре 1986, с 118-121], дифференциальных признаков [Сомов 1986, с. 55-56], структурных связей означаемое - означающее и других характеристик структурной организованности знаковых систем, которая признается как их необходимое свойство [Мантатов 1980, с. 29; Мартынов 1966, с. 69-67].

коммуникация", "эстетическая и художественная информация", "эстетический знак" [Столович 1972; Теории, школы, концепции 1975] и др., отражающие специфику закрепления информации и ее прочтения и отвечающие особым явлениям эстетического и художественного восприятия.

Взаимоотношение "обычного" и художественного в информационных явлениях многократно анализировалось в работах по проблемам семиотики, в трудах по эстетике. Чтобы наглядно показать это различие, обычно приводят сопоставление делового текста и стихотворения. В деловом тексте изменение порядка слов не меняет его содержания, т.е. содержащееся в нем сообщение не меняется. Перестановка слов в стихотворении полностью меняет его, исключая художественный смысл. Значит, художественная информация в отличие от обычной связана со всей системой знаков, с информационным субстратом, который несет многообразные значения. Мы напомним эти общеизвестные соображения, чтобы прояснить специфику художественного уровня формообразования в архитектуре.

Богатая содержательность материала предполагает объединение многих различных значений в целостные системы. Значения отдельных элементов не просто сосуществуют, но связываются в целостную систему значений и знаковых форм, которая и соответствует понятию "художественный текст" [Лотман 1972]. В то же время сам художественный текст не является чем-то самостоятельным. Структурная организация текста подчиняется закономерностям художественного отражения действительности, формирования художественного образа со всеми свойственными ему структурными особенностями как способа моделирования действительности и построения целостной картины мира. В соответствии с этим структура художественного текста, различные значения, в том числе многообразные ассоциации, символы, эмоциональные состояния, обуславливаются художественным образом, развитием замысла и художественной идеи произведения. Поэтому информационно-знаковые особенности организации архитектуры позволяют выявить многообразную и весьма сложную обусловленность архитектурного формообразования художественным образом. Попытка показать это предпринята нами в очерке о художественном образе.

Включенность информационно-знаковых особенностей организации архитектурных объектов в процессы художественной коммуникации не означает, однако, что коммуникация в архитектуре и все связанные с нею особенности формообразования не могут рассматриваться как более общие, более широкие коммуникативные явления. Ведь проанализированные выше понятия прагматики, семантики и синтаксиса охватывают многое из того, что не является художественным, но входит в обыденное восприятие человеком архитектурного окружения, включается в будничные условия его труда, быта и отдыха, формирует комфорт или эмоционально настраивает на определенный характер деятельности, в скрытом виде передает через внехудожественное и даже внеэмоциональное восприятие определенные модели поведения, деятельности или устройства мира. Отсюда необходимость вычленив в архитектурной науке исследование процессов коммуникации, закономерностей организации информационно-знаковых систем как самостоятельное направление [Тондл 1981, с. 31].

Итак, в трех аспектах информации раскрывается системность ее актуализации при восприятии и закрепления в процессах архитектурного формообразования. Значения отдельных объектов, признаков форм архитектуры становятся живыми составляющими ее информационно-эмоционального воздействия в системе организованных жизненных процессов. Подход к архитектурному формообразованию в трех аспектах информации позволяет отчетливо увидеть разные его обусловленности процессами восприятия

архитектуры, содержанием жизненных процессов, особенностями духовного мира человека в целом. При этом эстетические и художественные способы организации объектов могут рассматриваться как особые информационные явления.

В чем заключаются возможности развития теории архитектурного формообразования на основе выделения трех аспектов информации? Мы видим такие возможности в типологизации различных информационно-знаковых явлений в архитектуре по следующим группам признаков, отвечающих проанализированным аспектам информации:

1. различные функции информационно-знаковых систем по отношению к человеку, процессам деятельности и поведения, обществу в целом;
2. различные значения, дифференцированные по способу формирования в формообразующих процессах, по способу закрепления в процессах жизнедеятельности и в процессах развития культуры;
3. различные знаковые формы, а также элементы плана выражения, порождающие различные типы отношений и организующие эти отношения структуры.

Представляется, что для развития информационно-знаковой проблематики особенно важно видеть органическую взаимосвязь информационно-знаковых систем в трех аспектах. Прагматика порождает соответствующие ей семантику и синтактику; семантика получает свои функции и закрепляется в развитой синтактике; формирование синтактики сопровождается развитием ее семантики и прагматики. По каждому аспекту происходят активные процессы формирования информационно-знаковых систем. В целом эти процессы позволяют увидеть общую картину развития информационно-знаковых систем в архитектуре, как в процессах формообразования, так и в процессах ее исторической эволюции, связав эту эволюцию с развитием человека и общества.

Механизмы

Вся сила изобретательности, все искусство и умение строить сосредоточены только в членении. Ибо части всего здания, все особенности каждой из них и, наконец, сочетание и объединение всех линий и углов в одно произведение - все определяется с учетом полезности, достоинства и приятности одним только членением.

Альберти

Что такое механизмы формообразования? Не идет ли речь по существу о механизмах мышления? Однако творческое мышление представляет собой иной предмет исследования - действительность архитектурной деятельности, лежащую как бы в

другой ее плоскости. Если анализ творческого мышления концентрируется вокруг таких явлений, как способы мысленного моделирования объектов, процессы анализа и синтеза, соотношение образных и вербализованных, интуитивных и логических компонентов, то анализ формообразования, как уже говорилось, представляет деятельность прежде всего как некоторую мыслительную совокупность взаимосвязей различных компонентов морфологии создаваемого объекта между собой и с существенными факторами. В данном очерке и делается попытка обобщенно представить устойчивые взаимосвязи формообразования, названные его механизмами, которые выражаются в процессах архитектурного творчества в формировании определенных систем архитектурных объектов. Их теоретическое обобщение возможно только на основе высоко-абстрактных понятий.

Категориями, которые позволяют обобщить различные механизмы архитектурного формообразования, выступают введенные нами выше общенаучные понятия "**структура**" и "**информация**"²¹. При этом именно представление о различных структурах дает возможность понять динамику формообразования. Представление архитектурного формообразования как особой картины находящихся в динамике, многогранно взаимодействующих между собой структур позволяет целостно и детально изобразить движущие силы формообразования. В соединении этого подхода с представлениями об информации появляется возможность на единой понятийной основе связать между собой материальные и духовные стороны формообразования, увидеть узловые точки их взаимосвязей в архитектуре.

Чем обусловлено само **происхождение тех или иных формообразующих структур**? Попытаемся ответить на вопрос, выделяя различные типы структур и прослеживая их взаимосвязи с определенными формообразующими факторами.

Мы уже говорили, что **основные структуры материального уровня - это различные способы интеграции и дифференциации элементов материального архитектурного пространства жизненных процессов**. Во многих случаях эта основа организации объекта обусловлена практическими принципами, что выражается в выборе объемно-планировочных схем — во взаимном расположении и количественном соотношении крупных пространственных элементов (различных планировочных зон и магистралей в городе, пространственно автономных групп помещений в зданиях и комплексах зданий). Различные структуры взаимного расположения материально-пространственных элементов (линейные, центрические, звездчатые, крестообразные и др.) обусловлены прежде всего соображениями практической целесообразности. Приемы пространственной организации часто определяются необходимостью взаимосвязи различных жизненных процессов на основе принципа экономии времени. Например, в центре выделяется основной процесс, а вокруг него по кратчайшим маршрутам организуются вспомогательные. Аналогичны и различные линейные композиционные схемы, когда группы пространственных элементов примыкают к основной коммуникации, например к линии транспортных и пешеходных потоков, вертикальным коммуникациям и т.д. Структуры такого типа также имеют чисто практический смысл, что определяет и происхождение эвклидовых геометрических форм²².

21 Идея структурной природы информации получила развитие в последние годы как в области философских проблем информации, так и в рамках проблематики содержания и формы в искусстве [Тюхтин, Ларкип 1984; Тюхтин 1972].

22 Действие принципа экономии как основы происхождения эвклидовых геометрических форм показано в последние годы в области философских проблем практики [Черняк 1973].

Структуры материально организованного пространства могут быть материализованы в огромном множестве архитектурных форм. С этих позиций набившая оскомину постановка вопроса о взаимоотношении формы и функции как о некотором изначальном противоречии формообразования в архитектуре методологически неэффективна. Такого рода противоречие в процессах формообразования может возникнуть только на определенном уровне конкретности, либо когда функциональные схемы (определенные) структуры получают жесткое закрепление и развитие в форме, не давая возможности материализации других структур и препятствуя тем самым средовым, художественным, образно-символическим или иным поискам. При ясном понимании абстрактной сущности функциональных структур они никак не могут теряться в процессах формообразования или, наоборот, навязываться форме. Эти структуры должны органично включаться в формообразование.

Другие структуры материального уровня формообразования обусловлены рациональными принципами организации строительного производства, экономией вещественных, энергетических и трудовых ресурсов, эффективной работой конструктивных систем и материалов. Такие формообразующие структуры, как модуль, повторение типизированных конструктивных элементов, топологические структуры, обусловленные закономерностями комбинаторики, некоторые характеристики правильных геометрических форм (например, прямой угол), обусловлены прежде всего принципами экономии [Черняк 1973].

Единое объяснение происхождению структурной организации материального уровня формообразования позволяет выявить эффективность использования различных средств организации архитектурно-строительных систем в современных условиях. Мы привыкли рассматривать модульность и типизацию как нечто само собой разумеющееся. В архитектурной теории их обычно рассматривают либо как особые эстетические явления, сближающие нас с миром природы, либо, напротив — как порождения современного индустриального производства, мешающие реализации "законов красоты" [*Композиция и стандарт* 1971]. Но важно видеть природу этих явлений в архитектурном формообразовании. Уменьшение числа параметров конструктивных элементов объекта (в первую очередь типоразмеров изделий), ограничение разнообразия конструктивных решений определяют стандартизацию технологических процессов, отвечающих принципу экономии общественного времени. Отсюда и роль некоторых структур. Так, зеркальная симметрия выступает как одна из форм тождества (кстати, симметрия вообще определяется иногда как проявление тождества при заданных условиях [Готт В.С., Перетурин 1967]). Равенство размерных отношений отрезков на плане объекта при повторении высоты этажа определяет и тождество материализуемых данной структурой конструктивных элементов. Последнее отвечает, в свою очередь, тождественности технологических процессов производства, принципу их упрощения путем специализации — расчленения на операции с тождественными действиями, доведенными до автоматизма. Так структурность объекта переходит в структурность деятельности.

Структуры материального уровня архитектурного формообразования отражают также действие фундаментальных физических законов и поэтому являются объектом изучения различных строительных наук. Уже само представление о формообразующей роли этих структур берет начало в исследованиях, находящихся "на стыке" строительных наук и архитектуры. Здесь сформировались представления о структуре конструктивной системы, которая определенным образом материализуется в архитектурной форме. Достаточно полно и аргументированно такой подход представлен в книге западногерманского исследователя К. Зигеля "Структура и форма" [Зигель 1968]. Более точно ее название переводится как "структурные формы современной архитектуры". В этом подлинном названии труда по существу содержится и его основная концепция. К. Зигель говорит об особых конструктивно-технологических формах архитектуры,

о тех ситуациях формообразования, когда создаются сооружения, структурное построение которых подчиняется действию физических законов, принципу экономии материалов и стандартизации технологических процессов. Исследователь показывает, что структуры таких систем как бы облекаются в эстетически значимые архитектурные формы. Это подтверждается, в частности, красотой мостов Майара, построенных в Швейцарии - великолепных произведений инженерного расчета. Превращение в форму структур конструктивных систем характеризует определенный класс архитектурных объектов. К. Зигель пишет: "Конечно, архитектурное произведение представляет собой более сложный комплекс, чем мост. Но и в архитектуре имеются тектонические формы, которые, как и формы моста, подчиняются строгим законам. Если рассмотреть эти формы отдельно, то проблемы, связанные с ними, окажутся родственными проблемам, возникающим при проектировании моста" [Зигель 1968, с. 142]. Здесь речь идет об особом типе формообразования, в механизмах которого главным становится структурообразование конструктивных систем, определяющее направленность формообразования в целом. Структурообразование, подчиненное физическим законам, включает в себя формирование конструктивных систем.

Мы видим, что **на материальном уровне организации архитектурных объектов действуют два механизма структурообразования: 1) материального пространства и 2) конструктивно-технологических систем. При этом оба во многом подчиняются единому, широко понимаемому принципу экономии.** Первый реализует этот принцип в сфере потребления, второй - в сфере материального производства. Если же рассматривать эти два механизма во взаимодействии между собой, то здесь не всегда существует гармония. В ряде ситуаций один из них как бы неоправданно подавляет другой. При действии жестких ограничений формообразования многими факторами организация материальных элементов пространства и жизненных процессов оказывается жестко взаимосвязана с конструктивными системами зданий и комплексов. При этом в процессах формообразования превалирует диктат индустриального строительного производства, т.е. когда социально-функциональные факторы приносятся в жертву строительной технологии. Так, при формообразовании, отдельных зданий зачастую происходит жесткое распространение на морфологию пространства принципов организации конструктивных систем. Это прежде всего подчинение планировки модулю, объемно-блочной конструктивной системе, сборно-монолитным конструкциям. Функционально-пространственные структуры архитектурных объектов, определяющие условия жизненных процессов и уровень комфорта, зачастую приносятся в этих условиях в жертву соображениям строительной технологии. При широком использовании сборных конструктивных элементов это противоречие проявляется по-разному, начиная от сложности приспособления систем индустриальных изделий массового жилища для строительства общественных зданий и, кончая доминированием технологических принципов и норм в застройке микрорайонов над социально-функциональными факторами организации придомовых территорий [Барбышев, Сомов 1973]. Мы видим, что в мире материальной морфологии могут возникать и реально возникают противоречия, вызванные неполнотой материализации жизненно необходимых структур, когда они подавляются, сминаются, перестраиваются структурами, имеющими чисто технологическую природу.

Мы говорили о механизмах формирования материального уровня объекта. Но структурная организация распространяется на все уровни формообразования. Структуры выступают организующим началом и в развитии многообразной перцептивной морфологии архитектуры. Прежде всего речь идет о структурной организации перцептивного пространства на основных путях движения. Раскрытость или замкнутость, ориентированность или равнозначность, усложнения планировочных конфигураций за счет изрезанности ограничивающих его объемов

или подчинение пространственных зон строго геометрическим очертаниям, формирование подчеркнуто угловатых очертаний, создающих определенную напряженность, или, напротив, плавных и скругленных, осевые построения с выделением оси как направления движения, пересечения удлинённых конфигураций с подчинением одного пространства другому или выделением центра их пересечения, создание замкнутых пространственных конфигураций с параллельными осями (система римских форумов) - все это характерные типы структурной организации именно перцептивного - воспринимаемого и сложно воздействующего на человека архитектурного пространства. Происхождение тех или иных структур такого рода, причины их устойчивых повторений в исторической эволюции архитектуры достаточно сложны, не имеют пока еще развитого объяснения и связаны с различными особенностями восприятия архитектуры, с различными механизмами исторического закрепления значений пространства. В то же время именно структуры перцептивного пространства становятся все более самостоятельными объектами историко-архитектурных исследований, семиотических интерпретаций и математического описания. Попытки классификации и формализованного описания этих структур получили наибольшее развитие в работах западногерманских исследователей. Так, Ю. Иодике развил классификацию перцептивного архитектурного пространства по степени его заполнения материалом. Ф. Тиль разработал иную классификацию, основываясь на характерных ситуациях восприятия архитектуры в движении. К. Норберг-Шульц классифицировал и описал архитектурное пространство исходя из его феноменологии - из особенностей различного воздействия на человека [Norberg-Srhulz 1971]. В условиях автоматизации научных исследований и компьютеризации проектирования открываются возможности для обобщения закономерностей структурного построения архитектурного пространства, основывающиеся на статистическом анализе объектов всей истории архитектуры. Естественно, что эти технические возможности требуют ускорения развития содержательного теоретического подхода. В существующих сегодня в архитектурной науке подходах к формализации этих структур пока еще отсутствуют ясные, наиболее существенные для формообразования основания классификации. В частности, описание структур как знаков с последующим представлением их в трехмерном пространстве (в соответствии с триадой Ч. Пирса) и матричной форме, пригодной для поиска пространственных структур на компьютерах, проведено в последние годы турецким исследователем Э. Арином [Agin 1981]. Однако в его подходе значения несколько жестко закрепляются за определенными типами структурной организации пространства. Кроме того, в ходе анализа можно заметить, что тут не учитывается появление качественно новых значений при соединении в одной композиции разных структурных элементов. Но это недостатки данного подхода. В целом же существующие попытки формализации различных пространственных структур - путь чрезвычайно плодотворный, так как он позволяет перейти к автоматизации в области исследований перцептивного пространства. Но именно опыт формализации и автоматизации выявляет отсутствие более строгого и вместе с тем содержательного представления об организации перцептивного пространства. Здесь принципиально важно видеть взаимосвязь структур различных уровней, ибо только это дает единую основу их описания и систематизации.

Структуры перцептивного уровня возникают и развиваются в конкретные формы не сами по себе, а только во взаимосвязи со структурами материального уровня формообразования. В принципе при формообразовании действуют две встречные тенденции: 1) перенос структур материального уровня на уровень перцептивной морфологии объекта с их последующим развитием и 2) перенос структур перцептивного уровня на материальный с их развитием. Рассмотрим сначала первую выделенную тенденцию.

Структуры материального уровня, взаимодействуя между собой, переходят на уровень перцептивной морфологии. Здесь их развитие подчиняется уже другим принципам — информационной организации объекта, выражению различных значений. Структуры материальной морфологии переходят в отношения воспринимаемых элементов и как бы отпечатываются в них. Благодаря этому рождается специфическая информация о материальной сущности объекта. В частности, структуры материальной организации пространства, такие, как тождество или различие происходящих в среде процессов, иерархия значимости этих процессов, направления движения людей, приобретают множество значений и смыслов благодаря закреплению в процессах деятельности человека, активному выражению в архитектурной форме. В видимых элементах развиваются различные структуры материального уровня формообразования. Так, в композиции современных жилых комплексов на сложном рельефе архитектор имеет возможность акцентировать в композиции природную структуру — она способна получать свое развитие и в самом ритме объемов, и в силуэтных построениях, и в подчеркивании перепадов отметок путем акцентирования примыкания объемов к земле, в усилении ритма лоджий, террасной организации подпорных стенок, повторов лестниц и т.п. Структурные особенности комплекса, объективно обозначающие рельеф, превращаются в направленную информацию. При формообразовании реализуются общая тенденция: развитие структур материального уровня в воспринимаемых элементах, когда характеристики материальной морфологии превращаются в информационно-знаковые системы. Преобразование структурной организации материальной морфологии в структурную организацию морфологии перцептивной не является простым переносом структур. В воспринимаемых элементах могут развиваться несколько иные структуры, которые лишь соотносятся с структурами материальной морфологии (так соотносятся, например, активные ритмические построения фасадных элементов с их конструктивно-технологической типизацией (тождеством). В таких ситуациях, если говорить словами В. Лефевра, "одна структура паразитирует на другой" [Лефевр 1965].

Если структуры материальной морфологии жестко подчиняют себе формообразование, это приводит к подчинению образов и форм утилитарной функции, технологии, конструкции, к доминированию материально-практических факторов над художественным образом и средовым подходом к формообразованию. Заметим, что в современной архитектурной практике зачастую происходит именно жесткий перенос структур материального уровня на композицию и форму, который трудно объяснить какими-либо рациональными соображениями. Транспортные магистрали иногда обрастают крупными объемами с мощной зеркальной симметрией и активным метром, что достигается приближением к красным линиям массивов жилой застройки и приводит к резкому увеличению уровня шума в зданиях. В общей композиции жилых комплексов прослеживаются мало оправданные в художественном отношении повторения крупных жилых групп, планировки внутримикрорайонных пространств и проездов, планировочных приемов размещения учреждений торговли и обслуживания. Повторения такого рода являются результатом прямого переноса на композицию и форму тех структур, которые формируются на материальном уровне — связей с жильем предприятий торговли и обслуживания, нормативно-функциональной планировки внутримикрорайонных пространств, проездов, сетей инженерных коммуникаций, которые могли бы решаться не столь однозначно. В такого рода ситуациях активно действует не всегда осознаваемые механизмы формообразования: то, что существенно на уровне материальной организации и формирует планировочную структуру крупных градостроительных комплексов, превращается

в композиционную систему, материализуется в архитектурных формах.

Мы говорили о первой выделенной тенденции: о движении структур с материального уровня на перцептивный. Теперь обратимся ко второй — к влиянию на формообразование информационных структур. Многообразная информация закрепляется в определенных знаковых формах, в определенных структурах. Само представление об информационно-знаковой организации архитектурного объекта предполагает существование таких структур — ведь организация всегда осуществляется на основе некоторых принципов связи элементов целого (в принятом определении такие принципы строения и есть структуры). Если исходить из существования различных тенденций информационной организации, о которых говорилось нами выше в очерке об информации, из представлений о существовании различных типов знаков, отношений между ними и элементами плана выражения, то становится ясно, что в информационной организации архитектурного объекта действуют весьма различные структуры. Одни из них связывают между собой в единые тексты различные знаки и значения, другие являются способами связи многих воспринимаемых перцептивных элементов, наконец, третьи составляют сущность самих знаков. Не углубляясь в проблему происхождения тех или иных структур, проиллюстрируем лишь некоторые характерные механизмы их влияния на формообразование.

Пожалуй, наиболее наглядна активная организующая роль при формообразовании символических структур, проявляющаяся в различные периоды истории. Таковы крестообразные построения христианских храмов с ориентацией по странам света, построения китайских храмовых комплексов, географическое направление ниши михраба при формообразовании мечетей, структуры библейского древа жизни, находящие развитие в формах русских храмов XVI столетия, символические геометрические фигуры готики, центрические построения Возрождения, многие другие собственно символические структуры. Некоторые из них приобретают роль организующей основы архитектурного формообразования.

Структуры другого типа принадлежат различным иконическим знакам — скрытым в композиции и форме изображениям. В этом смысле весьма характерны различные традиционные построения и формы. Например, в современных условиях реконструкции исторических городов определяющими часто становятся характерные планировочные структуры реконструируемых кварталов и площадей, структурные признаки построения фасадов зданий исторической застройки (доминирующее проявление вертикалей или горизонталей, взаимное расположение проемов, соотношение глухих и гладких поверхностей стен с участками, расчлененными проемами, и др. Такие традиционные построения, находя свое выражение в планировочных решениях застройки, в трактовке отдельных зданий, представляют собой активно воздействующие на формообразование структуры и кладутся в основу многих архитектурных решений.

Мы указали на характерные структуры, свойственные знакам как таковым. Существует также широкий класс структур, непосредственно включенных в процессы формообразования, которые организуют **отношения** между элементами плана содержания. К структурам, организующим элементы плана содержания, можно, в частности, отнести различные композиционные построения, обусловленные необходимостью ориентации в архитектурной среде²³. Структуры такого рода наглядно выявляются при анализе различных ансамблей. К ним относятся приемы постановки крупных, наиболее значимых объемов и высотных

23 По-видимому, структуры знаковых систем такого рода развиваются на основе структур сигналов, о чем сказано далее.

ориентиров на продолжениях осей городских улиц, на маршрутах движения людей. Основное движение людей по определенным маршрутам в любом архитектурном объекте предполагает структурную организацию временной последовательности раскрывающихся видовых картин (в частности, их ритмичность, элементы предсказуемости, неожиданности, действие психофизиологических механизмов восприятия вероятности элементов видовых картин и архитектурных форм). При осознанном подходе к формированию таких последовательностей в архитектуре используются методы, подобные методу монтажа в искусстве кино.

Среди других структур, организующих отношения знаков, заметны смысловоразличительные структуры. Их конкретное выражение особенно наглядно при выделении в композиции главных и подчинении им второстепенных форм. Именно создание смысловых различий архитектурных элементов, структуры их значимости часто во многом определяет формообразование. Так, центрально-осевые, симметричные построения многих дворцовых и храмовых комплексов в различные периоды истории архитектуры объясняются прежде всего необходимостью выражения особой значимости главных элементов, находящихся по оси, к которым устремлено движение. В пластически богатой архитектуре готики и барокко обнаруживаются системы особенно сложного подчинения второстепенных по значимости элементов главным на основе различий этих элементов по степени насыщенности светотенью, по геометрии и сложности форм, по характеру расчленения поверхностей, по вариациям типовых фасадных элементов.

Наконец, существует целый ряд информационных структур, не связанных однозначно и непосредственно с выражением каких-либо значений воспринимаемого объекта, но выполняющих весьма активную формообразующую роль. Это структуры, организующие **визуальный материал**, действующие в отношениях плана выражения. Они подчиняются действию принципов визуальной целостности, определённости, разнообразия. Структуры такого рода отчасти хорошо известны в архитектурной композиции. Это специфические способы организации визуального материала: ритмические построения, пропорциональные системы размерных отношений, геометрическое подобие, общие организующие форму плоскости и поверхности. Но существует и целый ряд неизученных, даже неопознанных способов организации визуального материала в архитектуре, например конфигурации, объединяющие визуальное продолжение поверхностей в пространстве, объединение крупных формообразующих плоскостей в пространстве единой точкой фокуса, структуры зеркальной и поворотной симметрии, связывающие положение в пространстве крупных композиционных элементов и некоторые другие. Сложные организующие структуры наглядно прослеживаются в композиции архитектурных ансамблей. В частности, в ансамблях русской архитектуры развитая структурная организация выражается в объемно-пространственных, силуэтных, пластических построениях, в сложном и живом взаимодействии глав, барабанов, контуров закомар, матриц неба, образующихся в основных видовых картинах ансамбля. Эти многообразные элементы связываются на основе единых пропорциональных отношений, геометрических подобию, аналогий по конфигурации, общих метроритмических и числовых закономерностей группировки и взаимосвязи элементов в пространстве. При детальном анализе этих различных элементов раскрывается их сложная системность, воспринимаемые — перцептивные — элементы связываются организующими их структурами, что соответствует представлению об организации элементов и отношений плана выражения как составной части архитектурного синтаксиса (см. предыдущий очерк).

Но структуры, организующие перцептивную морфологию объекта, не остаются только формальными, внешне упорядочивающими объект. Они активно связываются с его

семантикой и образностью. Так, геометрические подобиya усиливают определенный строй элементов, а через него и определенные образные черты; активные организующие оси и центры выявляют социальную значимость тех или иных элементов через акцентирование их центрального пространственного положения и т.п. В процессах формообразования происходит так называемая семантизация элементов и отношений плана выражения. И это проявляется прежде всего в том, что основные формально организующие объект структуры приобретают в процессах формообразования развитый смысл. В различные периоды истории и в различных культурах формируется особый смысл основных организующих архитектурный объект структур. Осевое построение древнеегипетских храмов организует ритуальную процессию с иерархией образующих ее кастовых групп; центрические, анфиладные построения городских дворцов и загородных вилл римских императоров или дворцов классицизма создают "центрическое" положение правящих особ и направляют к ним движение. Организующие пространство компактные с периметральной застройкой площади западно-европейских городов с активными доминантами храмов и ратуш способствуют выражению общности городского пространства и активно выявляют вертикали соборов как главные доминанты. Наиболее активные, доминирующие при формообразовании структуры, связывая активные элементы объекта пространственно и визуально, становятся одновременно знаками, несущими основную социальную информацию.

Естественно, при рассмотрении структур информационно-знаковых систем возникает вопрос об их взаимосвязи с собственно духовными явлениями и прежде всего — с художественной образностью, выразительностью, индивидуальным самовыражением. На этом, казалось бы, и заканчиваются возможности структурного подхода. Однако различные исследования и обобщения убеждают в том, что сами явления художественного отражения, обобщения, самовыражения характеризуются определенной структурной организованностью, сложными взаимосвязями и взаимопереходами различных структур. Если мы исходим из признания структурной организации всеобщим - атрибутивным — свойством материального мира, то должны признавать ее существенным свойством и для процессов мышления, сознания, художественного отражения, восприятия. Вот почему для более полного и широкого анализа архитектурного формообразования необходимо сами эти явления представлять как определенные структурные детерминанты формообразования, т.е. стремиться к выявлению структурной организации художественного образа, особых структур самовыражения (если таковые существуют), структурной организации языка архитектуры и многообразных информационно-знаковых систем. При анализе влияния на формообразование художественного образа мы попытаемся проследить роль его структурной организации в ее взаимосвязи с системами художественного текста и формой. Здесь же существенно лишь зафиксировать универсальный характер структурообразования для разных уровней формообразования в архитектуре.

Итак, структуры различных уровней и систем формируются не только по своим собственным законам, под действием своих собственных факторов, но во взаимосвязи между собой. Структурная организация материального архитектурного пространства связывается с символикой и образом объекта, но обе эти структуры в такой же мере объективно отражают структуру материальной морфологии.

До сих пор мы говорили о взаимодействиях и взаимопереходах различных структур, абстрагируясь от последовательности их происхождения и преломления при формообразовании. Однако важно, какие из них являются все же логически исходными, как логика их формирования и взаимодействия обеспечивает эффективность процесса

формообразования.

Если исходить из признания в качестве основного фактора архитектурного формообразования жизненных процессов (о чем уже говорилось в очерке о факторах), то и процессы структурообразования логично рассматривать, идя от этих процессов. Как показывает анализ, **влияние жизненных процессов на архитектурное формообразование двойственно**²⁴. Во-первых, структурные характеристики процессов деятельности преобразуются в определенные структурные характеристики материального пространства. Во-вторых, процессы деятельности характеризуются определенными информационными свойствами, определенной информационной структурой, отвечающей структуре процессов деятельности и поведения в целом. Поясним эту мысль. Структурность процессов деятельности и поведения определяет некоторую пространственно-временную неоднородность информационных процессов: выбор направления движения, места повышения внимания или его ослабления, остановки, паузы и т.д. Этим процессам отвечают некоторые объекты, получающие определенную последовательность их восприятия человеком в том или ином комплексе процессов деятельности и поведения, и являющиеся своего рода ответами на возникающие вопросы. Вопросы могут быть следующего характера: "идти прямо или повернуть", "вверх или вниз", "продолжать путь или задержаться", "постоять или расположиться отдохнуть", "занять данное место или переместиться на другое", "пройти, не обращая внимания на боковое ответвление пространства или взглянуть на него". Фиксация объектами или отношениями элементов пространства предполагает ответы на те или иные вопросы. В этих ситуациях материальные объекты выступают в отношениях к процессам деятельности и поведения как некоторые сигналы. Превращение объектов, возникающих в процессах структурообразования материальной организации (необходимых пространств, их различных ограничений, включая, разумеется стены, функциональных элементов среды) в структуру сигналов и становится, по нашему мнению, важнейшим условием синтеза структур. Структурность деятельности преобразуется одновременно в материальную пространственную организацию и через информационную структуру этих процессов (через структуру выбора) — в основную информационную структуру архитектурного объекта — в структуру сигналов.

Структура сигналов - это еще не система собственно знаков. Проемы, пространственные раскрытия, останавливающие движение стены, ограничивающие пространство поверхности, существенные точки пространства, вертикали и горизонтالي - все эти элементы лишь фиксируются в структуре создаваемого объекта. Будучи сигналами и образуя некоторые последовательности в общем комплексе процессов деятельности, такие элементы потенциально определяют развитие знаковых систем на основе структуры сигналов. Поэтому в процессе формообразования сигналы "обрастают" различными знаковыми образованиями. Так, пространственные раскрытия получают развитие в пейзажах или других пространствах символического значения, поперечные стены — преграды движения — организуются изобразительно, проемы замыкаются порталами с многообразными иконическими и символическими значениями, активные точки пространства материализуются различными социально значимыми элементами. Степень развития таких структур сигналов в знаковых формах весьма различна в разных стилевых системах. Наглядно не только их активное

24 Попытка формализации механизмов преобразования структурных и информационных характеристик процессов в характеристики пространственной организации архитектурных объектов сделана Е.Н. Барбышевым и автором [Барт 1989].

развитие и наложение в различных культурах прошлого, но и то, как происходит освобождение от многих знаков и выявление при формообразовании структур сигналов предельно простыми формами в архитектуре модернизма и связанных с ними течений XX в. Пожалуй, наиболее ярким примером развития при формообразовании структур сигналов, отвечающих процессам деятельности и поведения человека в среде, со зданию определенных, сопровождающих эти процессы эмоциональных реакций, может служить формообразование в творчестве Мис ван дер Роэ. Предельная лаконичность плоскостей и геометрических форм отвечает здесь прежде всего логике освоенного человеческой деятельностью пространства и не содержит многообразных знаковых наслоений, характерных для архитектурного языка в целом. Эти специфические особенности формообразования в творчестве крупнейшего мастера архитектуры, как нам кажется, наиболее наглядно выявляют сигнальную природу пространственной организации и ее развития при формообразовании.

Но вернемся к проблеме синтеза исходных структур. Процессы деятельности и поведения детерминируют формообразование посредством структурности в организации пространства. Но структуры пространства лишь задают формообразованию некоторые исходные признаки. Форма приобретает свою определенность только при взаимодействии этих структур со структурами конструктивно-технологических систем, с принципиальным обеспечением физического существования и материального создания архитектурного объекта. Видимо, архитектурная форма (как способ организации) появляется именно тогда, когда она связывает между собой пространство для деятельности и поведения с физической реальностью этого объекта. Иначе говоря, архитектурная форма "опирается" на указанные типы структур. Но соответствие им формы - лишь условие полноценной архитектуры. Ведь форма должна включаться и в создание художественной образности, в выражение многообразной социальной информации. Вот почему форма не сводится к синтезу отдельных структур, а как бы вырастает на его основе, "опирается" на этот синтез.

Структуры различных систем могут быть достаточно близки или могут достаточно сильно различаться между собой. Но существенно то, что эти различные по природе возникновения структуры связываются в единую, общую структуру объекта, доминирующую при формообразовании. **Общая структура - это некоторый общий принцип строения архитектурного объекта**, что соответствует принятому нами определению понятия "структура". Зачастую этот общий принцип настолько ясен, проявляется настолько наглядно и целостно, что, говоря о структуре сооружения, фрагмента городской застройки или города, мы подразумеваем эту очевидную для всех наглядную структуру. Предельно наглядна, например, общая структура трехнефных сооружений базиликального типа. Мы можем отдельно рассматривать структуру их пространственной организации, объемно-пространственной композиции, знаково-символических элементов, конструктивной системы. Но эти отдельные структуры скорее условно вычленяются друг от друга. Значительно более реальна, более ощутима для непосредственного восприятия общая структура сооружения, единый принцип его строения, что, по-видимому, наиболее полно отражается в традиционном для архитектурной теории понятии "тектоника".

Структуры различных уровней и систем не только интегрируются в общие структуры объекта, но и связываются между собой с помощью таких принципов строения, которые одновременно задают основу для различных систем и структур. Это прежде всего способы членения пространства. В книге французского исследователя Ж. Зейтуна "Организация внутренней структуры проектируемых архитектурных объектов" рассматриваются именно явления такого рода [Зейтун 1984]. Как подчеркивает автор, они существенно

отличаются от различных функциональных структур. Это так называемые решётки — общие модульные членения пространства объекта²⁵. Подобные структуры не только связывают между собой конструкцию объекта и его пространственную организацию (как они понимаются Ж. Зейтуном), но, несомненно, имеют более фундаментальный характер, связывая структурность процессов деятельности и поведения с объективной физической реальностью.

Таким образом, при структурном подходе формообразование объекта можно представить как взаимодействие различных структур, каждая из которых объективно взаимосвязана с определенными принципами формообразования и группами формообразующих факторов.

Структуры, организующие на разных уровнях и под действием различных групп факторов морфологию архитектурных объектов, имеют некоторые общие фундаментальные свойства: все они соотносимы между собой по определенной топологии и размерным интервалам — отношениям пространства. Именно потому, что структуры идентичны, тождественны на разных уровнях, они легко взаимодействуют между собой. Различные уровни и компоненты формообразования связываются между собой на основе однотипных структурных взаимодействий. Фактически именно эту однотипность всего, что происходит в архитектурном формообразовании, имел в виду Альберти, когда выдвигал в качестве центральной для архитектуры категорию членения. Членение в его определении может рассматриваться в первую очередь как структурообразование, связанное с установлением иерархии элементов целого и их пространственных интервалов.

Естественно, что в нашу эпоху явления структурообразования в архитектурной деятельности логично связывать с общенаучными представлениями. Идея тождественности формообразующих структур различных уровней в работах болгарской исследовательницы архитектуры Д. Желевой-Мартинс закономерно связывается с философской проблемой структурной организации материи. Одним из существенных методологических принципов при таком общенаучном подходе к формообразующим структурам выступает принцип симметрии - универсальность симметрии в природе и в искусственных системах, создаваемых человеком, покоящаяся на фундаментальном принципе пространственно-временной дискретности [Апресян 1966]. Модульное расчленение архитектурного пространства, организующее материальную морфологию и создающее основу однотипности элементов конструктивных систем, аналогично тождественности размерных отношений, определяющих упорядоченность архитектурной среды как воспринимаемого окружения, организованность извлекаемой из окружения информации. В этом смысле порядок в мире технологии и физики строительных объектов отчасти оказывается порядком в мире архитектурных образов, процессов восприятия архитектуры, в организации сигнальных и знаковых систем архитектурной формы. Специфика структур на разных уровнях формообразования различна. И в то же время структуры различных уровней не только сопоставимы между собой, но и формализуемы на единой математической основе. Единство структурной организации различных уровней формообразования и их математическая формализуемость открывают возможности для математического моделирования основных механизмов архитектурного формообразования. Математическая формализация структур и моделирование их взаимодействий дают сегодня

25 Напомним, что на основополагающее значение модульного членения пространства указывал К. Танге.

чрезвычайно тонкий инструмент исследований формообразований и одновременно автоматизации широкого класса задач современного проектирования [Барт 1989].

Переходы от структурной организации процессов к морфологии, от материального уровня к организации перцептивного и обратно, все связанные с этими процессами особенности развития структур, их материализации, обрастания физическим и перцептивным материалом, могут рассматриваться как **универсальные механизмы формообразования**. Процессы формирования структур, их переходов с одного уровня на другой характеризуют, по нашему мнению, сущностные механизмы архитектурного формообразования. Благодаря универсальности структурной организации принцип структурности позволяет рассматривать взаимосвязи различных реальностей: разных сторон существования и создания самого архитектурного объекта, его взаимосвязи с процессами жизнедеятельности, с архетипами мышления, с образами, отражающими определенную структурную организацию реального мира. В этом смысле описание процессов формообразования на основе структурного подхода способствует детальному раскрытию архитектуры как всесторонне детерминированного явления.

Строгое и точное описание механизмов формообразования имеет не только и не столько познавательное значение для углубления профессиональных представлений и для исследований исторической эволюции архитектуры, сколько чисто практический смысл для решения многих методологических и организационных проблем современного проектирования. Дело в том, что выделение различных систем и структур проектируемого объекта, структурных зависимостей различных уровней позволяет максимально эффективно организовать проектирование сложных объектов и систем, расчленив отдельные операции и построив их в наиболее эффективной последовательности, разделить процессы деятельности различных специалистов таким образом, чтобы результаты различных решений могли бы легко, без потерь и переделок интегрироваться между собой [Барбышев, Сомов 1976]. При этом создается возможность вычленения отдельных систем с целью их моделирования и более эффективного использования для проектирования компьютерной техники. Впрочем, эти прикладные аспекты структурного подхода требуют специального обсуждения.

Художественный образ

Чем больше искусство выходит за пределы внешнего материала как такового, тем меньше оно допускает, чтобы способом его формирования управляла правильность, и отводит последней лишь ограниченную область.

Гегель

Недостаточно глубокое осмысление категории "художественный образ" в архитектурной теории существенно сдерживает целенаправленное развитие ее художественных проблем, соответствующее современным научным представлениям об искусстве. Это касается и рассмотрения художественного образа в аспекте формообразования.

Прежде всего встает вопрос: возможно ли достижение художественности любого объекта формообразования? Индустриальное строительство решает в основном задачи утилитарно-практического характера, что как будто подводит к мысли о необязательности и даже невозможности создания художественного образа массовой застройки. В эстетике неоднократно утверждалось, что эстетическое в архитектуре еще не обязательно художественное, что, будучи созидательной практической деятельностью, архитектура, в отличие от любого другого вида искусства, не является отражением жизни в художественных образах. Вслед за Н.Г. Чернышевским советский эстетик А.И. Буров, как известно, отрицал за архитектурой право быть особым видом художественной деятельности, считая архитектурную форму всего лишь средством правдивого выражения целесообразности архитектурного объекта и отказывая ей в художественной образности²⁶.

Как же сочетаются в процессе архитектурного формообразования его созидательно практические и художественно образные начала?»

Современная эстетическая теория решает проблему на понятийной основе, отражающей объективные различия аспектов эстетической деятельности и ее продуктов - созидательно практического, гностического, коммуникативного. При таком подходе архитектурная деятельность рассматривается прежде всего как созидательная, организующая реальную действительность, в отличие от видов искусства, имеющих в основном гностическую (познавательную) природу. Но признание созидательной природы архитектурной деятельности не означает отрицания и ее художественной природы.

Другое дело, что развитие так называемой художественной выразительности — не то же самое, что развитие художественного образа. Именно это подчеркивают исследователи, которые, признавая художественную выразительность в архитектуре, отрицают за ней право на художественный образ в его развитом понимании, сложившемся в современной эстетической науке. Эту позицию занимает, в частности, А.П. Мардер [1981, 1986]. Действительно, различие этих двух понятий велико. Художественная выразительность не обязательно предполагает существование развитой системы, отражающей реальную действительность и одновременно создающей некую особую, художественную действительность, т. е. систему художественного образа. Однако сама возможность развития художественности на основе информационно-знаковых систем архитектурного объекта означает, что над простейшими значениями и знаками надстраиваются некоторые более развитые образования²⁷. Информация не только неизмеримо усложняется и обогащается на

26 Такой взгляд на архитектуру во многом является традиционным и для архитектурной теории и для философии. Однако важно учитывать развитие представлений в современной эстетической науке, а, следовательно, - необходимость переосмысления с этих позиций представлений о соотношении архитектуры и художественной деятельности, архитектуры и художественного образа.

27 Развиваемое здесь представление о превращении информационно-знакового субстрата в художественный материал произведения может быть поставлено в соответствие с феноменологическим представлением о психических механизмах

уровне художественного, но и определенным образом структурируется в тех системах художественных значений, смыслов, эмоциональных оттенков, которые надстраиваются над нею. Если же структуры образов и смыслов могут надстраиваться над объективно формирующимися семантическими и знаковыми структурами, значит, в принципе почти из ничего могут формироваться развитые модели, отражающие действительность. Исходя из такой гипотезы формирования художественного образа в архитектуре, попытаемся проследить, как он оказывает на формообразование свое организующее влияние.

Предположив возможность существования в архитектуре полноценного художественного образа, логично предположить и полноту его свойств, сторон, характерных особенностей, которые многократно анализировались на материале других видов искусства и получили обобщение в эстетике. Центральные из них послужат нам основой теоретического анализа.

Хотя художественный образ не является определяющей основой архитектурного формообразования многих объектов, это еще не означает, что он вообще не участвует в процессах формообразования. Здание может создаваться прежде всего ради целесообразной организации жизненных процессов, по критериям организации материального пространства и работы конструктивных систем. Но - как мы уже показали выше - в процессе рождения формы возникают ее информационно-знаковые свойства, которые так или иначе получают художественное осмысление. Ведь организуемые архитектором пространства, внешний облик объекта, условия окружения человека всегда с чем-то ассоциируются, несут на себе образно-символический отпечаток места, города, региона. Отдельные значения, как и вся многообразная социальная информация, формируются естественно и закономерно. Значения соотносятся между собой и организуются по законам формирования информационно-знаковых систем. При художественном подходе такие системы уже не просто элементарно организованы как удобные для восприятия и выполняющие определенные функции по отношению к человеку и процессам его деятельности. Они насыщаются многими другими значениями, приобретают богатство эмоциональных оттенков, наделяются развитым смыслом, т. е. перерастают в художественные системы, организуемые по законам развития художественного замысла. Таким образом, появление информации, значений, знаков (это закономерно при формообразовании) предполагает возможность высшей — художественной - формы организации.

В нашей современной практике не в последнюю очередь из-за неразвитости теории остро ощущается именно утрата художественно-образного начала, что выражается и в безликости жилых массивов, и в девальвации образов многих общественных зданий. Между тем, в ряде случаев архитектор располагает средствами для создания ярких, индивидуальных художественных образов, но не умеет ими распорядиться.

Иллюстрацией того, насколько туманными представляются в архитектурной теории проблемы художественного образа, может служить само использование соответствующих терминов в архитектурных текстах. В архитектурном обиходе термин "художественный образ" с легкостью трансформируется в "облик", иногда заменяется "архитектурно-художественным образом", "архитектурно-художественным обликом" и другими "околоэстетическими" понятиями. Но все эти терминологические суррогаты неправомерны для раскрытия природы художественных явлений в архитектуре. В эстетике

художественный образ трактуется не просто как нечто чувственно-конкретное. Художественный образ — это сложный и целостный мир идей, различных ассоциаций, оттенков настроений и чувств, присущих мировосприятию художника, а соответственно и воспринимающего субъекта, мир, целостно отражающий существенные стороны и реальные сложности человеческой жизни. В соответствии с таким подходом раскрыть художественный образ в архитектуре — значит, проникнуть в многообразие жизненных обусловленностей архитектурного творчества, художественных идей, целостности строения архитектурного произведения во всей его содержательной сложности [Громов 1970, Коршунов 1971].

Несомненно, поиск художественного образа в архитектуре (как и его исследование) должен строиться на фундаменте целесообразного решения практических задач, в органической связи с формированием пространства жизненных процессов, а также с особенностями конструктивно-технологических систем. Но одновременно художественный образ выступает и как относительно самостоятельное начало архитектурного формообразования, как некая художественная целостность, порою активно подчиняющая себе и сами процессы рождения замысла, и конкретную трактовку архитектурных форм. Это во многом определяется спецификой объекта. Если для одних объектов образное начало выступает важнейшим при формообразовании, то для других -второстепенным. Ясно, что здание музея, театра или цирка вне образа утрачивает свою социальную роль, в то время как подземный гараж, скрытый от глаз прохожих, требует совершенно иного подхода к поискам его формы.

Художественный образ применительно к проблеме архитектурного формообразования, как нам представляется, требует рассмотрения в трех основных аспектах, раскрывающих его специфику: 1) как художественное обобщение, 2) как художественная целостность с развитой структурой и 3) как некоторая образно-эмоциональная определенность.

Художественное обобщение в своем влиянии на формообразование проявляется во взаимоотношении индивидуального и типического. Индивидуальность — неотъемлемое качество любого художественного произведения. В этом наглядно проявляется сходство произведения и живого организма, индивидуальность которого особенно отчетливо осознана в последние годы в области философских проблем биологии. Однако правомерно ли рассматривать индивидуальность как особый художественный принцип формообразования в архитектуре? Ведь индивидуальность скорее результат, чем предпосылка художественного процесса, черта скорее художественной формы, чем содержания произведения²⁸. Разумеется, стремление к индивидуальности решения - естественная черта творчества едва ли не любого мыслящего архитектора. Но, может быть, ни одна другая черта не таит в себе стольких опасностей обратиться в свою противоположность. Если этот творческий принцип выступает как главное, ведущее начало, заслоняя собою все другое, то оборачивается чистейшим формализмом, бесплодным трюкачеством. В то же время роль индивидуального начала в архитектуре может подниматься до уровня формообразующего принципа. Это объясняется некоторыми особенностями формирования материальной морфологии многих объектов, и, прежде всего

28 Анализируя положение Гирта об индивидуальности художественного произведения как центральное для понимания специфики искусства, еще Гегель подчеркивал, что такое его понимание носит лишь формальный характер [Гегель, т. 1 с. 23-25].

типизацией применяемых технологий и строительных изделий. В этой ситуации живая индивидуальность архитектуры часто вытесняется технологическим порядком, схематичным повторением систем элементов. Часто, но далеко не всегда, поскольку в художественном отношении негативные стороны индустриализации строительства можно преодолеть различными композиционными приемами, о чем свидетельствует мировой архитектурный опыт. Более того, технологические особенности строительства, которые обычно трактуются как фактор, вообще препятствующий индивидуальности, — в условиях "работы на образ" при целенаправленном процессе могут играть положительную роль. В целом же проблема нахождения индивидуального через массово-индустриальное — одна из сложнейших задач достижения художественного образа в современной архитектурной практике [Агуф 1984, Полянский 1982, Сомов 1986]. Эта современная ситуация наилучшим образом иллюстрирует именно формообразующую роль индивидуальности художественного образа.

Нельзя не затронуть и некоторые психологические особенности этой проблемы. Индивидуальный образ всегда запоминаем, эмоционально окрашен, связан с чувством родного города, близкой человеку среды. Тем самым индивидуальность образов архитектуры участвует в формировании духовного мира личности. Именно так ставит проблему образной индивидуальности А.А. Стригалева [1973]. Однако справедливо указывая на индивидуальность архитектурных образов, он отрицает возможность типического в них на том основании, что эти образы неизобразительны. Это весьма существенно для понимания природы художественного образа и его проявления в архитектурном формообразовании. В самом деле, именно признание (или отрицание) типического есть одновременно признание (или отрицание) способности архитектуры к художественно-образному отражению и обобщению действительности [Зись 1975].

Типическое — наиболее существенное, устойчивое в самой действительности, отражаемое в художественном образе [Павлов 1978]. Однако художественный образ в архитектуре действительно неизобразителен, а деятельность архитектора в целом не есть деятельность познавательная. Если мы не можем говорить о конкретных явлениях, изображаемых в художественном образе, как мы говорим, например, об эпизодах или героях литературного произведения, то, казалось бы, нельзя рассматривать художественный образ в архитектуре как обобщение существенных сторон действительности, т.е. нельзя говорить и о типическом. Попробуем, однако, подойти к этому положению с позиций современных общеэстетических представлений о художественном образе. В эстетике индивидуальность художественного образа не противопоставляется типическому. Дело в том, что индивидуальное и типическое принадлежит различным аспектам произведения и образа. Индивидуальность — необходимый атрибут произведения и художественного образа, типическое — отношение образа к действительности, т.е. гносеологическое явление [Павлов 1978, с. 145, 150, 155-156; Василев 1970, с. 403]. В любом глубоком литературном произведении образы героев служат обобщением существенного, прежде всего социального в человеке. При этом вылепленные писателем герои индивидуальны во многих своих чертах, действуют и мыслят в художественной действительности произведения как живые, реальные личности. Индивидуальность художественного образа не тождественна, однако, ни одному из индивидуальных состояний действительности, не сводится к единичному в самой жизни, может содержать в себе некоторую совокупность обобщений действительности, таких ее общих черт, которых не несет в себе ни одно конкретное событие, ни один фрагмент реальной жизни. Типическое находится здесь в органическом единстве с индивидуальным. Общие, типические черты в художественном образе поднимают его до уровня художественного обобщения, а произведению придают символический характер.

Наиболее значительные художественные образы в архитектуре, как и в искусстве в целом, несут в себе мощное художественное обобщение эпохи и жизни и вместе с тем глубоко индивидуальны. Но в чем же обобщенность художественных образов в архитектуре, если эти образы не соотносятся осознанно с определенными явлениями в образе-восприятии? Именно осознанность типического при восприятии служит для Стригалева аргументом в пользу неправомерности типического в художественных образах архитектуры [Стригалева 1973, с. 104]. Однако решение им проблемы в том смысле, что "типичность осознается в восприятии, а не в творчестве", представляется упрощенным. Процессы как восприятия художественных произведений, так и творчества далеко не во всем происходят с участием сознания. Обобщение, абстрагирование, свойственное мышлению, сохраняется и при бессознательных процессах восприятия²⁹. Например, когда мы воспринимаем современное городское окружение и чувствуем в этой среде нечто близкое, то обычно не осознаем, что причина этого - знакомые образы и формы, которые активно участвуют в процессах восприятия окружения, пробуждая определенные настроения и чувства.

Каковы же те черты или стороны действительности, которые способствуют художественному обобщению, материально закрепляясь в архитектурных формах? Уже само повторение типа архитектурной формы или характерных черт среды в различные периоды истории архитектуры создает определенную общность образов в мышлении людей. Те или иные архитектурные объекты, их признаки символизируют для человека представления о жизни семьи, поселения, города, этноса, нации, государства, несут обобщенные значения эпохи и культуры. Архитектура выступает в жизни результатом не только художественного отражения действительности, средством художественной коммуникации, но и самой этой действительностью. Типическое в художественных образах архитектуры сливается с наиболее значительным в жизни. Так проявляется в архитектуре активное стремление к поиску типического, а не только индивидуального, определяются и конкретные средства решения образных задач формообразования прежде всего наиболее значимых зданий и комплексов. С одной стороны, здесь всегда ощущается необходимость создания уникального, неповторимого по образным характеристикам объекта. С другой стороны, такой объект многое символизирует, что требует поиска типических черт, способных поднять его до уровня художественного обобщения, символа [Лосев 1976].

Таким образом, специфика формообразования заключается в том, чтобы синтезировать типические признаки, присущие социально значимым объектам своего времени, и в то же время найти новый, индивидуальный образ. Классический пример такого символического обобщения — создание Успенского собора Аристотелем Фьорованти, когда в новой архитектурной форме и новом образе получают развитие наиболее характерные художественные и символические черты домонгольской архитектуры, владимирских храмов Юрия Долгорукова и прежде всего символически значимого для Владимиро-Суздальской Руси Успенского собора во Владимире. Здесь наглядны процессы синтеза типических черт, развитие черт образца. Последнее выступает как распространенный способ художественного обобщения и формообразования в архитектуре.

Использование прототипа или конкретного образца обычно избавляло от необходимости

29 Взаимосвязь абстрагирования и художественного мышления специально анализировалась в последние годы [Ермаш 1982, с. 94].

поиска образно-символических черт архитектуры определенной общности - этноса, нации, религии или государства. Более того, именно прототипический принцип определял идейную сторону художественных образов, во многом выполняя политическую функцию. Повторение типов триумфальных арок, римских храмов и амфитеатров позволяло выразить образно-символическую принадлежность Великой Римской империи многих этнически далёких городов Средиземноморья; легко узнаваемые пагоды символизировали распространение буддизма на огромных территориях Азии; черты венского барокко в городах центра Европы символически отражали принадлежность этих городов империи Габсбургов. По сути дела, вся история архитектуры в этом аспекте предстает как картина территориального распространения прототипов, паттернов, образно-символических признаков, формирующих представление о принадлежности города, местности, больших масс населения к некоторой идейно-политической структуре.

Использование прототипа как основы художественного образа, разумеется, не означает, что этот прототип не подвергается развитию, конкретизации и даже трансформации в зависимости от конкретных особенностей окружения, специфических идейно-художественных задач, связанных с местом строительства, наконец, от художественной индивидуальности зодчего. Кампанилла, организующая Пьяцетту и Сан-Марко, — сооружение, как бы концентрирующее в себе черты итальянской архитектуры того времени. Но форма ее подчинена и конкретной художественной системе венецианского ансамбля, его символическому смыслу, особенностям развития пропорционального строя и форм, организующих площадь сооружения. Так же великолепно вписана в композицию аналогичная кампанилла находящегося напротив ансамбля Сан Джорджио Маджоре.

Использование образцов — наиболее прямой путь создания типического в художественных образах архитектуры, хотя и это, как показывает история архитектуры, требует огромного мастерства. Но не только прототип задает основу типического. Преломление типических черт в художественных образах достигается также синтезом многих неконкретных признаков. Этот путь особенно актуален в условиях реконструкции исторических городов, где возникает необходимость развития образных черт городского организма и архитектурных традиций, их сочетания с новыми, нетрадиционными образами и формами [Сомов 86]. Характерные особенности среды, образные, региональные и национальные черты архитектуры задают формообразованию основу для создания типического, в то время как многие характерные факторы формирования материальной морфологии и конкретные особенности места способствуют достижению индивидуальности. Те и другие группы признаков исторически преобразуются друг в друга.

Взаимоотношение типического и индивидуального в художественном образе, роль этих явлений в различные периоды развития архитектуры существенно зависят от способа архитектурного формообразования и методов строительства. При широком использовании устойчивых архитектурных типов и форм, что характерно для архитектуры всех периодов истории вплоть до XX столетия, типические черты естественно включались в формирование художественного образа. В современную эпоху при многообразии конструктивных систем, изменчивости типов зданий и сооружений, различиях способов строительства, отсутствии канонов и отчетливой ориентации на образцы автоматического формирования типических черт часто не происходит. Они становятся результатом осознанной формообразующей деятельности архитектора. Индивидуальность художественного образа в предшествующие эпохи во многом была закономерным результатом объективных механизмов архитектурного формообразования. Так, индивидуально-образные особенности жилых домов, придававшие такую естественность средневековым городам, возникали в ответ на конкретные требования

владельцев каждого жилого дома, в результате различных условий строительства, хотя формообразование здесь осуществлялось в рамках единого типа, единых градостроительных ограничений. Современные условия типизации и унификации, жестко определяя однотипность объектов, сильно ограничивают возникновение образной индивидуальности. Поэтому индивидуализация жилых массивов и осознается как особая профессиональная задача.

На основе близких условий формообразования, сходных прототипов, единой символики могут создаваться весьма различные образы. Так, в культовой архитектуре средневековья однотипные пространственно-конструктивные системы позволяли создавать поражающее богатство индивидуальных образов. Чтобы осмыслить, как формируется эта образная индивидуальность, обратимся, например, к храмам Владимиро-Суздальской Руси. Напомним, как описывает Н.Н. Воронин специфику Дмитриевского собора во Владимире и его отличие от других храмов этого региона: "В литературе установилось мнение, что Дмитриевский собор построен по образцу церкви Покрова-на-Нерли. Однако это справедливо лишь постольку, поскольку оба памятника принадлежат к одному типу четырёхстопного крестово-купольного храма. Но как Покровская церковь отличалась от храмов Юрия, так и Дмитриевский собор был столь же глубоко отличен от церкви Покрова. Зодчими собора как бы руководило желание возратить его массам тот спокойный, несколько тяжеловесный ритм и мощь, которые были столь типичны для храмов Юрия Долгорукова. Пропорции плана еще сохраняют продольную вытянутость, но алтарные апсиды вновь приобретают характер могучих полуцилиндров. Внутри храма господствует тот же дух спокойствия, прекрасно выраженный в мерном и торжественном ритме широких арок, несущих массивный широкий барабан главы с золочёным шлемовидным покрытием. Однако при всем этом храм отнюдь не приземист и не грузен. В отличие от храмов Юрия Долгорукова, Дмитриевский собор подчеркнуто величествен и по-своему строен; но это не утонченная женственная грация церкви Покрова-на-Нерли, а могучая прекрасная слаженность и мужественная пропорциональность" [История русского искусства 1954, с. 374]. Как велика в формировании художественного образа роль традиционных черт подобных архитектурных произведений! И в то же время насколько сильно влияют на индивидуализацию образа аналогии с мужественным или женственным началом, суровость или лиричность эмоционального настроения. При этом используются совершенно конкретные средства - определенные знаковые образования, вносимые в форму. Дмитриевский собор символизировал облик князя в шлеме и воинском одеянии со строгими вертикалями тяжелых одежд и вооружения, с намеком на суровые черты лица воина. Типические архитектурные признаки формировали сильный индивидуальный образ. При этом они не столь жестко определялись типом и конструкцией сооружения, а развивались в знаковой системе визуального уровня, материализуясь в силуэте, в пропорциях стен, барабанов и глав собора, в пластической разработке стеновых поверхностей, в подчеркивании вертикальных и горизонтальных элементов. Развитие индивидуальных образов — и это особенно наглядно прослеживается во всей культовой архитектуре, основанной на прототипах, -возможно на основе единых объемно-пространственных и конструктивных систем.

Закономерности поиска отличительных черт в рамках единых типов принципиально важны для современных проблем формообразования в области строительства жилых домов и массовых общественных зданий — школ, поликлиник, торговых и обслуживающих учреждений с обусловленной функционально-технологической структурой, а часто и с заданными параметрами конструктивных решений.

Индивидуальность художественного образа может отражать и сложившуюся в регионе художественную целостность (своеобразие исторического города или местности), и быть

результатом естественного преломления многообразных формообразующих факторов. Именно многообразные исходные факторы (прежде всего факторы места) определяют направление поиска своеобразия в современном массовом строительстве - в масштабе регионов, городов и архитектурных комплексов. Это прежде всего выражение специфики функциональных, объемно-планировочных и конструктивных решений, обусловленных демографическими и климатическими факторами (планировочные условия аэрации, летние помещения, солнцезащитные устройства, приемы организации поверхностей остекления и т.д.). В этом смысле формообразование многих крупных современных комплексов порой просто необъяснимо, так как вместо эффективного использования исходных конкретных факторов природно-градостроительной ситуации (рельефа, водоёмов, массивов зелени и пр.) создается усредненно-стандартное решение. А ведь при этом во многих случаях объемно-планировочная единица - элемент повторения — разрабатывается как что-то уникальное, как действительно своеобразная форма. Но ее индивидуальность тут же снимается многократным повторением крупных фрагментов застройки. Иногда метрическую "орнаментацию" огромных территорий у нас принято объяснять господством индустриальных методов строительства, логикой повторения функционально-планировочных элементов во внутриквартальных пространствах, целесообразностью отражения в композиции идентичных сетей инженерных коммуникаций. Такой подход неизбежно приводит к однотипности жилых комплексов и утрате их индивидуальности. Стереотипность структур, основанных на многократном повторении крупных элементов, коренится прежде всего в профессиональных концепциях, когда главное в эстетическом содержании формообразования видится не в формировании индивидуальной художественной образности и создании архитектурной среды, а в ударно-организующих мощных метрических и симметричных построениях. В условиях строчной застройки 1920—1930-х, а затем и 1950-1960-х годов единицами повторения были отдельные жилые дома. Но затем началась орнаментация градостроительных систем, целых кварталов. Причина в том, что на организацию градостроительного пространства прямолинейно распространяются принципы, действующие на уровне материальной морфологии — типизации элементов зданий. В нашей современной практике есть примеры, когда формирования художественного образа не происходит именно потому, что объект не имеет ни типических, ни индивидуальных черт. Вспомним участок Новокировского проспекта от Комсомольской площади до Садового кольца. Трудно не согласиться с мнением архитектора В. Масляева об этом проспекте: "...результат поражает своей дисгармонией, функциональной необоснованностью, а сам проект — своей пустынностью" [Масляев 1986]. Архитектурная задача создания делового "сити" Москвы требовала разработки художественной концепции банковского центра государства. Что может быть здесь типическим и как выразить индивидуальность этого комплекса? Таков лишь один вопрос, который требовал ответа, видимо, еще до начала эскизного поиска. Собственно, ответить на него - значит уже приступить к формированию образа. Трудно представить, чтобы городской деловой центр мог формироваться отрешённо от жизни города, как нечто унылое и бюрократическое по духу, психологически обособленное от прекрасного и разнообразного градостроительного окружения. Это противоречит характеру Москвы с ее жизненной сложностью и открытостью, уютностью и сомасштабностью человеку. В этих своих образных типических чертах Москва во многом отличается от традиций официального Петербурга. Образные черты нового делового центра, видимо, и следовало искать в том, что Москва -город торговый, открытый для свободного общения. Но этого здесь нет. Вокруг зданий была создана своего рода зона отчуждения; композиция и формы зданий образно не связаны ни с площадью трех вокзалов, ни с Садовым кольцом, т. е. с двумя оживлёнными городскими

узлами. А ведь в связи с ними prospect мог бы стать живым, индивидуальным, пульсирующим организмом.

Индивидуальное и типическое проявляются в архитектуре в определенных способах материализации, в различных универсалиях формообразования. Так, в наше время все глубже изучаются и шире используются традиционные типические черты - национальные, этнические, региональные. Закономерности синтеза типического и индивидуального посредством универсалий формообразования особенно наглядны при обращении к вечному источнику архитектурного творчества — архитектуре народного жилища. Богатейшие региональные традиции жилой застройки определяют ее отличие от других регионов. Если к этому добавляются уникальные особенности данной местности и культурно-этнические традиции, индивидуальность образов и форм становится еще более выраженной. Именно так на различных уровнях индивидуальности формировалось своеобразие народного жилища. При этом универсалии типического в формировании архитектурных образов, такие, как объемно-планировочное построение жилого дома, строительно-конструктивные приемы, характерные композиционные особенности и формы элементов, сочетания материалов и др., синтезируясь друг с другом в конкретных условиях формообразования, под влиянием многих конкретных факторов создают индивидуальное. Такова общая закономерность: синтез абстрактных универсалий типического приводит к конкретности художественных образов в архитектуре. Здесь прослеживается общий процесс мышления — от чувственного конкретного к абстрактному и от него к мысленному конкретному [Копнин 1972].

Синтез различных типических черт и конкретных формообразующих факторов можно считать, таким образом, общим профессиональным методом архитектурного формообразования и поиска образа - общим для различных периодов истории архитектуры, для различных культур и стилевых течений. Создатели античных и средневековых ансамблей опирались на прототипические формы культовых сооружений, на исторически устоявшиеся образно-символические приемы композиции. Но при этом композиция, образный строй, отдельные элементы ансамбля максимально увязывались с градостроительным окружением, рельефом, конкретными условиями города, с местными строительными возможностями, с конкретными функциональными требованиями. Результатом синтеза образных систем, несущих художественное обобщение, с одной стороны, и конкретной обусловленности — с другой, становилось создание шедевров архитектуры. Тот же профессиональный метод прослеживается в творчестве крупнейших зодчих современности. У А. Аалто, например, это проявляется в использовании небольших дворов атриумного типа, то замкнутых, то полуоткрытых пространств, что отражает его философские представления о роли античных традиций и органичной связи человека с природой. В композицию включаются традиционные прототипические элементы, а формообразующие приемы основываются на гибком соответствии многим конкретным факторам — функциональным, природно-климатическим, образному осмыслению места. Благодаря этому единству типического и индивидуального творения А. Аалто поражают неоднозначностью и тонкостью своих художественных образов.

Проанализируем теперь **структуру художественного образа** и содержания в их организующем влиянии на формообразование. Обобщение действительности в художественном образе происходит на основе ряда мыслительных конструкций — художественных идей, главных смыслов и символов произведения. Затронем сначала этот аспект художественного образа в его влиянии на архитектурное формообразование.

Архитектурные образы зачастую объективно символизируют жизненные процессы. Однако символическое начало может доминировать в формообразовании, если сама ситуация вынуждает к символизации образа либо если эпоха, культура и стиль, а вместе с ними

архитектура тяготеют к символическому мировосприятию. Символизация образа и символическое формообразование присущи разным периодам истории архитектуры и разным культурам, где они приобретали характер традиции в самом мировосприятии. В современной архитектуре символичность, пожалуй, в большей мере обусловлена особенностями личностного мировосприятия. Символичность образов не просто проглядывает сквозь чувственную конкретность, но, активно выражаясь в определенных признаках архитектурных объектов, подчиняет формообразование особой образно-символической логике. Это особенно наглядно в творчестве некоторых крупных зодчих нашего времени. Архитектурные образы Альдо Росси, как подметили критики, напоминают мир полотен Де Кирико: резкая светотень выявляет строгий геометризм, гладкость больших поверхностей и пустоту пространств, создавая ощущение таинственности. Используемая Росси строгая симметричность, подчеркнутая статичность отдаленно напоминают архаику древних культур, а вводимые им конкретные формы шпилей и башенок - итальянское средневековье. Это наполняет создаваемые зодчим образы широким общеисторическим содержанием. Строгая упорядоченность расположения небольших квадратных окон на крупном поле стены придает зданию значительность, строгость светотени создает особую тектоническую напряженность. Все эти образные признаки как бы отсылают к вечности, вызывая ощущение некоторой тревожности. Резкие контрасты света и тени, архаических признаков и символов вечности характерны для художественных образов в различных видах искусства, передающих таинственность и трагизм смерти. Таковы созданные в кинематографе "Орфей" Ж. Кокто или "Земляничная поляна" И. Бергмана.

Образы, создаваемые крупнейшими мастерами архитектуры, поднимаются до уровня символического обобщения, выражая дух эпохи и культуры. Знаковые системы этих образов обычно строятся на основе нескольких символов, синтез которых приводит к созданию новых символических смыслов. Башня III Интернационала Татлина, как неоднократно отмечалось художественной критикой, соединяет в себе символику Вавилонской башни, развития по спирали, динамику новой эпохи и ее индустриальные возможности, что в целом выражает представление о новом этапе прогрессивного развития человечества. Цилиндрическая форма огромного зала в проекте Дворца Советов И.В. Жолтовского ассоциируется с мощью лаконичных башен Кремля и через безкупольное пространство символизирует открытость огромного народного форума. Композиция этого незаслуженно забытого комплекса творчески развивает черты ансамблей Московского Кремля и русской архитектуры в целом, тонко символизируя традиции культуры и одновременно выражая идею народовластия посредством интересного решения пространства общенародного форума. В целом создается мощная символическая конструкция — отражение нового общества в традиционных формах и признаках всей истории России. На этих примерах видно: когда речь идет о произведениях великих зодчих, в символике проявляется высокий интеллектуальный уровень крупных мыслителей, а сами символы становятся художественными открытиями.

Зачастую символичность образа приобретает скорее служебную функцию и не носит самостоятельного характера художественного обобщения, как в приведенных выше примерах. Композиция Олимпийского велотрека в Крылатском на первый взгляд, казалось бы, лишь адекватно выражает конструкцию, но на деле форма символична. В пространстве словно молниеносно прочерчены головокружительные трековые петли. А в более широком аспекте это уже символизирует принцип самой Олимпиады: быстрее, сильнее, выше. По-видимому, решая задачу художественного образа, архитектор сознательно или неосознанно стремится найти символическую форму для концентрированного выражения некоторой главной идеи.

Основой символизации образа могут выступать конкретные архитектурные формы, сами глубоко символические. Поэтому использование тех или иных "форм, имеющих развитую символическую предысторию, далеко не безразлично для передачи общего смысла произведения, его идеологической информации. Эту исключительную роль семантики символически значимых форм отмечал А.К. Буров, приводя в качестве одиозного примера проект одного армянского архитектора, предложившего создать на месте победы древних армян над римскими легионерами мемориал в форме римской триумфальной арки [«Андрей Константинович Буров» 1980, с. 185]. Символ события и символ формы вступили в противоречие между собой, так как победа народа передается с помощью архитектурной символики агрессора.

В очерке об информации уже говорилось, что символика формообразующих структур и архитектурных форм связана с формированием художественного образа весьма неоднозначно. Символы не всегда включаются в художественно-образное воздействие. В то же время анализ различных символических средств формообразования позволяет утверждать, что символы становятся особенно активными художественными средствами формирования образа, когда происходит их органическое соединение в морфологии архитектурного объекта, когда они определяются художественной идеей и символической образностью места. Символические идеи получают художественное воплощение в архитектурном формообразовании только через определенность и эмоциональную насыщенность эстетически значимой формы, только в развитой системе художественного образа и композиции произведения. Например, символический смысл купола как небесного свода в Константинопольской Софии скрыт в тектонически строгом и стройном, растворяющемся кверху подкупольном пространстве, а в небольших залах дворцов классицизма он иллюзорно присутствует в кессонах потолка и росписях. Образы могут быть в значительной степени порождением определенных символических стереотипов, свойственных историческому периоду, стилю целой эпохи, что находит отражение в различных теоретических концепциях. В рамках истолкования архитектурных образов как феноменов, отражающих глобальные символы, отдельные периоды в истории зодчества, архитектурные течения и прототипы предстают в виде некоторых моделей, свойственных мировосприятию и имеющих устойчивую символическо-смысловую окраску. Например, Г. Зедльмайер видит в архитектурных образах конструктивизма, в кубизме, футуризме, вообще в модернистских течениях начала XX в. символическое проявление бездуховности (огрубленность, схематизм, примитивизация самих форм) [Sedlmayr 1948]. К. Поппер, анализируя архитектурные образы середины XX столетия, приходит к выводу, что в них проявляется психология цинизма. М. Тафури рассматривает современные художественные тенденции к созданию городского пейзажа как стремление умело замаскировать противоречия современного капиталистического города в некоем эстетически выразительном коллаже [Tafuri 1973].

Но не идет ли здесь речь о разных явлениях? Действительно, одно дело — выражение в образах сущности общества, и совсем другое — проявление психологии поколений. Символы (по определению) обозначают некоторые общие идеи, присущие, однако, разным типам явлений, а следовательно, и общественному устройству и выражающие господствующую идеологию группы людей и психологию поколения. Не случайно одна из концепций символической интерпретации архитектурного формообразования заключается в явном или неявном предположении, что некоторые архитектурные объекты — это определенный способ символической маскировки (симулякрии) сущности данного общества, т. е. своего рода художественная дезинформация. Но прежде чем говорить о выражении сущности

общества, необходимо присмотреться к некоторым семиотическим механизмам формообразования.

Символическое истолкование архитектурного образа как лица данного общества становится понятным при элементарном сравнении архитектурного объекта с одеждой и лицом человека. Поскольку многие общественно значимые здания и комплексы в любых условиях и в любой культуре объективно символизируют общество и государство, то и символические черты образа приобретают коммуникативную функцию создания лица (а иногда личины) общества и государства в глазах воспринимающего архитектуру человека. В частности, в нашем искусстве 1930—1950-х годов проявились, как известно, признаки приукрашивания действительности, создания показного изобилия и благополучия. Воплощением этой линии стала, в частности, архитектура ВСХВ, а также архитектура ряда станций Московского метрополитена. Помпезная торжественность, парадность, все затопляющие изобилие и плодородие маскировали реальность жизни. Это были явления, совершенно аналогичные пафосу фильма "Кубанские казаки". Но если в кинематографе перелом 1950-х годов был связан с переходом к критическому осмыслению действительности, то в архитектуре он был продиктован жесткой необходимостью решения острейшей социальной задачи — резкого увеличения объемов массового строительства. Диктат строительного производства во многом лишил архитектуру материальных средств для создания многогранного художественного образа. А там, где эти средства оставались относительно свободными — в создании наиболее крупных общественных зданий, архитектурные образы зачастую отражали нечто антидемократическое: парадно-помпезные образы административных и общественных зданий 1970 — начала 1980-х годов по существу отражают господство бюрократических методов управления. В этих образах читаются черты самодовольства и ограниченности, отгороженности от человека с его конкретными потребностями, закрытости и замкнутости, что подчеркнуто жестко симметричными, безразличными к месту композициями, а также репрезентативностью, достигавшейся многопудьем гранита и мрамора, дорогостоящими скульптурами, чеканкой и другими элементами так называемого "синтеза". Эти образы сближает с украшательством 1930—1950-х годов не только их символическое содержание, но также отсутствие средового начала — связи с конкретными процессами деятельности человека в окружении и характером его восприятия, с созданием условий жизни в конкретной архитектурной среде. Достаточно вспомнить гостиницу "Россия" и Дом Совета Министров РСФСР, чтобы убедиться в родственности их образов. Претензия на подчеркнутую значительность образов при общей примитивности архитектурных решений создает особую провинциальность архитектуры обоих сооружений.

Говоря о сущности архитектурных образов сталинского периода, нельзя не заметить прямой символизации в них принципов государственной власти, как они тогда понимались. Эти "образы эпохи" символизировали отсутствие гуманистического, демократического стиля мышления. Апофеозом образных поисков такого рода стали проекты Б. Иофана — наиболее заметной фигуры в архитектуре 1930-1950-х годов [Рябушин 1986]. Заметим, что некоторые теоретики архитектуры рассматривают этого зодчего как основоположника новаторского, прогрессивного движения в советской архитектуре, как наиболее яркого ее представителя. Однако при таком подходе художественное творчество смещается от подлинных идеалов гуманизма к плакатной политизации, причем в редакции эпохи сталинизма. Гуманистическая личина сменяется прямым выражением авторитаризма. Понимание Иофаном природы художественного образа в архитектуре наиболее характерно проявилось в двух его главных произведениях — проекте Дворца Советов и Павильоне СССР на Парижской

выставке 1937 г. В обоих случаях здания служили своего рода постаментами для гигантских скульптур, т.е. всего лишь элементами скульптурной формы. В самом этом подчинении архитектурного начала скульптурному проявляется политическая цель, но при этом возникает принципиальное смысловое противоречие: общественное здание низводится до роли постамента скульптуры.

В проекте Дворца Советов эта придавленность человека приобретает еще более выраженный характер. Огромная скала с изваяниями богов у входа в пещерный храм Абу-Симбел создает образ, необходимый для нагнетания религиозно-мистических чувств у древнего египтянина, для внушения ужаса перед могущественными силами. Постановка колосса над головой человека, входящего во Дворец Советов, создавала нечто аналогичное. Думается, с этих позиций нельзя не пересмотреть стереотип подхода к проекту Дворца Советов. Какими бы впечатляющими эпитетами ни наделяли это сооружение историки архитектуры, невозможно доказать, что его художественный образ отвечает идее «самого гуманного» в истории коммунистического общества, тем более, что гигантская скульптура вождя над народным форумом противоречит человеческому образу В.И. Ленина. Подобные тенденции лежат в основе и других проектов того времени, о чем говорят гипертрофированные по размерам фигуры Сталина как архитектурные доминанты различных комплексов.

В формировании и развитии художественного замысла существенное значение приобретает взаимоотношение образа и смысла³⁰. Не случайно В.Л. Глазычев, например, рассматривает как принципиально значимое для объяснения архитектурного формообразования близкое различие - концепта и перцепта [Глазычев 1978]. Концептуальность — доминирование в образе смысла, передаваемого словами, — свойственна всему искусству. В некоторых современных течениях она выражена особенно ярко, прежде всего в изобразительном искусстве. Что же такое концепт и какова его роль в архитектурном формообразовании?

Весьма различные по содержанию, творческой направленности и художественной форме архитектурные произведения объединяет наличие в них семантической системы, которая может быть легко передана словесной формулой. Их конструкция вербальна, т. е. построена на основе естественного языка — лингвистических значений и знаков. Перевернутые формы куполов и пирамид в произведениях О. Нимейера — наиболее простые примеры такого рода. В этих, как и многих других приемах формообразования главным выступает концептуальное начало.

Для понимания архитектурного формообразования принципиальное значение имеет **связь художественного образа и предметно-тематического содержания произведения с его сюжетом**. Конечно, для архитектуры это может звучать непривычно. Но непривычность объясняется попросту изоляцией архитектурной теории от эстетики, в силу чего к архитектуре оказались неприменимы сегодня центральные эстетические категории. Связь образа и сюжета наглядно проявляется во многих ситуациях. Таковы, в частности, различные станции метрополитена, посвященные по их месторасположению определенным историческим событиям. Абстрагируемся от того, насколько вообще правомерно трактовать станции метро как выставочные залы произведений искусства, — ведь люди там поглощены процессами

30 В некоторых современных исследованиях, посвященных проблеме содержания и формы в искусстве, главный смысл художественного произведения рассматривается как его важнейшее качество, в других - смысл связывается с идеей [Андреев 1981, с. 26-27].

передвижения и ориентации в окружении. Подземный зал московского метро "Площадь Революции" был задуман как галерея образов тех, кто творил историю. Скульптуры вписаны в низкорасположенные части проходных арок. Казалось бы, образ нового человека революционной эпохи должен нести черты раскованности, олицетворять освобождение от гнета. Но общим композиционным замыслом скульптурам была уготована трудная судьба быть вечно согбенными, словно прижатыми тяжестью сильно нагруженной подземной арки. Это и есть рассогласование созданного образа с тематическим содержанием, с сюжетной основой произведения. Хотя, помимо желания авторов, такое рассогласование символически отвечает реальным коллизиям эпохи.

Мы видим, когда речь идет о синтезе архитектуры и изобразительного искусства, взаимосвязь художественного образа и тематического содержания приобретает первостепенное значение. По этой причине существующие тенденции сведения проблемы к формально-композиционным отношениям пространства, пластики и цвета представляются наивными, не отвечающими современным представлениям о художественном содержании и образе. Проблема синтеза сложна именно на художественном, содержательно-образном уровне. Ведь конкретность изобразительных и неизобразительных художественных образов архитектуры предполагает их объединение в смысловых, символических и сюжетных планах.

Художественный образ — это некоторая целостность, организующая художественные смыслы, настроения и чувства, что предполагает и определенную отвечающую ей системность в построении архитектурных форм [Буткевич 1982, с. 254]. Между уровнями художественного образа и материальных элементов форм существует сложная "многоэтажная" система промежуточных уровней. Системность художественного образа возникает в процессе установления взаимосвязи замысла и художественного материала, содержания и формы, объективных факторов и материальной морфологии объекта. При этом системность художественного образа и текста подчиняется задаче ясного выражения художественного замысла [Поляков 1978, с. 49—50]. Мысль о логике художественного выражения идеи можно проследить в высказываниях различных зодчих. Вспомним И.В. Жолтовского: "Когда в художественном произведении не чувствуешь логики, не видишь, что и во имя чего оно призвано говорить, - это плохое произведение" [Мастера советской архитектуры об архитектуре 1975, т. I, с. 37].

Эта логика особенно четко прослеживается в построении величайших архитектурных ансамблей. В формировании центров городов, как правило, решались задачи создания каждый раз новой художественной целостности с новыми культурными и государственно-политическими значениями [Гуляницкий 1970]. Процессы формирования исторических архитектурных ансамблей — это процессы достраивания и перестройки художественных и знаково-информационных систем, возникших в предшествующие периоды. Особенно велика в этих процессах роль художественных задач, что наглядно проявляется в обусловленности композиции и формы структурой художественного образа, различными символическими смыслами. Продолжим приведенную мысль И.В. Жолтовского. Анализируя уже упоминавшийся выше ансамбль площади Сан-Марко, он раскрывает идею Сансовино в развитии главного ансамбля Венеции: "Сансовино должен был поставить библиотеку так, чтобы она была обращена к морю, занимая другую сторону Пьяцетты, против Дворца Дожей. Перед зодчим стояла труднейшая задача, и решил он ее гениально.

Сансовино не хотел и не мог бороться с творцами дворца — произведения, в котором все средства архитектурной композиции направлены к тому, чтобы выразить состояние наивысшего расцвета развития художественного организма, всю полноту, мощь и красоту его

расцвета. Сансовино избрал путь противопоставления" [Мастера советской архитектуры об архитектуре 1975, т. 1, с. 37]. Композиция этого замечательного венецианского ансамбля строится на взаимосвязи и взаимопроникновении различий и тождеств элементов по разным признакам. Одни из этих отношений способствуют созданию смысловых и визуальных различий, т.е. того, что формирует разнообразие среды, другие помогают ее визуальной организованности и выражению смысловых общностей. Взятые в целом, в единой художественной системе ансамбля, многообразные отношения композиционных элементов подчиняются выражению его идейно-художественного содержания, развивают неповторимо образную индивидуальность города, ибо каждое из этих отношений уникально.

Ансамбль площадей Сан-Марко и Пьяцетты, занимая в истории архитектуры особое место, постоянно привлекает к себе пристальное внимание исследователей архитектуры. И каждый новый аспект его теоретического анализа открывает все новые глубины художественных идей, образов, закономерностей архитектурного языка. Сформировавшись из стилистически разнородных элементов - переосмысленных византийских, готических в их собственно венецианском выражении и тех подчеркнута демократических ренессансных, которые могли вырасти только на почве венецианской республики, этот язык поражает исключительной целостностью.

Это объясняется прежде всего тем, что здесь существует сложная система различий и общих признаков, объединяющих многообразный визуально-образный материал ансамбля. Трапециевидность этих, как и многих других, венецианских кварталов, представляет собой особое явление, работающее на художественный образ города. Клиновидность их формы идет от веерообразной планировочной структуры, отражающей петли каналов. Клиновидность элементов планировочной структуры города можно уподобить характеру арочных или купольных кладок. А истоки этого явления — в многочисленных петлях каналов, то извилистых, то дугообразных, в непрерывных, следующих один за другим поворотах водных артерий. Естественно, что выходящие к каналам здания то сужаются, то расширяются в сторону каналов в зависимости от их движения. Признак клиновидности вошёл в Венеции в плоть и кровь художественного формообразования, пронизав собою даже декор предметного мира (гондолы), орнаментику фасадов, компоновку панно в интерьерах и т.д. Этот естественный планировочный признак превращается здесь в знак - признак, активно формирующий художественное своеобразие.

Вернемся к ансамблю Сан Марко и Пьяцетты. Он синтезирует системы сложных противопоставлений, придающих его образному строю неповторимо венецианскую образно-эмоциональную индивидуальность. Различия основных объектов выражены в широком спектре архитектурных явлений, прежде всего особенностей тектоники, самих принципов формообразования отдельных сооружений, и обусловлены стилем архитектурного мышления каждой эпохи. Многие признаки различий архитектурных объектов, соединяясь в узловых точках, создают особую напряженность образов. Не случайно И.В. Жолтовский обращал специальное внимание именно на активные различия объектов этого замечательного ансамбля. Вот что он говорил: "Сансовино избрал путь противопоставления, причем противопоставления гармонического. Принцип противопоставления выражен во всем: длинному и высокому фасаду Дворца противопоставлен узкий и низкий торец, образу зрелого и стройного организма противопоставлен образ молодого организма, воплощённого в здании, в котором колоссальный карниз второго этажа, пропорционированный, вопреки всем ордерным канонам, ко всему фасаду в целом, создает впечатление существа юного, еще растущего, но коренастого, крепко связанного с землей и исполненного огромного запаса как бы еще не израсходованной силы, что особенно перечёркивается мощной пластикой полуколонной

стены". И далее: "Сансовино не боялся и стилистического контраста, не боялся громко говорить на языке своего времени, так же как создатели Дворца Дожей не боялись противопоставить современные им готические формы византийскому строю древнего собора" [Мастера советской архитектуры об архитектуре 1975, т.1., с.47].

И.В. Жолтовский замечает, что различие объектов ансамбля развивается одновременно по нескольким признакам. Форма собора настолько сложна — пластически, в силуэте, в контурах по ярусам, в многообразии типов арок по их размерам и образующим, в различиях признаков декора и т.д., что закономерности ее строения не расшифровываются одномоментно — слишком велико количество разнородной визуальной информации (не случайно архитектура собора для каждого нового поколения уже много столетий остается загадочно прекрасной). Отсюда такой разительный контраст фасадов собора Сан Марко и Дворец Дожей — противопоставление неоднородности и однородности основных формообразующих признаков этих сооружений. В целом же однородная, пластически богатая тема Библиотеки и Новых Прокураций завершает композицию площади Сан Марко как художественную систему. И здесь противопоставление: геометрически "расчерченным" плоскостям Дворца и строгим вертикалям Кампаниллы противопоставлены мелкие, рельефно богатые арочные мотивы, так характерные для Ренессанса и образующие словно бесконечную архитектурно-однородную в своих членениях горизонтальную тему Библиотеки и Новых Прокураций. Тонкое мастерство Сансовино и Скамоцци определило в конечном итоге чистоту идеи — самой концепции художественного развития контраста, создание уникальной системы отношений новых объектов с ранее существовавшими. Дворец Дожей и собор контрастно живописны — Библиотека и Новые Прокурации формируются типизированными элементами ордера. Однородностью структуры поздних сооружений многократно усиливается уникальность ранних, а в результате возникает удивительный художественный эффект. Сансовино и Скамоцци не позволили себе ввести в здания Библиотеки и Прокураций элементы живописной неоднородности, чтобы не ослабить воздействия главного — собора и Дворца. Бесконечно длинный метрический ряд арок и колонн как бы готовит к завершающему акценту площади в перспективе.

Контрасты элементов ансамбля обусловлены главным образом объективными различиями принципов формообразования в рамках разных стилей, а также различиями типов самих сооружений (дворец государственной власти, собор, библиотека). Так, противопоставление пластически сложной византийской темы собора изысканно строгой и сдержанной готической теме Дворца символически выражает различие церковной и светской властей, взлета божественной идеи и приземленности государственных дел, особой торжественности священных образов и практицизма повседневности. Своеобразна и многозначна роль Кампаниллы как по ее архитектуре, так и по месту в композиции. Являясь знаком города в целом, она символически преломляет и фокусирует в своих архитектурных признаках основные черты различных сооружений всего ансамбля.

Рассмотрим вкратце, как достигается синтез различных признаков. Формообразование ансамбля двух центральных площадей Венеции — уникальный пример, с одной стороны, существования полюсных явлений в развитии формы, а с другой — достижения их поразительного единства. Основой прочности синтеза выступает прежде всего системная организация архитектурного пространства. Планировочная конфигурация площади Сан Марко фактически тождественна строению Пьяцетты: в основе строения обеих площадей лежат удлиненные трапеции. Но это важнейшее организующее тождество служит одновременно средством выявления образного и смыслового значения главных видовых картин, постепенно раскрывающихся зрителю. Если из глубины Пьяцетты лучезарная

лагуна воспринимается как некая картина через вертикали константинопольских колонн и благодаря крылатому льву символизирует власть Венеции на море, если это далекое раскрытие площади вовне, то трапециевидное пространство Сан Марко принципиально иное в характере восприятия. Оно замыкается сложнейшей пластически скульптурной формой собора. Обширное замкнутое архитектурное пространство площади Сан Марко создает условия для концентрации внимания на его главном объекте — величественном соборе, а меньшее динамичное пространство Пьяцетты открыто на лагуну, что подчеркнуто и дополнено Лоджеттой. Так создается различное эмоциональное воздействия двух площадей. В то же время собор Сан Марко выступает для обеих площадей исходным элементом их композиции, что в значительной мере способствует прочности всей системы. При этом форма собора по существу выполняет в ансамбле функцию огромной скульптуры, т. е. служит объектом самостоятельного художественного восприятия. Благодаря этой скульптурной сложности собор масштабно, визуально и символически соотносится с фигурами святых, венчающих главные конструктивные элементы. Насыщенные скульптурным декором Лоджетта и отвечающая ей лоджия на фасаде дворца, а также колонны, увенчанные крылатыми львами, приобретают значение важных смысловых центров.

Во взаимосвязи архитектурных и скульптурных элементов отражаются общие закономерности в композиции архитектурных ансамблей на символическом, образно-художественном, пространственно-визуальном уровнях общей системы. Например, фигуры святых и евангельских персонажей в архитектурной системе готики уподобляются тянущимся вверх треугольным очертаниям готических шпилей, башенок, пространственным фигурам аркбутанов. Скульптурные формы - и в этом заключается их роль в усилении художественного образа ансамбля - как бы вводят восприятие архитектуры в систему определенного художественного текста, в определенный мир ассоциативных аналогий и символов. Канелированная колонна неосознанно прочитывается как одетая в тогу стройная фигура, ассоциируясь с античной скульптурой. Суровые антропоморфные образы готики с наибольшей экспрессией выражены в строгих фигурах святых. Точно так же китайские драконы во многом уподобляются формам синтоистских храмовых комплексов, стилизованные фигуры Будды - буддийским пагодам.

Разумеется, скульптурная изобразительность необязательна для создания символичности архитектурных ансамблей. Так, в византийской и древнерусской архитектуре отсутствуют скульптурные элементы. Изобразительность в этих архитектурных системах достигается иконописью, и прежде всего иконостасом. Изображения Троицы, Богоматери, святых с акцентированием нимбов и полукружий поддерживают образный строй, характерный для иконических систем церковной архитектуры и получающий развитие, в частности, в антропоморфных чертах барабанов и глав, арок и окон, апсид и закомар. Архитектура предстает в этой системе как не осознаваемая при восприятии система полуизобразительных образов, связанная с главной семантической системой - иконостасом. Так в художественном тексте архитектурного ансамбля скульптурные элементы выполняют активные смысловые функции, выражая его главный символ.

Вернемся к ансамблю. Общим и необычайно активным для обеих площадей элементом организации пространства служит также высокая узкая Кампанилла. Со стороны площади Сан Марко эта вертикаль органично связывает собор и Дворец Дожей. Проецируясь из глубины площадей на стык собора и Дворца со стороны Пьяцетты, от набережной, Кампанилла предельно напрягает пространство, образуемое между нею и собором, как бы фиксируя переход от одной площади к другой. Кампанилла принадлежит тому и другому пространствам, выступая своеобразным архитектурным координатором зданий разных эпох,

стилей и функций.

Еще один общий признак, способствующий единству объемно-пространственной композиции площадей,- это координация высот основных элементов зданий. Верх Дворца Дожей поддерживает уровень кровли собора и пространственно продолжает горизонтальную тему верха Новых Прокураций. Этот признак прослеживается и в пространственных связях карнизов. Высота ярусов Новых Прокураций совпадает с высотой ярусов собора. Расстояние от земли до начала арок собора соответствует высоте от земли до верха балюстрады второго яруса Прокураций. Если мысленно продолжить верх Дворца Дожей, то эта горизонталь визуально пересечётся с верхом пластических завершений арок собора — подножием пьедестала фигур. Таким образом, с площади скульптуры читаются так, словно стоят на визуальном продолжении этой плоскости,- отсюда закономерность их местоположения в пространстве, а потому и подчеркнутая смысловая значимость в композиции. Вообще здесь существует множество горизонтальных связей, как пространственно сквозных, так и "пропунктиренных", что придает ансамблю особую целостность.

Библиотеку и Дворец Дожей объединяет сложная общность. И.В. Жолтовский писал: "Однако при всем их различии оба противопоставленных друг другу архитектурных образа имеют глубокое гармоническое сродство, и не только потому, что Сансови-но подхватил мотив аркады и праздничную пышность дворца, но, главное, потому, что он воплотил закономерное отношение, существующее между образом юного и образом зрелого организма" [Мастера советской архитектуры об архитектуре 1975, т.1, с.47]. Среди общих признаков, в частности, своеобразная графичность - линейный цветовой и пластический рисунок, характерный для куполов и кровли собора, вертикальных элементов Кампаниллы и ее верха, ромбического орнамента на фасадах Дворца Дожей. Линейный рисунок дополняется активными точечными элементами. Целостности композиции ансамбля способствуют также близкие по форме и пропорциям элементы проемов и их обрамлений в различных сооружениях. Крупной вертикальной форме арочного элемента собора уподобляется по пропорциям обрамление лоджии на фасаде Дворца Дожей. Эта аналогия продолжается в пропорциональном строе венчания Кампаниллы. Единый характер этих важных по смыслу элементов композиции дополняется их тождеством по цвету, пластической насыщенности, мелким деталям декора. Бартоломео Буоне как бы поднял над ансамблем и синтезировал в венчании колокольни пластическое богатство собора и Дворца Дожей. Четырёхчастный метр арочных элементов Сан Марко продолжается в композиции верха Кампаниллы четырёхчастным метром арок. Символ могущества морской державы — венецианский лев в венчании башни, выделенный активным графическим обрамлением, — повторяет скульптуры льва на константинопольской колонне Пьяцетты и в лоджии Дворца Дожей. Этот прием акцентирует символическое значение обеих площадей как центра могущественной республики. Синтезируя в основных признаках формы визуальное богатство и символику нижней зоны ансамбля, венчание Кампаниллы становится своеобразным символическим узлом композиции.

Активные различия элементов венецианского ансамбля - тектонические, объемно-пространственные, цветопластические, дополненные столь же активными тождествами, составляют одну из самых удивительных архитектурных систем, развитых во времени и пространстве. При этом отдельные признаки, визуально связывающие элементы ансамбля, концентрируют в себе и его образно-эмоциональное богатство. Праздничная торжественность в сочетании богато профилированного белого мрамора арок с красноватым камнем стен; сложность и тонкость готических элементов; изысканность их графического рисунка, напоминающего утонченную нарядность карнавальных костюмов, символика зданий, яркость солнечного света, пестрота наполняющей площадь толпы, - все эти черты в своих

системных отношениях формируют единую художественно-образную картину* центра Венеции.

Детальный анализ позволяет выявить сложную системность в отношениях различных элементов композиции ансамблей, системность, которая подчиняется выражению художественной идеи. Независимо от принадлежности ансамблей мирового значения тому или иному периоду истории, той или иной культуре, они: выражают логику взаимосвязи художественного начала с символическим. Закрепление художественного образа в форме возможно только благодаря определенной организации различных знаковых форм, благодаря "информационному субстрату" художественного образа [Тюхтин, Ларкип 1984, с. 13-14]. В одних случаях мы сталкиваемся с развитыми знаковыми системами (текстами), выступающими промежуточным уровнем между художественным образом и морфологией объекта (таковы сложные системы архитектурных ансамблей), в других - с менее определенным знаковым выражением художественного образа.

Однако возможна ли художественная образность в форме, предопределённой многими факторами? Благодаря чему она здесь может достигаться? Архитектурная форма, возникающая на основе чисто практических обусловленностей, "говорит" прежде всего о себе самой, о тех утилитарных и технологических факторах, которые ее подготовили, о прямой социальной роли объекта. Но и жесткая обусловленность утилитарно-конструктивной формы оставляет архитектору определенный диапазон поиска художественной образности. Неизобразительная архитектурная форма может становиться богатым носителем скрытых значений и образов. В этом случае особую роль приобретают различные ассоциативные аналогии, скрытые в форме черты традиций, различные символические элементы — вообще все то, что, воспринимаясь неосознанно, пробуждает в человеке необходимые для создания общего настроения эмоции, рождает образы-воспоминания. Существование широкого спектра многообразных знаковых форм-носителей значений в архитектуре: динамики, скрытых аналогий с человеческими фигурами или природными объектами, намеков на традиционные архитектурные элементы пространства и воспринимаемых форм, символических элементов создает богатую основу для художественно-образной окраски формообразования.

Для понимания знаковых механизмов формирования художественного образа особенно важны принципы целостности и системности образа, отвечающих ему семантических и знаковых элементов формы. Это означает, что при анализе архитектурного произведения недостаточно извлекать из формы отдельные иконические знаки и символы как признаки образно-содержательного богатства архитектурной формы, тем более, что знаки вне контекста вряд ли функциональны в формировании художественной целостности. Ч. Дженкс, например, увидел в форме капеллы в Роншане голубя, кавалера в шляпе, некоторые другие изобразительные элементы [Jenks 1980]. Но существование не связанных едиными значениями знаков в одном произведении противоречит положению о связи знаков в системе текста и об их подчинении единому художественному замыслу. И если уж задаваться вопросом, какие знаковые системы лежат в основе формообразования капеллы в Роншане, то их логично искать прежде всего в основных признаках формы, а не в контурах и силуэтах отдельных проекций. Такими основными признаками являются мощные формы словно надвинутой на стену крыши, взлет этой кровли с подчеркнуто тесной щелью входа и активным цветовым контрастом кровли и стены. Взметнувшаяся вверх форма скорее всего напоминает характерную темную шляпу монахини. Подобный ход рассуждений может показаться столь же субъективным, как и анализ Ч. Дженкса. Но если попытаться связать различные ассоциативные аналогии в семантическую систему, они уже не покажутся неубедительными. Выявление подобных знаковых форм в системе материализации

художественного образа и их активное влияние на формообразование составляет, по нашему мнению, самостоятельную задачу архитектуроведения. Правда, мы находимся сегодня лишь в начале развития семиотического подхода к архитектуре. Особенно важно связать семиотическую проблематику с проблематикой художественного образа в эстетике, что позволит яснее увидеть роль семиотических систем в художественных закономерностях формообразования. Это предполагает развитие в архитектурной теории тех представлений, которые связаны сегодня с понятием художественного текста, характеризуют взаимосвязь различных знаковых образований в конкретных фрагментах информации (что соответствует понятиям текста, высказывания, контекста, синтагмы, детонации, коннотации и др.).

Обратимся к третьему аспекту влияния художественного образа на формообразование — к его эмоциональной определенности, художественному пафосу. Эмоционально-образная определенность произведений искусства представляет собой большую гамму различий. Это выражается в понятиях возвышенное, героическое, трагическое, ироническое, саркастическое, отражающих чувственно-эмоциональную, символическую, собственно образную структуру художественных произведений. Сущностные различия этих явлений и их связь с исторической эволюцией стилей далеко неясны и представляют собой самостоятельный предмет эстетической науки. В рамках интересующей нас темы существенны различия такого рода, наиболее характерные для архитектурных произведений, наиболее активно влияющие на архитектурное формообразование.

Чувственно-эмоциональные состояния, сопровождающие художественное воздействие архитектуры, весьма многообразны и охватывают широкую сферу информационных контактов человека с архитектурным окружением, различные формы художественного мировосприятия. Можно заметить, что архитектурное формообразование существенно различается в зависимости от того, развиваются ли на его основе художественные образы, имеющие ярко выраженный пафос, что связано в основном с понятиями возвышенное и героическое, либо не имеющие такого выраженного пафоса, когда архитектурный объект воспринимается как прекрасное произведение, как правило, не пробуждая при этом отчетливо выраженных чувств³¹ [Асмус 1973, с. 450]. Ясно, что мемориальный комплекс относится скорее к объектам первого типа, в такой же мере, в какой обычный квартал жилой застройки скорее относится к объектам второго. Но эти различия существуют не просто в силу различия объектов и типов среды, но благодаря некоторым существенным различиям архитектурного формообразования, последние мы и попытаемся здесь зафиксировать.

Характеризуя образный строй древних псковских храмов» В.Н. Лазарев писал: "Среди памятников древнерусской архитектуры псковские храмы являются, пожалуй, самыми лаконичными по своему художественному языку. Коренастые, приземистые, с мощными стенами, с многочисленными галереями и притворами, они как бы вросли в землю. В них великолепно выражена сила и твердость русского характера" [История русского искусства 1954, с. 309]. В суровой простоте архитектуры ощущается даже настороженность, которая передает постоянную готовность народа к отпору завоевателям. Подобные архитектурные образы тяготеют к возвышенному и героическому, в то время как художественное восприятие Екатерининского дворца, Камероновой галереи или Павловского парка связано с многообразными эстетическими наслаждениями, основанными на смене впечатлений, богатой

31 Детальный анализ взаимосвязи эстетических категорий "прекрасное" "возвышенное" проведен в последние годы [Средний 1974; Столович 1972]

ассоциативности образов, тонкой игре ритмических построений и форм, привлекательности и блеске украшений, что призвано создать ощущение спокойствия, благоденствия, уюта. Характерные различия образов возвышенно-героического и прекрасного отвечают духу самой жизни, в которой и для которой создавались столь разные архитектурные сооружения. Различия художественных образов в архитектуре, как и в искусстве в целом, глубоко обусловлены духовными процессами исторического развития человечества. Для активного использования художественных образов с различным пафосом, с различным характером воздействия необходимо видеть те конкретные причины, условия, композиционные приемы, которые это воздействие инициируют. Тяготение к прекрасному или к героическому и возвышенному в художественном восприятии архитектуры обусловлено как самим строем архитектурных форм, так и характером процессов человеческой деятельности, их объективным эмоциональным содержанием. Торжественный настрой происходящих в среде процессов, ее особая символическая значимость или же, напротив, приземлённость и будничность во многом сказываются и на характере художественного восприятия архитектуры, на определенном тяготении этого восприятия либо к собственно прекрасному, либо к возвышенному. Образы воспринимаемых архитектурных форм могут либо в большей мере привлекать и радовать человека своей красотой, либо в основном способствовать проявлению возвышенных чувств. Кроме того, и само окружение архитектурных объектов, их образно-смысловой и символический контекст способствуют пробуждению тех или других чувств.

Характерные эстетические чувства связаны не только с отличительными особенностями архитектурной среды, но самих архитектурных форм. Можно заметить: если зодчим руководит пафос возвышенного образа, он будет стремиться скорее к простоте и строгости форм, к их подчинению каким-то важным элементам, имеющим символическое значение, например геометрическим центрам пространства, осям, пространственным раскрытиям. Если же создается произведение, воздействие которого основано скорее на эстетическом наслаждении, то формообразование будет подчиняться в большей мере поиску игры форм, их разнообразию и определенности, яркости и цветовым контрастам. Выявление и теоретическое объяснение таких особенностей восприятия и формообразования открывает возможности для значительного усиления идейно-художественного воздействия архитектуры. Сознавая сложность этой задачи, попытаемся все же указать на некоторые отличительные особенности такого рода. Если следовать выдвинутой гипотезе о роли средовых воздействий и самих архитектурных форм, то те и другие должны настраивать человека, программируя определенное художественное восприятие. Мы исходим из того, что возвышенное связано с символическим началом. Поэтому сама символичность архитектурных объектов придает художественному восприятию возвышенный характер. Значительность памятников прошлого, органически связанных с героической историей существования народов и государств, придает черты возвышенного образам исторических ансамблей. Стройность и строгость архитектурных форм по-своему способны создавать возвышенные образы. Это происходит даже тогда, когда архитектурное окружение, происходящие в нем жизненные процессы, казалось бы, не располагают к пробуждению подобных чувств. Мы уже говорили, что более строгие архитектурные формы тяготеют к возвышенному, более сложные и разнообразные - к эстетическому восприятию, основанному на интеллектуальном удовольствии. Это объясняется тем, что визуально сложные архитектурные формы, пробуждая самостоятельный интерес, становятся при восприятии источником эстетического наслаждения. Более простые и строгие формы скорее служат символизации. Напомним в этой связи, что Гегель объяснял простоту и повторяемость архитектурных форм именно тем, что за ними всегда объективно угадываются жизненные процессы или другие силы символического масштаба.

При этих условиях для архитектурного формообразования как бы снимается проблема его содержательности. Любой архитектурный объект содержателен и символичен уже тем, что предназначен для жизненных процессов. И все же действует общая тенденция, определяющая формирование художественного образа - **символизация формообразования, которая представляет собой выражение в информационно-знаковой системе архитектурного объекта существования значительных сил, событий, явлений, находящихся вне этого объекта.** Устойчивость этой тенденции подтверждается жизненностью композиционных приемов (анфиладные построения, формы, энергично устремленные вверх, или простые геометрические формы символического характера). Композиционные построения, куда-то ведущие человека, объективно выражают символическое начало. Такая архитектура создает впечатление чего-то значительного, скрытого, стоящего за видимостью форм. Возвышенность интерьеров христианского храма — уже в самой устремленности пространства к льющемуся сверху свету, и эта устремленность вверх создает возвышенное состояние независимо от сложности формы (нервюр и витражей готического собора или сложных росписей и богатства иконостаса православного храма). Произведения изобразительного искусства подчиняются в данном случае общей структуре сооружения, а главное - символическому смыслу связи двух миров, способствуя символизации самого художественного восприятия. И в этом одна из главных причин воздействия церковной архитектуры как формы религиозного мышления. Но устремленность вверх — лишь одна из форм символизации в архитектуре, делающая ее восприятие возвышенным. Вечный огонь, которому подчиняется композиция мемориального комплекса, может находиться не выше, а ниже уровня глаз. Крупное, подчеркнуто простое по геометрии сооружение объективно символизирует находящееся вне объекта значительное содержание. Анфилада воспринимается как торжественный путь к чему-то очень важному впереди. Раскрытие объекта в сторону величественного пейзажа - тоже один из способов вызвать чувство торжественности, величия, т.е. создать возвышенный образ. Даже крупная стеновая поверхность без проемов в определенном образном контексте может стать символизирующим средством, придающим фасаду торжественность и величие. Эту закономерность великолепно использовал А.К. Буров, проектируя главный фасад Центрального дома архитекторов в Москве. Торжественность и символичность подчёркиваются трёхчастным повторением арок, усиливаются локальным красным цветом стен, конкретизируются символом архитектуры в верхней части фасада.

Если строгость и простота форм создает возвышенные образы благодаря символизации, то их стройность связана с возвышенным благодаря ассоциативности. Аналогии стройных форм с человеческой фигурой позволяют человеку ощущать себя частью архитектуры, чувствовать присутствие других, более величественных, подобных ему сил. В этой ситуации художественное восприятие также сопровождается ощущением причастности человека к чему-то неизмеримо более значительному, чем он сам, - к событиям, имеющим историческую или космическую масштабность. В приемах формообразования, основанных на создании символов величественных сил, на формировании возвышенных образов, просматриваются традиционные для эстетики представления о природе возвышенного, сформулированные И. Кантом.

Обращая внимание на проявление возвышенных образов, нельзя обойти молчанием историческую динамику художественного образа в архитектуре, связанную с общей эволюцией художественного мышления. Нельзя не видеть, что изменения художественной культуры в нашу эпоху выражаются именно в изменениях пафоса художественных произведений. Все более заметны такие явления, как ирония и сарказм, выражение

художественных символов средствами абсурда, различными приемами отстранения, нарушением привычной логики, обращением к мистификации. Насколько активно эти общие изменения художественного мышления проявляются и в принципе могут проявляться в архитектурном формообразовании? Ч. Дженкс, например, попытался увидеть иронию в современных архитектурных образах и формах [Дженкс 1985]. Критики стали говорить о некоторой странности этих образов, истолковывая в этом духе даже архитектурные поиски в нашем массовом строительстве 1980-х годов [Рябушин 1984]. Странность и даже абсурдность некоторых архитектурных образов проявляются в иллюзорности форм, в приемах руинизации, в создании рассогласований и нелогичностей в восприятии объектов, в подчеркнуто нерациональных построениях архитектурного пространства. Все это создает возможности для поиска необычных чувственно-эмоциональных состояний, для создания новой чувственно-эмоциональной окрашенности архитектурных образов.

Эти возможности творческого поиска художественных образов не должны в то же время заслонять от нас того, что в процессах архитектурного формообразования осуществляется также материальная организация архитектурных объектов и что отсутствие здравого смысла в художественных образах не означает отсутствия здравого смысла в организации жизни.

Художественный материал

Каждое художественное слово, принадлежит ли оно Гете или Федьке, тем-то и отличается от нехудожественного, что вызывает бесчисленное множество мыслей, представлений и объяснений.

Л.Н.Толстой

Проблема художественного образа в архитектуре неотделима от вопроса, что служит художественным материалом для его формирования. По-видимому, в арсенале архитектора, как и поэта, нет ничего, что не шло бы на пользу образа. При этом существует не только возможность использования того или иного художественного материала, но и обусловленность образа.

Для анализа художественного образа в аспекте формообразования самостоятельное и важное значение приобретает понимание образа как процесса возникновения художественного замысла и его реализации в языке и по законам данного вида искусства [Марксистско-ленинская эстетика 1973, с. 135]. В архитектурной деятельности специфика этого процесса заключается в том, что он сложно обусловлен материальной организацией

жизненных процессов, разработкой конструктивных систем, влиянием среды, множеством других формообразующих факторов, о которых уже говорилось выше. В то же время художественное отражение действительности, как известно, существенно отличается от ее познания в материально-практических целях. Это принципиально важно и для понимания роли художественного образа в архитектурном формообразовании. При анализе формообразующих факторов мы говорили об отражении отдельных сторон существования архитектурного объекта. Такое отражение может происходить в логико-аналитических формах, когда анализируются, например, функциональные обусловленности организации пространства, процессы деятельности человека в среде и особенности ее восприятия, исходная природная ситуация (строение рельефа, направления ветров, климатические особенности региона и т.д.). Но эти факторы представляют собой лишь отдельные стороны целостного процесса отражения действительности, связанные прежде всего с различными практическими потребностями и потому осмысляемые часто методами логико-аналитического характера. Преломление тех же факторов через мир настроений и чувств носит иной характер. Природная ситуация, например, предстает уже не столько как строение рельефа, требующее определенного решения территории, а как пейзаж, вызывающий особые образы и эстетические переживания. Формообразующие факторы, попадая в мир художественного отражения, приобретают иные качества: они окрашиваются субъективными художественными смыслами, а значит, дают толчок развитию художественных идей. В то же время происходит и обратный процесс: включение этих факторов в архитектурное формообразование происходит под сильным влиянием художественного замысла. Поэтому **отражаемые явления художественного уровня архитектурного формообразования выступают одновременно и как факторы, и как его материал.**

Формирование художественного образа предполагает, как известно, индивидуальное, личностное отношение художника к действительности, сплав индивидуальных представлений, идей, настроений художника. Вместе с тем индивидуальность художественного образа и его наполненность эмоциональным содержанием выступают формой существования интерсубъективного. Личность художника выражает некоторое общественное содержание — дух эпохи, эмоциональные состояния и помыслы многих людей. Поэтому художественные образы и становятся их достоянием, жизненной ценностью. "Субъективное, личностное только тогда имеет право заявить о себе в искусстве, когда оно синтезирует и интегрирует мысли, чувства и дела многих людей. Самовыражение оказывается в этом случае одновременно и выражением — выражением общезначимых, общечеловеческих представлений" [Громов 1970, с. 167]. Сила художественного образа и заключенной в нем энергии воздействия во многом определяется глубоким отражением действительности, формируется на основе осмысления образа жизни людей данного общества, культурных традиций народа, преломления исторических событий. Различные стороны действительности в их активном отражении художником образуют так называемый жизненный материал формирования художественного образа [Громов 1970; Зись 1980, с. 95].

Понятие жизненного материала получило широкое развитие в эстетике, что позволяет использовать его и при анализе художественного образа в архитектуре. Преломляясь в процессе художественного обобщения, в структуре образа, в развитии художественного содержания, многообразный жизненный материал начинает выступать уже как некоторый художественный материал формообразования.

Изучение этого материала и его роли в процессах формообразования невозможно без систематизации различных обусловленностей художественного образа в архитектуре. Целесообразно выделить следующие их группы: 1) духовное содержание жизненных

процессов, организуемой архитектурной среды и особенности ее восприятия человеком; 2) образно-символические особенности места (регион, поселение, город, природное и архитектурное окружение); 3) исторические события и герои; 4) образы архитектуры и культуры прошлого, настоящего, будущего, данного типа среды, другого типа и т.д.; 5) особенности формирующейся материальной морфологии архитектурного объекта - функционально-пространственных структур, конструктивно-технологических систем, работы материалов и т.д.; 6) перцептивный материал (особенности перцептивного пространства, объемно-пространственных отношений объекта, формирующихся видовых картин, силуэтов, поверхностей, их текстурных, цвето-фактурных и других визуальных признаков). Предлагаемая классификация, думается, позволяет более четко представить различные особенности поиска художественной образности в процессе формообразования. Проанализируем каждую из групп.

Содержание процессов деятельности людей в архитектурной среде активно влияет на формирование художественного образа. Чтобы убедиться в этом, вспомним, что в культовых комплексах художественный образ с особой остротой выражен именно через характер того или иного религиозного ритуала. А дворцовые комплексы, торжественные анфилады которых эмоционально готовят к действию, завершающему церемонию? Архитектура вместе с организуемыми ею жизненными процессами способна возвышать человека, придавая всему окружению значимость и торжественность, а самому человеку — чувство свободы и собственного достоинства, но может подчеркивать и его подчиненность, усредняя и подавляя личность, превращая ее в элемент заорганизованных процессов, создавая ощущение строжайшего подчинения предписанному порядку. Именно как отражение в образах жизненных процессов архитектура всегда становилась активной формой господствующей идеологии. Сам дух процессов служит проявлением духовного мира общества, выражением его идеалов и ценностей. Демократические формы организации жизни обуславливают — через структурную организацию пространства и выражение символической значимости объектов - свободные, открытые, возвышающие человека образы и формы, в то время как отсутствие свободного проявления жизненных процессов, их жесткая регламентация, психологическое управление этими процессами с подчинением однозначным социальным символам де-индивидуализируют мышление, лишая его творческого начала, прививая интеллектуально-психологический настрой на бездумное подчинение. Например, в архитектуре фашистской Германии в обстановке экзальтированных нацистских парадов и факельных шествий, взвинчивающих обывателей, архитектурное окружение было призвано выполнять функцию своеобразного катализатора. Гипертрофированно монументальные формы неоклассицизма П. Беренса, взятые за основу стиля в государстве "нового порядка", вполне соответствовали образу милитаристского общества. Наиболее полно это проявилось в архитектуре Дома немецкого искусства в Мюнхене (арх. Л. Трост). Предельно схематичная колоннада, железный порядок самодовлеющего метра и однозначной симметрии символизируют здесь всю жестокую иррациональность античеловечной идеи "расы, почвы и крови". Но главное — это связь с происходящими в архитектурной среде процессами. Выстроенные в подчеркнуто частый, напряженный, метрический ряд примитивные колонны образно ассоциируются с бесконечными колоннами вполне реальных солдат, гипнотически марширующих в ритмах военных маршей. В то же время использование языка архитектурной классики, навязывание неких аналогий с архитектурой периодов возрождения культуры создавало ложное впечатление о духовном расцвете Германии. Но если метрический ряд колонн в любые периоды развития ордера подчеркивает красоту человеческой фигуры, символизируя

гармоничное развитие человека, то монотонный ряд предельно часто поставленных тяжелых колонн становится выражением грубого социального порядка, подавляющего человека, превращая его в элемент военной машины. Это точно выразил Г. Бреннер: "Солдатский строй воспевался как средство, освобождающее массы от бесформенности индивидуумов - от несвязанности через дух формы, которой они подчинялись, а марширующие колонны называли архитектурой из людей, представляющую первичную стадию социального порядка. Композиционные приемы прямо диктовались сценарием массовых шествий перед фюрером"³².

Системы художественных средств, формируемые на основе характера происходящих в среде процессов, на основе духовного, эмоционального содержания этих процессов и их символического смысла и социальной значимости, бесконечно сложны и многообразны, как многообразны идейные, нравственные, политические, собственно психологические стороны различных культур и периодов истории. Но в самом формировании этих средств прослеживаются общие закономерности синтеза различных признаков жизненных процессов и архитектуры, требующие развернутых историко-теоретических исследований.

Формообразование любого архитектурного объекта происходит **в определенных условиях места**, конкретизирующих художественный образ определенными символическими, ассоциативными, эмоциональными характеристиками. Влияние места может пониматься и как влияние традиций и образных черт поселения, города, даже региона. Активное формообразующее воздействие приобретают при этом даже отдельные значимые элементы и признаки окружения. Степень влияния окружения зависит и от различия архитектурных концепций, и от объективной роли самого окружения. Существуют ситуации, предельно насыщенные сложной историко-культурной содержательностью или эмоциональным фоном крупных исторических событий.

Условия места особенно активно влияют на символическую трактовку художественного образа, на развитие основных элементов художественного текста. Ансамбли центра Ленинграда наилучшим образом иллюстрируют эту мысль. Смысловая доминанта места, определяющая композицию и формообразование этого градостроительного организма, — становление России как морской державы, ее утверждение на Балтийском море. Отсюда художественная система центральной части Адмиралтейства, архитектурное построение и аллегорические скульптуры которой выражают этот ведущий в художественной системе символический смысл. Вздрыбленный конь, вознесший всадника на самую кромку гранитной скалы, - элемент экспрессии в спокойном, величественном окружении. Так остро динамичный образ, противопоставленный мощи, закованной в гранит и бьющей в него темной неводской воды, символизирует идею создания города, конкретизируя исторический смысл данной географической точки России. Перед нами пример активного символического влияния на художественную систему именно исторического смысла места. И таких примеров в истории архитектуры немало. Но исторические события не обязательно связаны с архитектурой через конкретное место. Они могут выступать как художественно-образное начало, совпадая во времени с созданием архитектурного объекта или будучи "вместилищем" самого события.

Исторические события с их общекультурным смыслом и образно-символической окраской, мифология и герои, которым посвящены сооружения и комплексы, могут служить самостоятельной сюжетной основой формирования художественных образов. Исторически сложный мир сюжетных коллизий и образов превращается в особый художественный

32 Цит. по статье А.В.Иконникова [Иконников 1975, с. 119].

материал, во многом направляя и конкретизируя архитектурное формообразование. Величие победы над персами нашло выражение во всей художественной организации Афинского акрополя, став художественной основой архитектурного формообразования. Устойчивая связь исторических событий, которым посвящены сооружения и комплексы, с развитием их художественного образа прослеживается в различные эпохи и в различных культурах, так как слияние образа и смысла, позволяет усилить общее идейно-эмоциональное воздействие архитектуры.

Особый художественный материал, непосредственно влияющий на композицию и формообразование, составляют **образы архитектуры и культуры** определенной эпохи — черты традиций, настоящего и будущего. Включение в создаваемый художественный образ традиционных черт имеет глубокую психологическую обусловленность. Жизненный опыт любого человека основан на восприятии архитектуры как органической составной части его индивидуальной жизни. Для одних людей это прежде всего эмоционально окрашенный образ родного дома, поселения, города или образы мест, с которыми связаны яркие события жизни, у других жизненный опыт дополняется архитектурными образами различных культур и периодов истории.

Традиционные архитектурные формы включаются в процессы формообразования не просто как некие повторяемые архитектурным мышлением прототипы, но как черты, глубоко психологически связанные с жизнью. В самом деле, в архитектурном формообразовании развиваются традиционные приемы и формы, присущие определенным жизненным процессам³³. Особенно наглядно проявляется это в архитектуре жилища, где на протяжении столетий в условиях стабильного образа жизни и уклада определенных сословий и классов прослеживаются традиционные построения пространства, фасадных элементов, символики отдельных форм. Устойчивые значения традиционной жилой среды и ее отдельных элементов в мышлении людей становятся психологическими условиями пробуждения чувства родного дома. Традиционные элементы регионального и национального своеобразия эмоционально окрашиваются, превращаясь в символы близкой людям жилой среды. Эта объективная включенность образов и форм в мир человеческой жизни и определяет то особое значение, которое приобретают в создании художественного образа традиционные архитектурные формы. Не случайно в различные периоды истории и в различных культурах формообразование всегда обусловлено архитектурными и общекультурными традициями, что проявляется в использовании прототипов, а также "цитат", имеющих художественно-образное значение.

Традиционность художественных образов культовой архитектуры раскрывается в основном через комплексы значений религиозного содержания, запечатлённых в символических формах, близких данному народу. Например, пятиглавие древнерусского храма ассоциируется с дружиной князя благодаря ассоциации венчаний глав с шеломами воинов. При этом те символы, которые действительно осознанно закладывались в архитектурные формы в эпоху средневековья, могли дополняться новыми, не вполне осознаваемыми. Таким образом, художественный материал может выходить далеко за

33 Устойчивость особенностей построения пространства, раскрываемая в последние годы в ряде специальных историко-архитектурных исследований, становится более понятной в рамках художественно-образного объяснения преемственности. Характерные региональные и национальные признаки построения пространства выявлены и классифицированы, в частности, в исследованиях И.И. Ноткина [1981].

пределы сознательной символизации, как бы ускользая от власти канонов и социальных норм. Это важно подчеркнуть, так как художественные явления формообразования рассматриваются подчас в узко канонизированном духе: если действовали каноны, если существовала освящённая религией символика, значит, и художественные образы архитектуры формировались только по этим канонам и только по этой символике. Однако на практике существование канонов и строгой символики никогда не противоречило безграничным возможностям искусства в поиске художественных образов. Иначе мы бы не причисляли к великим достижениям искусства произведения русской иконописи, так же как и многие другие произведения средневековья.

Современная архитектура многих стран дает исключительно богатый материал, иллюстрирующий значение архитектурных и культурных традиций в создании ярких художественных образов новых комплексов. Анализ приемов и методов использования этого материала, вероятно, должен составить тему самостоятельного исследования. Здесь укажем лишь, что использование художественного материала традиций в самом общем виде можно подразделить на две части: прямое цитирование каких-то характерных особенностей зодчества - стиливых признаков отдельных элементов, а также более общие художественные черты в приемах формирования традиционной среды.

Таким образом, традиционность архитектурных форм во многом определяется восприятием среды обитания, миром человеческих чувств. Однако в современную эпоху природа образности традиционных архитектурных форм существенно меняется. Вместе с глубинными социально-экономическими и культурными преобразованиями общества, с историческими изменениями мировосприятия людей существенно меняется характер художественного восприятия традиционных архитектурных форм различных культур. Закономерности такого рода уже рассматривались в ряде специальных исследований. В современную эпоху образный мир архитектурных форм входит в духовную жизнь различных народов благодаря широкому взаимопроникновению опыта мировой архитектуры и культуры. Этому во многом способствуют современные средства массовых коммуникаций - телевидение, кино, печать, в том числе иллюстрированные издания, а также массовый туризм. Поскольку множество людей знакомится с мировой архитектурой, принципиально меняется "адресность" архитектурных форм, включаемых в систему художественного образа. Сложная ассоциативность неоготических форм в русской архитектуре XVIII в. (Фельтен, Баженов, Казаков) адресовалась наиболее просвещённой части дворянства, но у простого городского жителя, не говоря уж о крепостных крестьянах, эти архитектурные формы, естественно, не могли ассоциироваться с западноевропейской готикой. Что касается наших современников, то они увидят в формах образы и готики, и древнерусской архитектуры, и архитектуры Востока. Даже там, где форма лишь намекает на те или иные архитектурные прототипы, она объективно становится источником сложных, неосознаваемых ассоциаций. Постепенно происходит формирование некоего глобального образного мира архитектурных форм в мышлении все более широких масс людей. Отсюда возрастающие возможности использования "алфавита" традиционных архитектурных форм для создания художественных образов, которые осваиваются в последние годы в различных направлениях формообразования. Традиционализм в архитектуре все больше приобретает характер не только образного осмысления форм определенной культуры, но шире - синтеза образов и форм различных культур, что открывает новые возможности художественных поисков. При этом использование традиционных архитектурных образов и форм зависит от типа архитектурной среды. Глубинное осознание человеком своей принадлежности семье или роду, своего места в

жизни поколений во многом определяет привязанность к традиционным образам жилой среды, своеобразную их консервативность. На этом основаны приемы формообразования ряда современных жилых комплексов, например, в Болгарии - от пространственных построений до тонкого решения отдельных фасадных элементов жилого дома. Болгарские архитекторы широко применяют традиционные сочетания материалов, характерные для исторической застройки пластические усложнения фасадов жилых домов, террасные построения, открытые галереи и пр., создавая отдаленные, но тонкие и художественно окрашенные ассоциации новых массивов с традиционной жилой средой. Сложное осмысление в новых формах традиционных элементов, целенаправленно используемых для формирования художественной образности жилой среды, прослеживается и в архитектурных течениях с преобладанием новаторских подходов — в функционализме 1920-х годов, в "современном движении", не говоря уж об "органической архитектуре".

Включение отдельных архитектурных форм, так же как использование традиционных черт для создания художественности - простейший механизм включения традиций в новую архитектуру. Более сложным материалом для создания художественного образа служат не отдельные формы или их черты, но развитые системы образов и форм. В самом деле, системность архитектурных образов и форм, основанная на их традиционных значениях, не только создается в архитектурном формообразовании, но зачастую словно переносится в готовом виде из отдаленного прошлого как материал создания новых художественных систем³⁴. Например, элементы дорического ордера стали основными в классицизме начала XIX столетия, что, как известно, было связано с возрождением героических образов древнегреческой классики. Сила и строгость греческой дорики определила образность архитектуры этого периода, представленной в России творчеством Кваренги, Тома де Томона, Жилярди. Вся история архитектуры предстает как сложная эволюция художественно-образных систем. И это понятно. Исторически устойчивая система архитектурных форм является не только конструктивной или тектонической, т. е. морфологической системой, но принадлежит и духовному содержанию определенной эпохи и культуры. Разумеется, традиционные системы элементов подчиняются при формообразовании новым художественным задачам, но и сами системы форм, используемые для создания образа, обладает некоторой устойчивой художественной образностью.

Мы говорили о художественно-образном потенциале исторически сложившихся систем архитектурных форм. Но архитектурные формы ассоциируются не только с явлениями исторического прошлого, но и с образами настоящего и будущего. Формообразование, отвечающее новому мироощущению, строится на основе художественных черт новой эпохи, новой архитектурной среды, новых образов, создаваемых в искусстве. Таковы были образные поиски в советской архитектуре 1920-х годов, периода ее становления. Архитектурные образы этого периода - отражение революционных преобразований в России, хотя они синтезировали и какие-то черты традиционных образов. Достаточно вспомнить конкурсы на проект Дворца Советов. Новая революционная эпоха способствовала художественному осмыслению и органическому сплаву различных систем архитектурных форм — прошлого и будущего, в том числе античных, древнерусских,

34 Художественные системы, выступающие основой для образования новых, фактически соответствуют понятию "осколочная системность" в современных системологических концепциях [Мельников 1982].

классицистических, подчинённых, однако, идее демократической открытости архитектуры, пафосу народного форума (Жолтовский, Ле Корбюзье).

В создании принципиально новых образов, символизирующих страну и народ, особенно наглядно проявляется синтез новых форм при их глубокой традиционности и символичности.

Таково решение ансамбля правительственного центра Бразилиа, в котором главные композиционные средства и отдельные формы подчинены символическому началу - идее трех властей. Определённость композиции сооружений стала способом выражения символической монументальности ансамбля, что достигнуто без каких-либо усложнений, с помощью чистых геометрических форм [Нимейер 1975, с. 86]. Особое значение в формировании архитектурного окружения человека тут приобрели легкие, необычные по форме и пластично организующие пространство колоннады дворцов. Их функция в организации ансамбля определяется общим художественным замыслом. Подчёркивая особую роль колонн в композиции ансамбля, О. Нимейер говорил: "Мне не хотелось прибегать к обычным цилиндрическим или прямоугольным колоннам, более простым и экономичным, а, наоборот, хотелось поискать другие формы, пусть даже противоречащие некоторым требованиям функционализма, но как-то отличающие здание, придающие ему лёгкость" [Нимейер 1975, с. 86-87]. Действительно, этот эффект достигнут. Колоннада воспринимается как бы парящей: опоры словно подвешены и лишь слегка касаются земли. Нимейер особо подчеркивал значимость связи колоннад и всего архитектурного окружения с традиционными образами архитектуры Бразилии, с формами барокко, видя свою творческую задачу в выражении этих традиционных черт в совершенно новых, оригинальных формах. Говоря о преобразовании традиционных архитектурных образов и форм в новые архитектурные системы, он указывал на сложность подобной трансформации: "Причем не просто за счет использования элементов архитектуры прежней эпохи, а в результате поисков новых изобразительных средств, способных выразить традиционную любовь к изгибам и богатым стремительным формам, столь характерным для нашей архитектуры прошлого" [Нимейер 1975, с. 87]. Думается, этот пример отражает плодотворность использования не столько конкретных форм, сколько различных признаков, несущих те или иные, комплексы значений — определенную эмоциональность и традиционность. Это весьма существенно для понимания природы художественного материала. Использование античных ордеров, элементов готики или форм древнерусского зодчества определяет точную адресную принадлежность современной формы определенной культуре. Но если мы имеем дело не с конкретными формами, а с намеками на традиции, то возникает вопрос, в какой степени такие намеки способствуют возникновению ассоциативных аналогий формы с данной культурной традицией.

На практике возникают сложные ситуации. Художественные образы новых жилых массивов часто ищут, отталкиваясь от конкретных образов и форм национальной архитектуры. Тогда начинает доминировать не дух и образность, но какие-нибудь случайные, внешние элементы традиций. Однако анализ различных приемов формообразования в современной архитектуре убеждает, что черты традиционных форм, как бы скрытые в конкретности объекта, играют не менее существенную роль в формировании художественной образности, чем конкретные традиционные элементы. Их реальное воздействие находит объяснение в современной теории распознавания образов. Распознавание (т. е. отнесение объекта к некоторому классу) осуществляется благодаря определенным признакам. Психологическим и психофизиологическим механизмам выделения этих признаков в процессах формирования образов, а также формализованным методам описания признаков для автоматизированного распознавания образов посвящена обширная психологическая и кибернетическая литература.

Сегодня не существует принципиальных трудностей и для математического описания на этой основе различных образных особенностей архитектурных форм - их ассоциативности, степени конкретности ассоциаций в форме, взаимосвязи семантических полей, образуемых различными группами визуальных признаков, и т.д. Не обсуждая сейчас методологические проблемы такого направления исследований, ограничимся лишь принципиальным объяснением этих явлений.

Любой визуально воспринимаемый объект характеризуется признаками, позволяющими отнести его к некоторому классу объектов. Это значит, что, воспринимая архитектурную форму, мы всегда, независимо от сознательных установок, но в зависимости от наличия активных признаков, содержащихся в самом объекте, относим его к ряду других известных нам объектов, существующих в зрительном опыте. В этом смысле формирование архитектурного образа сопровождается неосознанным узнаванием. Если форма характеризуется многими признаками, а значит, насыщена неконкретными аналогиями, она соотносится с различными образами, т. е. наполняется при восприятии

богатой образностью³⁵. Традиционные пропорциональные и топологические построения архитектурного пространства неосознанно прочитываются как ассоциации с образами определенной архитектурной среды; фасадные элементы, пропорционально подобные человеческому телу, - как ряды человеческих фигур; элементы, лишь отдаленно напоминающие традиционные формы, — как традиционные архитектурные образы.

Итак, архитектурные формы, элементы, отдельные признаки форм представляют собой материал для создания сложной ассоциативности. Ассоциации с традиционными архитектурными образами формируются на основе не только и не столько конкретных форм, сколько неопределённых намеков, лишь отдаленно напоминающих эти образы. Некоторые мастера современной архитектуры считают эту закономерность весьма существенной для формообразования. Достаточно вспомнить, например, многочисленные высказывания Р. Вентури. Возможности использования для создания образа отдельных ассоциативных черт, намеков на традиционность формы вместо прямых заимствований конкретных традиционных элементов приобретают особое значение при создании объектов массового строительства. Саму традиционность следует искать здесь на более общем уровне формообразования, отражающем объективные условия данного региона -природно-климатические, например. А когда художественным материалом для поиска образа выступают только национальные орнаменты в оформлении торцовых стен или орнаментах ограждений, архитектор крайне обедняет образную палитру. Разумеется, поиск художественного образа на материале более общего уровня формообразования необходимо рассматривать во взаимосвязи с социальными, технологическими, экономическими факторами. Традиционные черты в композиции современных архитектурных комплексов выступают знаковыми элементами, активно участвующими в формировании образности городской среды. Включённые в ткань современной застройки, традиционные элементы придают ей черты национального или регионального своеобразия. Но анализ ряда комплексов индустриального строительства показывает, что такое использование традиционных элементов лучших из объектов не сводится к формообразованию на уровне деталей или обыгрыванию малых форм, элементов

35 Соответствует представлению о дифференциальных признаках как основе процессов распознавания образов, получившему развитие в теории и методах распознавания [Земан 1966; Иванов 1972].

благоустройства и т.д. Формирование активно действующих традиционных черт в первую очередь происходит на уровне общей объемно-пространственной организации массивов застройки. Это и характер их связи с рельефом, и приемы построения пространства, использование характерных силуэтных построений, особенности пропорций, метроритмических систем, характерные признаки цветовых отношений жилых групп и крупных фасадных участков зданий, и т.п. Весь этот обширный материал может быть использован для формирования характерных традиционных черт, образно обогащающих крупные жилые массивы.

Выше речь шла в основном о материале художественного образа, который формируют жизненные процессы, конкретное место, события, образные черты архитектурных форм. Но помимо этого, развитие художественного образа в значительной мере обусловлено складывающейся материальной морфологией объекта и определяющими ее факторами. Технологические процессы, физические силы, действующие в конструкции сооружения, свойства материалов тоже вовлекаются в процессы художественного отражения и, таким образом, становятся специфическим материалом формирования художественного образа. Это широко отмечалось в архитектурной теории. Как говорит, например, А.А. Стригалева, "...художественное осмысление законов механики, статики, физических свойств и декоративных качеств материалов и другие подобные факторы можно также рассматривать как специфический для архитектуры путь образного отражения" объективной действительности" [Стригалева 1973, с. 100]. Художественное осмысление конкретных факторов материального уровня в значительной мере способствует формированию региональных, национальных и местных художественных черт архитектуры. Например, климатические особенности часто оказывают весьма активное влияние на сложение региональных черт архитектурных объектов и на художественный образ в целом. Климатическими факторами определяются такие морфологические характеристики здания, как его открытость, замкнутость, защищенность. Эти характеристики, в свою очередь, объективно связаны с различными средовыми значениями архитектуры (открытость или замкнутость, приветливость или неприступность).

Художественные образы часто как бы вторичны по отношению к формированию материальной морфологии. Их развитие в истории архитектуры, в особенности развитие региональных художественных черт, во многом объясняется материально-практической логикой, которая в значительной мере диктует форму и одновременно способствует возникновению определенных художественных образов. Так, образность многих замков и крепостей средневековья, - следствие формообразования, подчиненного прежде всего фортификационным факторам и связанным с ними условиям рельефа. Особенности образно-эмоционального воздействия подобных объектов отражают их реальную неприступность. Точно так же формирование художественно-образных черт многих поселений и даже городов скорее вторично по отношению к различным материально-практическим обусловленностям. Наглядна организация материального уровня морфологии, когда в процессе формообразования художественный образ рождается как его итоговый результат. Вопрос о том, насколько распространенным является тот или другой механизм порождения образа в истории архитектуры, насколько один из них доминирует, пока остается открытым и требует целенаправленного исследования.

Остановимся на традиционной для архитектурной теории проблеме взаимоотношений художественного образа и конструктивной системы. Роль конструкции как особого материала художественного образа во многом объясняется закономерностями восприятия. Мы всегда видим за внешней формой сооружений действие реальных физических сил, ощущаем тяжесть

или лёгкость материала. Благодаря этому архитектурная форма так или иначе соотносится с конструкцией, объективно выступая источником ее "расшифровки". Но лёгкость или тяжесть, нагруженность или свобода конструктивных элементов воспринимаются и познаются не просто как таковые - они служат еще источником многообразных эмоций, ассоциируясь с природными силами. Благодаря этому усиливаются образно-эмоциональные возможности архитектурной формы, и архитектурное сооружение воспринимается как некий самостоятельно существующий, обладающий внутренней силой организм. Таким образом, выступая богатым самостоятельным источником информационно-эмоционального воздействия, конструктивные системы закономерно становятся художественным, а не только материально-морфологическим началом архитектурного формообразования. Именно поэтому развитие строительной техники, широкая индустриализация в области конструкций, появление принципиально новых конструктивных решений, внедрение в строительную практику новых материалов открывают и новые художественно-образные возможности формообразования. Это воздействие подкрепляется также ассоциативными признаками материала (отношение блеска разных металлов, стекла, пластмасс, матовой фактуры керамических плит, цветофактурные эффекты новых ковровых покрытий и т.д.). То, что эволюционирует на уровне материальной морфологии, приобретает особые качества в мире воспринимаемых перцептивных элементов, значений, художественных образов. Различение закономерностей, действующих на уровне материальной морфологии архитектурного объекта и на художественном уровне, позволяет понять, почему новизна конструктивных и технологических решений далеко не всегда совпадает с поисками принципиально новых художественных образов, а новые художественные открытия далеко не всегда предполагают существенные изменения функционально-планировочных или конструктивных систем [Гуляницкий 1973]. И все же конструктивные формы, объективно определяющие ту или иную тектоническую систему, через нее воздействуют на художественный образ. Взаимосвязь этих уровней осуществляется через структурные механизмы формообразования, о которых говорилось выше. Именно этим объясняется развитие понятия "конструктивная структура". Беря его за основу, исследователи закономерно сталкиваются как с принципиальным различием конструктивной структуры и художественного образа, так и с их взаимосвязью. Н.Ф. Гуляницкий, в частности, подчеркивает: "Конструктивная структура, как и сама архитектурная форма, участвует непосредственно в создании художественного образа, хотя законы формирования того и другого не только различны, но и во многом противоположны. Если в основе конструктивной формы лежат объективно определяемые технические закономерности, то образ архитектурного сооружения, если оно является полноценным произведением искусства, всегда порождается в результате субъективного творческого акта архитектора, в котором интуитивный поиск художника соединяется с рациональным решением инженера и социолога" [Гуляницкий 1973, с. 107]. Принципиальное различие закономерностей, характерных для этих уровней, позволяет выявить их различие и в общеисторическом срезе, и в концепциях формообразования различных современных зодчих, как показал в цитированной статье Н.Ф. Гуляницкий. В соответствии с таким подходом конструктивные структуры при формообразовании могут либо выступать как вторичные, производные от художественного образа, либо в значительной мере сами служить основой художественного образа, иногда принципиально нового. Взаимоотношение конструктивных структур и художественного образа в формах с доминированием конструкции предстает как ведущая роль художественного образа с подчинением ему конструктивной структуры (Э. Сааринен, Ф. Канделла) или как доминирование конструктивной структуры (Б. Фуллер). Формообразование П.Л. Нерви занимает скорее промежуточное положение.

Напомним, что структурность характерна для различных компонентов морфологии архитектурного объекта, связанных между собой. Структура конструктивной системы возникает при взаимодействии с другими структурами (организацией материального и перцептивного пространства, объемно-пространственной композицией, с различными информационно-знаковыми структурами архитектурной формы), да и взаимосвязь конструктивных структур с художественным образом опосредуется организацией пространства, многообразными условиями восприятия. Прямое влияние конструктивных структур на художественный образ наглядно проявляется лишь там, где форма, "сливаясь" с конструкцией, становится конструктивной формой. Так, с появлением в современной архитектуре различных вантовых покрытий, с развитием технологии тонкостенных сводов-оболочек, сборных металлических конструкций возникают и принципиально новые художественные образы с особыми эмоциональными и ассоциативными характеристиками.

Итак, использование материалов, изменение технологических приемов строительства служат самостоятельными каналами формирования художественного материала. Физические и структурные свойства художественно осмысляются посредством ассоциативности, определенной эмоциональной окрашенности этих свойств, их способности информационно обогащать восприятие архитектуры.

Мы говорили о путях превращения в художественный материал материальной морфологии. Не менее значительна роль **морфологии перцептивной**. Все, что непосредственно воспринимается человеком, все, что воздействует на органы чувств, составляет огромную самостоятельную область формирования художественного в архитектуре. Выше уже говорилось, что воспринимаемые элементы обладают потенциальной информативностью, которая в процессах архитектурного творчества превращается в художественную. Черты пространственной организации, определяющие то или иное эмоциональное воздействие, пробуждающие интерес или способствующие созерцанию окружения, вызывающие напряженность или чувство покоя, - эти и многие другие особенности информативно-эмоционального воздействия перцептивной морфологии получают в архитектурном формообразовании художественное развитие, превращаются в духовно организованный художественный материал.

Основные области формирования художественного материала в архитектурном формообразовании

Стороны отображаемой действительности (жизненный материал, факторы художественного уровня)	Характерные способы освоения жизненного материала в художественном образе	Характерные особенности художественного материала, получающие развитие при формообразовании
Духовное содержание жизненных процессов, организуемых архитектурной средой, особенности восприятия человеком данного окружения Образно-символические особенности места (регион, поселение, город, архитектурно-природное окружение) Социально-значимые события, герои, мифологические сюжеты, связанные с архитектурным объектом Образы архитектуры и культуры (прошлого, настоящего, будущего, данного типа среды, прототипа и т.д.) Особенности формирующейся материальной морфологии архитектурного объекта Перцептивный материал архитектуры	Создание художественных образов и форм, созвучных духу жизненных процессов, их социальной роли и значимости в обществе Формирование художественно-образных качеств объекта, отвечающих образу места Художественное отражение и развитие пафоса событий Создание образов, отвечающих духу эпохи или традиций Освоение в художественных образах и формах работы материального архитектурного пространства, материалов, климатических особенностей Активное использование и развитие художественно-образных качеств основных воспринимаемых компонентов архитектуры перцептивного пространства, объемно-пространственных отношений, видовых картин, силуэтов, текстурных, цвето-фактурных и других признаков	Развитие системы художественной организации жизненных процессов; процессов восприятия окружения; системы образов и форм, отвечающих духу процессов Художественные системы взаимосвязи объекта и его окружения Художественные тексты повествовательного характера Системы образов и форм, отсылающих к определенной эпохе и Взаимосвязи различных воспринимаемых элементов, образующих самостоятельный слой художественного воздействия

Геометрические фигуры (трёхмерные или плоскостные), ритмические построения в пространстве и на плоскости, пропорциональные системы, светотеневые неоднородности, цветовые соотношения и отдельные цвета как таковые, т.е. различные перцептивные характеристики обладают определенными художественными качествами, в некоторой степени независимо от того, в каком художественном образе они реализуются. Конечно, именно художественное целое в конечном счете определяет особые функции тех или иных перцептивных элементов, но они потенциально обладают и собственными художественными качествами, выступая элементами некоторого художественного языка - языка пространства, языка силуэта, языка цвета и т.п. Именно эта двойственность перцептивного материала порождает методологические трудности в понимании реальной роли различных воспринимаемых элементов архитектурной формы. Такие элементы часто рассматриваются вне их связи с художественной сущностью архитектуры, анализируются с позиций психофизиологических закономерностей восприятия. Такой анализ, конечно, позволяет лучше понять формальные стороны организации архитектурных произведений, уточнить психофизиологическую природу восприятия архитектурных форм. Однако

чувственный материал не может отрываться от содержательной, художественной основы произведений, от художественного воздействия архитектурного объекта в целом. Очень глубоко и точно характеризовал соотношение этого материала и сущности искусства Гегель: "Со своей чувственной стороны искусство намеренно дает нам лишь призрачный мир образов, звуков и созерцаний, и не следует думать, что, создавая художественные произведения, человек вследствие своего бессилия и ограниченности фиксирует лишь оболочку вещей, лишь схемы. Ибо эти чувственные образы и звуки выступают в искусстве не ради себя и своего непосредственного выявления, а с тем, чтобы в этой форме удовлетворить высшие духовные интересы, так как они обладают способностью пробудить и затронуть все глубины сознания и вызвать их отклик в душе. Таким образом, чувственное в искусстве одухотворяется, так как духовное получает в нем чувственную форму" [Гегель, т. I, с. 45].

Подведем итоги. Выделенные нами области активно участвуют в архитектурном формообразовании как его художественные составляющие, как многообразный художественный материал. Различные стороны отражаемой действительности, развиваясь до уровня определенных художественных систем, образуют, таким образом, самостоятельный слой художественной семантики архитектурного формообразования.

Исследование процессов формирования художественного материала в архитектурном формообразовании и его исторической эволюции целесообразно проводить в том же направлении, что и в быстро развивающихся разделах современного искусствознания - поэтике и художественной семантике. На необходимость формирования соответствующих разделов в архитектурной науке обращали особое внимание некоторые исследователи архитектуры [Раппапорт 1985]. Остается надеяться, что проведенный здесь анализ будет способствовать ускорению развития этого направления исследований, дав для него некоторые систематизирующие основания.

Красота

*Мы допускаем в прекрасных вещах лишь столько отношений,
сколько их может легко и отчетливо уловить
тонкий ум.*

Дидро

Каждый, вероятно, согласится с тем, что анализировать архитектурное формообразование, не обращаясь к понятию красоты, по меньшей мере странно. Столь же странно, однако, и другое - в архитектурной теории последних лет этим понятием пользуются крайне редко. Причина скорее всего в несоразмерности развития двух проблем: если проблема

формообразования еле намечена в архитектурной теории, то проблема красоты зиждется на многовековом развитии эстетической мысли. Вывод, думается, ясен: введение проблемы красоты в анализ формообразования требует установления связей архитектурной теории с традициями эстетической науки и ее категориями, а это задача исключительно сложная. Попытаемся все же наметить наиболее значимые, по нашему мнению, связи такого рода.

В истории мировой эстетической мысли представления о красоте сложно эволюционировали - существует немало концепций, объясняющих ее природу. При всем том различные объяснения во многом оказываются взаимодополняющими, поскольку высвечивают различные стороны и обусловленности этого сложнейшего эстетического явления - целесообразность и отражение жизни, развитие идей и особое духовное содержание, игру форм, вызывающую определенный эмоциональный настрой человека и символические значения разумной упорядоченности человеческого окружения. В архитектурной форме словно светятся изнутри трудно уловимые, но облагораживающие ее исторически устойчивые признаки красоты. Архитектурное формообразование с необходимостью включает в себя эстетическую организацию объекта. Интуитивно или осознанно зодчий стремится найти эстетически убедительную форму, выявить главную художественную идею, внешне просто, но максимально насыщено по содержанию организовать многообразный визуальный материал, внести в архитектурную форму черты, которые делают архитектуру эмоционально созвучной человеку. Анализ эстетической организации архитектурных объектов, выделение в этом многообразии связанных между собой эстетических явлений требуют определенного теоретического подхода и на его основе развития системы понятий, опирающейся на современные эстетические категории. Задача настоящего исследования - предложить такую систему понятий, позволяющую раскрыть эстетические стороны формообразования в архитектуре. Это тем более актуально, что в профессиональных представлениях о композиции и форме заметна некоторая вульгаризация эстетической проблематики - стремление выявить некие абсолютно прекрасные формы и пропорции, свести эстетическое восприятие в архитектуре к психофизиологическим закономерностям в духе психофизиологических и гедонистических эстетических теорий, наконец, анализировать архитектурную композицию в отрыве от содержания архитектурного произведения.

Произведение искусства существует лишь постольку, поскольку переживается человеком как некоторая действительность, как **художественная правда**. Целиком овладевая чувствами и мыслями человека, художественная правда по существу не позволяет ему любоваться художественной формой как таковой. Приоритет художественной правды над формой произведения, над эстетикой его структуры особенно ощутим, когда в процессе восприятия воспринимающий субъект включается в изображаемую автором действительность, в действия, эмоции и размышления его героев.

Если мы говорим о красоте произведений музыки, живописи или киноискусства, то чаще всего имеем в виду силу их воздействия. Ведь произведение переживается, а не служит лишь объектом восприятия для эстетического наслаждения [Банфи 1989, с. 202]. На это обращали внимание многие представители искусства и эстетической науки. В отечественной эстетике эти положения получили развитие в связи с анализом различных уровней произведений. Как отмечает, например, М.С. Каган: "...сведение искусства к одной только красоте формы обедняет его, позволяя реализовать лишь малую долю его богатых и разносторонних духовных возможностей" [Каган 1971, с. 152]. Действительно, стремление лишь к красоте формы, к внешней красоте испортило не одного художника³⁶. Но если

³⁶ Отличия прекрасного, красоты и красивого специально рассматривалось в трудах по эстетике [см.: Столович 1972, с.

это достаточно очевидно в поэзии или живописи, то как будто не вполне убедительно для архитектуры, в которой всегда было наглядно именно стремление к красоте и гармонии создаваемых форм. В чем же причины этого стремления именно в архитектурном формообразовании?

Архитектурный объект существенно отличается от произведений других видов искусства именно тем, что может восприниматься как объект созерцания, эстетического наслаждения. Его форма, до некоторой степени самостоятельная по отношению к выражаемой в нем художественной идее, способна активно воздействовать как "игра форм", поскольку смысловая нагруженность и символичность архитектурного объекта определяется уже самой его принадлежностью жизненным процессам. Кроме того, архитектура функционирует в особых условиях художественной коммуникации, поскольку отсутствует заданность в пространстве—времени процессов восприятия архитектурного объекта. Вот и получается, что красота архитектурных форм может как бы отделяться от художественного образа архитектурного произведения.

Взаимоотношение эстетического и художественного в архитектуре специфично и в онтологическом плане. Красота имеет более широкую по отношению к художественному область проявления в архитектурном формообразовании, преломляясь через структурное, воспринимаемое и невидимое. Да и само художественное формообразование оказывается ускользающе малым, если архитектурная форма становится скорее порождением технологии, если ее красота отражает технологическую целесообразность подобно эстетике целесообразности природных форм. Таким образом, эстетическое в архитектурном формообразовании не вполне совпадает с художественным. Красота оказывается относительно самостоятельной категорией в отношении к художественному образу и формообразованию. Она требует рассмотрения не только в связи с художественными явлениями, но и в контексте подхода к архитектуре как к практической деятельности, что совпадает с общим подходом марксистской эстетики к эстетическим явлениям. "Незаинтересованное" эстетическое восприятие архитектуры оказывается все же зависимым от различных конкретных потребностей и интересов людей, от функции и полезности архитектурных объектов. Это вытекает из положения марксистской эстетики о том, что в эстетическом отношении к любому продукту в той или иной мере и, как правило, неосознанно проявляется отношение человека к его полезности. Подчеркивая это, Г.В. Плеханов писал: "Наслаждаясь тем, что кажется ему прекрасным, общественный человек почти никогда не отдает себе отчета в той пользе, с представлением о которой связывается у него представление об этом предмете" [Плеханов 1958, с. 100]. Интегральное эмоционально-эстетическое воздействие архитектуры объективно опосредовано критериями безопасности, удобства, комфорта, прочности, долговечности отдельных объектов и искусственной среды в целом. Являясь материальной средой жизненных процессов, архитектура воспринимается через призму фундаментальных человеческих потребностей, в системе мотивов и целей деятельности человека, в структуре его поведения. Отсюда объективный характер восприятия архитектурного окружения как комфортного или дискомфортного, соответствующего или не соответствующего фундаментальным потребностям - физиологическим и ориентировочно-познавательным [Архитектура и эмоциональный мир человека 1985, гл. 3]. Эстетическое восприятие архитектурного окружения, с одной стороны, эмоциональные состояния комфорта и уюта, с другой, — явления весьма различные, хотя они теснейшим образом связаны. Характер восприятия архитектурного окружения, его направленность,

эмоциональная окрашенность и т.д. зависят от характера той деятельности, которая осуществляется в архитектурной среде данного типа. В частности, эмоциональные особенности восприятия жилой среды связаны в большей мере с неосознаваемым представлением о ее защищенности от холода, жары, взглядов посторонних, о возможности уединения, отдыха, общения. Эстетическое восприятие такой среды, перерастающее в устойчивое эстетическое отношение к ней, объединяет эти многообразные элементарные воздействия и эмоции. Разумеется, красота, тем более прекрасное, не сводится к приятному (это различие неизменно подчёркивается в эстетике начиная с И. Канта). Важно видеть, однако, что приятное, комфортное состояние во многом определяет возможность эстетически воспринимать архитектурные объекты и неосознанно включается в эстетическое. Находясь с комфортной среде, мы острее воспринимаем ее эстетические достоинства.

Эстетические ценности, вырастающие из деятельности и поведения людей в среде данного типа, восприятия ими окружения, закономерно проявляются в эстетическом подходе к формообразованию. В частности, ясность пространственного построения архитектурной среды как принцип формообразования во многом объясняется необходимостью ориентации в окружении. Ясная тектоника пространства выступает как целесообразная организация движения и во многом именно поэтому воспринимается эстетически. Акценты, ориентирующие человека в архитектурной среде; знаковые формы, выявляющие функционально-пространственные структуры этой среды; распределение в пространстве особо значимых объектов - все эти особенности архитектурного окружения как организованной информации, обусловленной ориентационными процессами, развиваются в приемы композиции, проявляются в характере архитектурных форм, т. е. приобретают особые эстетические функции. Вместе с тем, ясность архитектурного решения отнюдь не равнозначна примитивности пространственной композиции. Напротив, даже кажущийся элементарным жизненный процесс не укладывается в рамки упрощенной схемы. Речь идет о другом - о самой логике развития пространства, о связях элементов системы, о последовательности тех раскрытий, которые в определенных случаях могут отражать важные особенности или нюансы жизненных процессов. Одно дело - принцип решения аэропорта, и совсем другое — организация музея. Более того, различной будет и ясность архитектурного решения музея техники и музея искусства. Техника как область научного познания потребует, скорее всего, адекватно строгого отношения во всей системе осмотра, в то время как при создании художественного музея навязанная чёткость экспозиции может входить в противоречие со сложным миром художественных произведений, для которых просто необходимо такое развитие пространственных форм, которое отвечало бы не только условиям ориентации залов и восприятия экспонатов, но и духу художественной культуры прошлого и своего времени, определенной картине общеисторического взгляда на искусство (это очень наглядно иллюстрирует концепция формирования музеев в творчестве американского архитектора Р. Мейера). Ясность архитектурного решения, отвечающего ориентации в пространстве, таким образом, это не упрощённость и схематичность, отвечающая элементарному ориентированию, но развитая система, соответствующая сложной организации и характеру человеческой деятельности в данной архитектурной среде. Последняя, в свою очередь, включается в выражение художественных смыслов и символов.

Необходимость развития определенных информационных систем, адекватных процессам деятельности в среде, - это условие, которое лишь отчасти служит объективной основой красоты. Более общей фундаментальной идеей объективной основы красоты, получившей развитие в эстетике, начиная с Канта, является идея **целесообразности**. В последние годы эта категория детально проанализирована и развита с позиций деятельностного

диалектико-материалистического подхода [Буткевич 1982]. В соответствии с представлением о целесообразности в эстетическом воздействии различных продуктов труда существенны признаки их полезности не только в потреблении, но и в созидательной деятельности, в эффективности сложных и специфических технологических процессов, вообще во всем том, что относится к материальной стороне производства. Это позволяет понять и природу эстетического воздействия многих приемов архитектурного формообразования, когда в форме максимально выявляются те или иные признаки целесообразности (технологический принцип - сборность или монолитность, подчеркнутая индустриальность, либо, наоборот, рукотворность, пластичность материала или его конструктивная жёсткость). Целесообразность архитектурного объекта связана с его полезностью, но не равнозначна какой-либо конкретной практической цели, определяющей сложение этого объекта [Буткевич 1982, с. 240-241]. Широта эстетического отношения к архитектурным объектам как целесообразным характерна не только для деятельности архитектора, но и для их реального эстетического восприятия. Устойчивое эстетическое отношение к объекту возникает в результате познания его свойств, в результате познания многих сторон практической деятельности в материально организованном пространстве и деятельности по созданию этого объекта. Целесообразность не просто результат сопоставления и оценки целей, функций, различных структур объекта, но и свойство структуры эстетически организованного объекта. Если понимать развитие в форме целесообразного решения не узко и однозначно (лишь как выявление утилитарной функции или рациональной конструктивной системы), а более широко - как всестороннее осмысление материально-практических факторов и системное построение формы при условии художественной образности, то эстетическая значимость принципа целесообразности становится достаточно очевидной.

Целесообразность наглядно проявляется в процессах формообразования. Эстетическое чувство не только сопровождает процесс формообразующей деятельности, но как бы пронизывает все элементы и системы создаваемого объекта (даже не включённые в художественную коммуникацию). Так, создание современного комфортабельного жилого дома при максимальной технологичности и экономии материалов невозможно вне целесообразной формы. В самом деле, работая над планировкой жилого дома, архитектор любит и рациональностью конструктивной системы, и продуманным (с точки зрения многих утилитарных задач), ясным планировочным решением квартир, когда даже при многих ограничениях удается найти всесторонне обусловленные взаимосвязи помещений, конструктивных и технических элементов. Здесь наглядно видно, что красота не обязательно связана с организацией непосредственно воспринимаемых элементов объекта - она охватывает все мысленно представляемые процессы его создания и реального существования, в том числе материальную морфологию и определяющие ее факторы.

Целесообразность архитектурного объекта с развитым функционально-пространственным строением постигается на опыте жизнедеятельности людей; целесообразность же конструктивной формы воспринимается чаще всего одномоментно и не требует проверки опытом. Мы обычно сразу улавливаем логичность или неубедительность конструктивного решения сводов-оболочек, вантовых покрытий, крупных открытых ферм и других объектов с активно выраженной в форме конструктивной системой. Но в обоих случаях мы как бы проникаем в структурную организацию объекта, постигаем систему внутренних и внешних обусловленностей его строения. Отсюда и многообразные приемы выявления структуры и факторных обусловленностей объекта. К примеру, монолитный железобетон в лучших работах современных архитекторов с особой эстетической изысканностью отражает технологические

свойства вспомогательных материалов (использование скользящей или щитовой опалубки, особенности ее поверхности - гладкой, фактурной, со специальными бортиками для ее пластического расчленения и т.д.), тектонику несущих элементов и приемы их отражения в общей конструктивной системе (напряженность работы монолита подчёркивается, например, акцентированием важнейших узлов напряжения). Сборный железобетон в лучших из современных сооружений, в частности, в массовых жилых зданиях, несет совершенно иную информацию. Здесь опять-таки свои приемы, порой выливающиеся в целую архитектурную тему индустриально-сборных систем элементов. Это и характер мест многочисленных разъемов, и примыкания элементов ограждений к стенам, и своеобразное композиционное соединение пристраиваемых объектов к основному, и даже обыгрывание сборности в характере элементов благоустройства, развивающих общую картину эстетического осмысления такой архитектуры. К сожалению, архитекторы подчас не осмысливают эстетического начала такой организации формы, не только не выявляя ее, а, напротив, всячески стараясь скрыть подлинную работу материалов и конструкций. Но это деформирует сами процессы эстетического восприятия архитектуры. Человек неосознанно стремится раскрыть причины, породившие те или иные особенности формы, силы, стоящие за внешней оболочкой объекта, но архитекторы зачастую ничем не облегчают ему этой задачи. А когда возникает какое-то существенное отступление от закономерности, желание проникнуть в его причины становится уже осознанной потребностью и требует "разъяснений" в характере формы.

Понятие целесообразности во многом применимо к эстетическим явлениям как в природе, так и в искусстве. В природном объекте целесообразность совпадает с закономерностями его материальной организации, являясь выражением природных законов. (Поэтому И. Кант говорил о целесообразности без цели). В художественном произведении она характеризует организацию художественной реальности этого произведения, ее связность и убедительность. В архитектурном формообразовании Целесообразность оказывается неким всеобъемлющим свойством, так как распространяются и на организацию объекта в соответствии с требованиями материально-практической деятельности и действием физических законов, и на логику развития художественного образа, выражения художественной идеи. Кроме того, целесообразность в архитектурном формообразовании отражает логичность организации архитектором самих жизненных процессов.

Выше уже подчёркивалось, что целесообразность, лежащая в основе эстетического воздействия в архитектуре, не сводится к утилитарной цели создания архитектурного объекта³⁷. Она рождается в живом взаимодействии многих процессов, протекающих в том или ином сооружении либо в архитектурной среде в целом. Вот почему такой убедительной представляется аналогия архитектурного произведения и живого организма. Процесс зарождения и кристаллизации человеческих замыслов, как и развития природных организмов, определяется многообразными факторами самой действительности, взаимодействием с организацией объекта внешних для него процессов. На эту связь

37 И. Кант, как известно, приводил в пример именно архитектурные объекты, указывая здесь на форму целесообразности с четко определенной целью. В то же время понятие целесообразности в архитектурном формообразовании требует своего развития и как связанное с определенной целью и как более широкое, объединяющее его с явлениями природы и искусства.

целесообразности с живыми взаимодействиями указывал еще Гете [Лихтенштадт 1920]. Аналогия между взаимодействием факторов и формообразованием в природе и целесообразным формообразованием в архитектуре не простая метафора. Взаимодействие факторов в архитектурном формообразовании, основанное на процессах целеполагания и многообразного опережающего отражения действительности, потому аналогично их природному взаимодействию, что эти факторы сохраняют в мышлении свойства реальных вещей и процессов. Взаимодействие структур, являющееся условием органичного и взаимосвязанного достижения многих целей, о чем уже говорилось при анализе механизмов формообразования, в мышлении предстает как бы в чистом виде, в то время как в природном формообразовании реализуется лишь через материальные силы. Однако очевидна общность этих механизмов, реализуемых в целесообразной форме и посредством целесообразной формы.

Если в процессах творческой деятельности архитектора причинно-следственные и структурные связи объекта предстают развернуто во времени, через процесс формообразования, то при восприятии архитектурная форма раскрывает свои обусловленности и внутренние связи элементов в активном процессе формирования образа, который включает в себя определенное моделирование процессов создания объекта. Неосознанное прочтение в эстетическом восприятии формообразующих факторов согласуется с представлением о визуальном восприятии "хорошей формы". Если так называемое "визуальное суждение" Р. Арнхейма [1971], дает ответ на неосознанно заданный вопрос "почему", то объект в целом прочитывается как целесообразный и красивый. Если же мы не находим ответа, возникает отрицательный эстетический эффект. Красота не возникает при явном нарушении целесообразности формы. Формирование образа затормаживается. Заметим, что в архитектуре принципы "хорошей формы" распространяются не только на зрительно единовременно воспринимаемые объекты, но и на сложные целостности, воспринимаемые разновременно. Именно поэтому принципы связи образов и "хорошей формы" положены в основу исследований города К. Линчем [Линч 1982, 1986], в которых идеи гештальт-теории соединяются с идеями психологии бихевиоризма, с концепцией поведения человека в морфологически определенном пространстве. Мы видим, таким образом, что концепция целесообразности оказывается тесно связанной с идеями целостной формы как основы формирования образа, а те, в свою очередь, - с представлениями о взаимосвязи архитектурного окружения и жизненных процессов.

Выше говорилось в основном о внешних факторах. Однако целесообразность архитектурной формы определяется не только внешними обусловленностями формы, но и ее внутренней логикой и структурной организацией объекта. Системность и структурная организованность объекта свойственны различным компонентам его морфологии. Архитектурное пространство приобретает свою системность, конструктивные элементы - свою, а форма в целом характеризуется едиными структурными принципами строения.

Говоря о целесообразности и ее проявлениях в архитектуре, нельзя обойти молчанием того, что в некоторых эстетических концепциях она по существу рассматривается как выражение рационального порядка и противопоставляется жизненной силе искусства (см., в частности, у А. Банфи [Альберти 1936, с. 206]). Действительно, целесообразность отвечает в большой мере рационалистическому началу и в значительно меньшей степени связанной с самовыражением. Однако, поскольку мы связываем понятие целесообразности с развитием художественных идей, постольку самовыражение органически включается в художественную целесообразность. Благодаря целесообразности строения художественной системы оно приобретает необходимую

целостность и полноту, преобразуется в сильное эмоциональное воздействие на человека.

Анализ различных архитектурных форм позволяет указать на два основных типа целесообразности. Это, с одной стороны, явная причинная обусловленность, внешняя детерминированность объекта, с другой - его структурная организованность. В первом случае объект эстетического восприятия обусловлен сложными формообразующими факторами, прежде всего жизненными процессами. Целесообразность формы получает оправдание через ее детерминированность, прочитывается в эстетическом восприятии как результат сложных жизненных взаимодействий, определивших возникновение данной формы. Во втором случае целесообразность предстает скорее как внутренняя связность и целостность самой формы, получающая определенное художественное развитие. В архитектурном формообразовании один из двух типов целесообразности выступает основным эстетическим началом. Так, закономерные формы периптера самодостаточны и не нуждаются в обосновании своих закономерностей, как не нуждаются в них виллы Палладио, дворцы классицизма и барокко. При всех своих различиях эти объекты исключительно системны и организованны. Все элементы объекта построены на основе единых организующих принципов, форма в целом целесообразна уже своей организованностью, отвечающей художественной идее, единому эмоциональному пафосу и символике. Совсем иной характер приобретает целесообразность архитектурной формы с "нежесткой" организацией, сложно обусловленной различными факторами. Таковы, например, архитектурные образования жилых поселений. При всем несхождении между собой в разных региональных условиях такие объекты народной архитектуры близки друг к другу эстетически тем, что объективную основу красоты составляет в них динамическая системность, отражающая движение реальных жизненных процессов - жизнь семей, поколений, родов, особенности строительства. Подобные структурные образования, близкие природным, напоминают закономерное чередование лесов и кустарников на склонах гор, закономерности движения воды, роста колоний кораллов, причудливых сообществ различных природных организмов. В таких поселениях причинно-следственные связи столь же естественны, как в живых образованиях природы (отсюда и внешнее сходство, и множественность ассоциаций подобных архитектурных организмов с природными). Архитектурное формообразование объектов, вырастающее на основе сложных процессов и отражающее эти процессы, закономерно определяет характер их эстетического восприятия. Особым предметом такого эстетического восприятия становятся живые случайности, как проявления динамики жизни, чуткие "ответы" формы на множество самостоятельно живущих или застывших в ней "внеархитектурных явлений". В материальной морфологии объекта словно отпечатываются многие взаимодействующие между собой факторы.

В эстетически осмысленную целесообразность включается весь комплекс принципов формообразования материального уровня, о которых мы говорили в очерке о формообразующих факторах. По существу, в интегральной эстетической оценке схватываются, синтезируются, интуитивно прочитываются во взаимосвязи между собой именно формообразующие принципы, связывающие факторы и морфологию объекта. Благодаря этому возникает особая жизненность архитектурной формы, которая совпадает с индивидуальностью художественного образа, являясь образным и символическим отражением жизни. Признаки форм, запечатлевших в себе течение жизни, становятся особо значимыми при восприятии тех объектов архитектуры, которые представляют собой естественно-исторические напластования многих факторов (различные уплотнения, достройки и т.п.). Именно потому вызванные жизнью изменения, естественные напластования архитектурного материала при эстетическом осмыслении целого, как ничто другое, способны придать жилому району, комплексу или зданию особые черты жизненности, сложно обусловленной целесообразности [Матусевич и др. 1976]. Такие

наслоения в городской застройке и отдельных архитектурных ансамблях возникают в те периоды истории архитектуры, когда не действуют единые крупные проекты преобразования среды. По этой причине многие архитекторы нашего времени вслед за Камилло Зитте видят природу эстетического воздействия средневековых западноевропейских городов в сложности их исторического и градостроительного развития. Отношение к жизненной сложности архитектуры как особому эстетическому началу закономерно привело в XX в. к высокой эстетической оценке городской среды, формировавшейся в период средневековья. Разумеется, эстетический идеал жизненной сложности архитектуры в наше время во многом явился следствием негативного эстетического опыта использования градостроительных приемов, основанных на примитивно-жесткой упорядоченности. Это наглядно проявляется в творчестве крупнейших зодчих нашего времени, стремящихся отразить в форме воздействие на нее многообразных факторов.

Форма требует целесообразности либо в развитой обусловленности факторами, либо в художественной идее. Но если форма не обусловлена ни факторами, ни художественно-содержательной логикой, она бессмысленна. В нашей архитектуре последних десятилетий наглядны ситуации именно такого рода. Достаточно вспомнить впечатляющий по величине Измайловский гостиничный комплекс, построенный к открытию Олимпийских игр в Москве. Принцип композиции в том, что пять высотных динамично направленных корпусов - пластин сгруппированы так, что образуют активный внутрилежащий пространственный центр, в котором расположен подчеркнуто монументальный пятиэтажный общественный блок с киноконцертным и конференц-залами, клубными помещениями и т. п. Такая пространственная композиция, конечно, рассчитана на определенное эмоциональное восприятие. Активно воздействуют уходящие в небо узкие торцы и "щели" между ними, схождение объемов к центру и перевернутая пирамида внутри. Создается ощущение торжественного, даже мемориального, едва ли не трагического ритуального образа. Все здесь предельно многозначительно. Однако в чем же ритуал? Так и кажется, что внутри этого замкнутого пространства с гигантскими вертикалями объемов и узкими матрицами неба, на этой суровой, отрешённой от жизни мастабе должен располагаться еще какой-то символ. А.В. Иконников, анализируя эту формально-интересную композицию, пишет: "Динамичный куст" объемов гостиницы — одна из архитектурных новинок 1970-х годов: предшествующее десятилетие предложило практически лишь один прием объединения высоких зданий - линейный ряд их, связанный горизонталью протяженного корпуса (застройка проспекта Калинина, комплекса на Садово-Каретной, Садово-Спасской, Щербаковской улицах и др.) [Иконников 1984, с. 213]. Действительно, если отвлечься от данного места и от смысла форм, эта композиция может показаться довольно своеобразной геометрической системой. Более того, компоновка объемов показывает, насколько выразительные формы способна дать, казалось бы, простейшая игра объемами. Но что же обусловило такую центричную замкнутую компоновку в этом живописном, открытом на дальние планы месте, на зеленых всхолмленностях у берегов цепочки прекрасных Серебряных прудов, неподалёку от уникального исторического и природного заповедника — Измайловской царской вотчины, у грандиозного древнерусского собора? Содержательно обусловленным было бы, вероятно, продолжение московских архитектурных традиций - закономерное развитие в композиции сложного природного окружения, неравнозначное раскрытие комплекса к городским пейзажам и к собору. Пример иллюстрирует оторванность формообразования от конкретных факторов при одновременном отсутствии содержательно осмысленной художественной идеи. Организация комплекса имеет чисто формальный характер - она ничем не оправдана. Что же касается высказывания известного теоретика, то в нем, возможно, проявляется распространённое представление о самостоятельной ценности "формально-композиционных

новинок" - линейных рядов, крестов, любых других геометрических построений. Однако вне содержательной обусловленности этих построений говорить об их достоинстве невозможно: вне целесообразности не существует эстетического.

Примерами формообразования, глубинно отвечающего многим факторам — функциональным особенностям пространства, движению людей, восприятию ими окружения, сложным особенностям участка — могут служить произведения Алвара Аалто. Анализируя творчество этого выдающегося мастера, открываешь богатейший арсенал приемов использования асимметрии как средства усиления выразительности архитектуры. Поражает особая живость форм, вызывающих изменение светотеневой структуры в разное время суток. Аалто присуще редкостное умение связать в единое, богато развивающееся целое всю систему помещений здания, каким бы сложным ни был его план. Не менее своеобразна у этого мастера богатейшая палитра контрастов и нюансов в разработке композиции. Вот, например, здание Дома культуры в Хельсинки. Как и в ряде других своих сооружений, зодчий использовал здесь прием группировки объемов вокруг двора. Вдоль его открытой стороны, обращенной к магистрали, организован навес, который связывает единой горизонталью элементы композиции и одновременно организует внутреннее пространство. Асимметричные криволинейные очертания зала выражаются в сложной поверхности его внешнего объема, который воспринимается как монолитный массив. В целом же здание служит как бы живым продолжением окружающих гранитных скал. "Его сложность, — отмечает А.В. Иконников, — результат осмысления архитектором многих факторов, включая очертания участка, требования акустики, видимости и т. п." [Иконников 1972, с. 67]. Точное соответствие множеству сложных и живых условий делает даже сами планы сооружений Аалто самостоятельной эстетической ценностью. Их удивительная красота возникает благодаря строгой системности, взаимосвязи всех элементов, тонко и многопланово обусловленных. Каждая линия отвечает и целостности формы, и сложности многих конкретных факторов. Все это в полной мере относится и к зданию Политехнического института в Отаниemi, формообразование которого служит продуманным ответом на конкретные условия места. Перетекающие друг в друга разнообразные пространства вестибюлей и фойе контрастируют в замкнутыми группами учебных помещений. Каждая группа имеет свою структурную логику, а в их композиционном противопоставлении выявляются различия функций. Существенны и различия в решении по-разному ориентированных частей комплекса. Со стороны автомобильной дороги здание решено крупными лаконичными плоскостями, а в сторону сада оно раскрывается как сложная и разнообразная группа объемов и пространств. Форма во многом строится на контрасте этих раскрытий здания - различий его образного строя как представительного городского объекта и в то же время как объекта, связанного с природой, с неторопливым созерцанием ее во время прогулки.

Представление о сущности эстетического воздействия отражаемых при формообразовании сложных факторов необходимо для осмысления современных эстетических проблем. Жизненность современных композиций и форм архитектурных комплексов массового строительства — важнейшее условие для эстетически полноценного воздействия городской среды. Вот почему здесь так важно отражать всю сложность объективных факторов. А между тем, даже в лучших наших жилых комплексах архитектор нередко оставляет неиспользованными те возможности, которые предоставляет ему само окружение - природный и городской пейзаж. Немало средств затрачивается на "искусственную" красоту, создаваемую с помощью так называемого синтеза искусства, в то время как "бесплатные" исключительно богатые естественные возможности зачастую не реализуются.

Итак, красота архитектурного объекта выступает прежде всего как момент процесса

созидательной деятельности, как отражение его целесообразности. Но это только общее условие появления красоты. Будучи сложной художественной системой, архитектурный объект характеризуется логикой выражения в форме многообразного художественного содержания - художественного замысла. Такое понимание красоты художественного произведения традиционно для эстетики (вспомним плехановское определение красоты в искусстве как связи формы и содержания). Раскрытие художественных идей в развитой форме - основа художественной правды и красоты. И если целесообразность характеризует архитектурное произведение в целом как отражение действительности в сознании и мышлении субъекта, включая организуемые в архитектурной среде жизненные процессы, материальную морфологию, видимые формы, то логика развития содержания и художественного замысла в воспринимаемых элементах архитектурного объекта представляет собой специфическую область формообразования. Чтобы яснее увидеть особенности формообразования в этом плане, целесообразно рассмотреть архитектурную форму как эстетически организованную информационно-знаковую систему. Такой подход, ныне широко применяемый для анализа художественных произведений дает весьма плодотворные результаты.

Исследователи, прибегающие к структурному анализу художественных произведений, связывают эстетические явления с определенной организацией информации, знаков, значений, которые потенциально закреплены в объекте [Филиппев 1971; Буткевич 1982, с. 105]. С этих позиций архитектурное формообразование предстает **как эстетическая организация воспринимаемых элементов формы, несущих многообразную информацию**, что рассматривается нами далее. В эстетике и в области конкретного анализа художественных произведений сегодня существуют различные концепции информационных и структурно-знаковых явлений художественной формы - от концепции структуры художественного текста и художественной семантики до представлений об эстетическом знаке, об особых структурах эстетически организующих объект, об эстетической информации [Столович 1972, с. 128]. Но при всех различиях в подходе к анализу эстетической сущности художественных произведений и к объяснению эмоционально-эстетического воздействия художественного объекта через его организацию сегодня сложился общий взгляд на закономерности художественного произведения как особым образом организованной информационно-знаковой системы.

Однако художественное произведение исторически конкретно, по-разному воспринимается в разные исторические периоды, предстает в различных сторонах своего содержания в разных культурах. И если целесообразность вроде бы не требует обоснования как исторически устойчивое свойство, то как только мы обращаемся к взаимосвязи формы и содержания, к передаче определенной художественной идеи, сразу же обнаруживается проблема исторической динамики эстетических ценностей, заставляя усомниться в самой возможности существования "вневременной" эстетически значимой организации архитектурного объекта. По этой причине здесь необходимо сделать небольшое отступление, затронув проблему исторической изменчивости красоты.

Эстетические ценности исторически конкретны. Оценочные суждения об одних и тех же архитектурных объектах меняются не только в глобальном измерении, но и буквально на глазах, как изменялось у нас, например, в 1980-е годы отношение к архитектуре 1960-х годов. Из представлений о целесообразности и организации архитектурной формы как информационной системы совсем не вытекает, что эстетически значимая форма имеет внеисторический характер. Архитектурные объекты различных исторических периодов несут свою, особую красоту. Посредством эстетического восприятия они соотносятся с идеалами как своей эпохи, так и нашей, современной. С этой точки зрения красота всегда конкретна. Она возникает в процессах

формообразования конкретных объектов, а не навязывается этим объектом в виде неких эстетических эталонов, т. е. рождается вместе с рождением самой архитектурной формы. Зависимость исторической изменчивости эстетических критериев от процессов формообразования, в сущности, вытекает из общетеоретического положения об эстетической деятельности как особом виде духовного производства, в котором формируется и сам человек, воспринимающий искусство. "Предмет искусства - нечто подобное происходит со всяким другим продуктом, - писал Маркс, — создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство производит поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета" [Маркс, Энгельс 1960, т. 14, с. 718].

Это принципиально важно для осмысления архитектурной деятельности, так как предполагает активное развитие общественного вкуса средствами архитектуры, а также позволяет понять противоречие между развитием архитектуры как художественной деятельности и требованиями заказчика, нередко сильно отстающего от изменения эстетических ценностей, создаваемых в искусстве и архитектуре.

Опираясь на принцип определяющей роли производства по отношению к потреблению, можно видеть, что многие конкретно исторические особенности восприятия архитектуры, в том числе изменения эстетических предпочтений, обусловлены в своем изменении эстетической деятельностью. Из этого как будто следует, что историческая динамика эстетических ценностей, а соответственно эстетически значимых форм противоречит представлению о вечности красоты. Некоторые теоретики действительно приходят к отрицанию исторической устойчивости красоты эстетически значимых объектов, что обычно аргументируется неприятием архитектурных произведений чуждых культур народами-завоевателями, вообще известными идеями Гердера, высказанными по поводу своеобразия культур. Однако это мнимое противоречие. В самом деле, как связать этот эстетический релятивизм с вечным воздействием подлинного искусства на человека? Убедительны и остроумны соображения С. Аверинцева в защиту красоты: "...когда люди в XVIII в. считали средневековое искусство или русскую икону вовсе никаким не искусством, то они заблуждались.

Предположим, красота Шартрского собора или русской иконы была в какой-то момент открыта. Но открыть можно только какую-то вещь, которая существует безотносительно к тому, открывают ее или нет" [Аверинцев 1987, с. 7].

Устойчивость и изменчивость эстетических ценностей, эстетически значимых форм следует рассматривать в соответствии с диалектикой не как взаимоисключающие, а как взаимодополняющие и при этом находящиеся в диалектически противоречивом единстве моменты эстетического развития человечества. Единство изменчивости и устойчивости в эстетическом отношении объясняется единством этих двух категорий в самом развитии общества, в его духовном производстве. Изменения общественного производства, определяющие, согласно К. Марксу, изменения красоты, находятся в диалектическом единстве и взаимодействии с устойчивой природой человека - его практической деятельностью, его психикой, духовным миром, общечеловеческими ценностями, наконец, с общими исторически устойчивыми способами переработки информации - с системностью процессов коммуникации.

Таким образом, принцип единства изменчивости и устойчивости в человеке, общественном развитии, производстве, а соответственно и в производных от этих процессов эстетических явлениях служит методологической основой критики релятивизма, склонного к утверждениям о якобы полной исторической изменчивости красоты в архитектуре. В исторической динамике форм и стилей сохраняются устойчивые, инвариантные свойства

архитектуры. Единство изменчивости и устойчивости эстетически значимых форм прослеживается и на уровне наблюдений над формой, которая должна удовлетворять обоим условиям — "эстетической вечности" и "эстетической современности". Если "эстетической вечности" соответствуют такие качества архитектурных объектов, как целесообразность, связь формы и содержания, жизненность и духовность, наличие антропоморфных черт, создающих близость к человеку, различные особенности организации воспринимаемых элементов формы, то "эстетической изменчивости" также отвечают вполне определенные морфологические характеристики — признаки формы, соответствующие эстетическим предпочтениям определенного периода или культуры (своего рода эстетические клише). В архитектурном формообразовании действие таких эстетических клише особенно наглядно, когда осознанно используются различные признаки стиля. В отличие от других видов художественной деятельности, в архитектуре часто приходится именно выбирать определенные черты форм, т. е. существующую стилистику. Подобные явления наблюдаются и в деятельности дизайнеров, художников-графиков. Если получает предпочтение определенный стиль шрифта, который используется в плакате, буклетах, искусстве книги, во всей визуальной культуре, этот стиль становится своего рода эстетическим канон. Профессионалы воспринимают устаревший шрифт в новых графических работах уже как безобразный (хотя его использование в данной композиции и в данном художественном замысле может быть достаточно органичным). Нечто подобное можно наблюдать и в использовании признаков архитектурных форм, которые воспринимаются как устаревшие стилевые тенденции. Заметим, что речь идет только о тех, что имели хождение недавно! Они-то и символизируют устаревшую систему ценностей. Именно принадлежность форм эстетическим эталонам только что ушедшего периода делает их антиэстетичными. Что же касается архитектурных образов и форм более отдаленных исторических периодов, то они включаются в архитектурное формообразование уже как элементы определенных художественных систем, о которых чем говорилось выше.

Подобные ситуации наглядно иллюстрирует включение в формообразование эстетических клише, как бы встроенных в процессы визуального восприятия [Демидов 1983]. Стиль и мода распространяются на формообразование совершенно конкретно — через эстетические механизмы восприятия определенных признаков архитектурных форм. Естественно, что явления такого рода имеют и побочные негативные эффекты. В усреднённом эстетическом восприятии многих объектов как "отвечающих" или "не отвечающих" существующей моде иногда оказывается утраченным глубинное понимание красоты архитектурных произведений. Восприятие зачастую работает по принципу неосознанно действующих в нем "шаблонов современности", которые приобретают самодовлеющую значимость в эстетической оценке. Эти ценностные явления восприятия закономерно распространяются и на формообразование. Архитектор начинает работать в духе подражания архитектурной моде. Созданные под направляющим воздействием связи с жизнью, с объективными факторами, плохо отвечающие целесообразности, связи формы и содержания, такие объекты в итоге оказываются эстетически нежизнеспособными. Они не выдерживают проверки временем, хотя легко клишируются профессиональным восприятием. И наоборот: крупный мастер архитектуры создает эстетически значимые формы, обладающие устойчивой жизнью в эстетическом мире многих поколений людей. Такие архитектурные формы становятся на тот или иной период своего рода эстетическими эталонами, вытесняя формы-предшественницы. Но это происходит во многом именно потому, что новые формы, созданные высокопрофессиональными зодчими, обладают вневременными эстетическими качествами.

В связи с этим становится понятным, что при отсутствии глубокого подхода к художественному образу, без необходимого чувства органической целесообразности формы стремление архитектора держаться современных приемов, идти в русле моды на те или иные формы никогда не даст высокого эстетического результата. Увлечение модным архитектурным приемом - лишь заимствование определенного элемента языка. Но в конечном итоге важны не элементы, а то художественное целое, которое из них создается.

Эстетические свойства архитектурных объектов невозможно отделить и от духовного и материального производства, от практической деятельности, от конкретного предмета, в изменениях которого протекает такая деятельность [Буткевич 1982, с. 240-241]. Отсюда, в частности, вытекает, что осмысливать эстетические особенности формообразования архитектуры ближайшего будущего - значит осмысливать прежде всего конкретные условия процессов формообразования и, в частности, объективные взаимосвязи и взаимообусловленности его материального уровня. Красоту, которая должна возникать в условиях массового строительства, нельзя абстрагировать от многообразной и живой обусловленности формообразования. Образные особенности и тенденции места, прогрессивные инженерно-технические приемы, социальные требования комплексности и быстрых темпов строительства, вытекающие из них принципы типизации и унификации строительных изделий - все эти факторы дают основу, конкретизирующую формообразование и задающую объективную направленность созданию эстетически значимых форм. Искать их следует не на путях заимствования готовых эталонов, эстетически найденных высокопрофессиональными зарубежными зодчими, а на пути органичного синтеза новых эстетически значимых форм, способных создать и новую красоту. Новые формы прививают субъекту новый способ восприятия, определенным образом настраивают на отбор тех или иных значений, составляющих предмет эстетического восприятия и потому "приживляются" подчас болезненно. Однако само вхождение новых эстетически значимых архитектурных форм в жизнь возможно только благодаря существованию устойчивых эстетических качеств объекта, способных актуализироваться в процессах восприятия и деятельности людей. Мы уже говорили, что эстетическую организацию архитектурного объекта можно рассматривать как организацию информационной системы, многих значений и знаковых форм. Это происходит в основном через организацию воспринимаемых, визуальных элементов формы. В видимой, непосредственно воспринимаемой форме концентрируется все многообразие архитектурных поисков. Здесь и выражение характера организуемых жизненных процессов, и проявление особенностей конструктивных систем, методов строительной технологии; и сложное развитие художественного образа; и приведение в систему самих воспринимаемых элементов объекта во всей противоречивости их отношений. Таким образом, в визуальном слое как бы просвечивают различные движущие силы формообразования. Словно линза или экран телевизора, поставленные перед человеческим глазом, визуальный слой фокусирует в себе все то, что проходит перед человеком в процессах восприятия. Это делает визуальный слой исключительно богатым по содержанию объектом исследования, которое позволяет найти множество обусловленностей формообразования в информационно-знаковой системе архитектурной формы. Дифференцируя восприятие поэлементно, выделяя его относительно самостоятельные целостности, можно представить визуальный слой как сложную совокупность элементов и отношений. Не напоминает ли это ситуацию мольеровского героя, который вдруг узнает, что всю жизнь говорил прозой? Но без уточнения того, что же именно воспринимает и организует архитектор, невозможно сделать дальнейшие обобщения.

Визуальный слой объекта естественным образом возникает в процессе формообразования. В процессе работы так или иначе необходимо определить точное местоположение здания на плане участка, планировку этажей, несущие конструкции, а в результате в общем объеме и на фасадах возникают различные визуально активные элементы - кристаллизуются основные объемы и образуемые ими пространства, формируются разные участки поверхностей, сложным образом соотносимые между собой по геометрии, размерным отношениям, цветофактурным свойствам, ряду других признаков. Совокупность таких элементов и отношений, возникающих в процессе формообразования и требующих определенной организации, и составляет визуальный материал.

Хотя визуальный слой обусловлен художественным замыслом и материальной морфологией, всегда есть необходимость организовать этот материал как таковой, а соответственно и взглянуть на него абстрагированно от многих обусловленностей. Живописец иногда пользуется простейшим приемом - переворачивает холст "вверх ногами". Тогда перед ним предстает организация визуального слоя, независимая от многих значений изображенного. В определенный момент архитектурного формообразования зодчий тоже ощущает потребность в абстрагировании от реального архитектурного объекта. Кстати, не потому ли так эффективен условный белый макет?...

В организации визуального материала не только проявляется общий принцип целесообразности объекта, но и закрепляются и развиваются многие значения, приводятся в систему скрытые в форме знаковые на ней залом оказался утраченным, тектоническая ясность перестала прочитываться в видимой форме. Подобные примеры (а их немало в архитектурной практике) свидетельствуют о том, насколько важно в процессе создания конструктивной системы добиваться логичной формы конструктивных элементов. Ясность и целесообразность конструктивной формы делает ее правдоподобной, определяя направленность эстетического восприятия. В кинофильме не может нарушаться логика изображаемых явлений. Неправдоподобие изображения во внешней форме конструктивной опоры сооружения аналогичны по своей природе: в первом случае у нас есть представление о логике явлений жизни, которое сопоставляется с событиями фильма; во втором случае достоверность формы работающей конструктивной системы является результатом мысленного моделирования при восприятии характера распределения усилий. В образе воспроизводится своего рода эпюра моментов конструктивной системы. В таких случаях, когда в форме непосредственно представлена конструктивная система, непременно вступает в силу закономерность правдоподобия: конструктивная форма должна быть правдоподобным выражением принципа действия, конструктивной системы, т. е. формируется некоторая информационная система.

Однако, рассматривая организацию визуального материала как формирование информационной системы, нельзя не учитывать, что не всякая информационная система может служить основой художественного и эмоционально-эстетического воздействия. Попытаемся сформулировать, каковы же условия формирования эстетической и художественной информации в организации визуального материала архитектурных объектов. Речь идет о явлении, которое можно назвать "эстетической организацией визуального материала". Термин "эстетическое" используется здесь в широком значении, т. е. распространяется и на художественные стороны формообразования.

Если исходить из рассмотренного выше содержания понятия "информация", эстетическая организация визуального материала — это специфическая организация информационно-знаковой системы архитектурного объекта, когда в единую систему эстетического, в том числе и художественного воздействия организуются комплексы значений и смыслов как

системы визуально-оптических элементов объекта. Такой подход к изучению формообразования не следует отождествлять с другими уровнями анализа - художественного образа или эстетической ценности. Последние могут быть осмыслены только через соотнесение основных значений и смыслов архитектурного произведения с мировосприятием эпохи и культуры, с отражением реальной жизни в архитектурном творчестве³⁸. Следовательно, анализ объекта в этом случае не претендует на раскрытие художественного образа и красоты в архитектуре. И в то же время, подходя к организации воспринимаемых элементов объекта как особых носителей информации, мы можем глубже и детальнее исследовать многие особенности архитектурного мастерства. В нашей архитектуре последних лет утрата мастерства в значительной степени связана именно с утратой богатства визуального слоя, исчезнувшего в результате предельного упрощения строительной технологии. Исчезли многообразные различительные признаки, элементы и отношения, так что оказалось попросту нечего организовывать. Значит, и в самом мастерстве работы над формой просто не возникало необходимости.

Организация визуального материала, с одной стороны, развивает основу художественного замысла, различные значения материальной морфологии объекта, а с другой стороны, подчиняется собственным закономерностям отношений визуально активных элементов. В данном случае речь должна идти об органичном соединении традиционных профессиональных представлений о композиции, ее средствах, форме с новыми представлениями о языке архитектуры и об особенностях ее визуального восприятия, идущими от психологии, семиотики, теоретико-информационного подхода.

Как информационная система архитектурная форма должна, во-первых, создавать условия актуализации многих значений, необходимых для эстетического восприятия; во-вторых, она должна быть организована на уровне дифференцированных восприятием элементов, т. е. быть целостной, организованной, определенной как некоторый объект зрительного восприятия (в том числе в отношениях элементов, воспринимаемых разновременно). Эти два принципа тесно связаны между собой, так как возможность актуализации (неосознанного прочтения) тех или иных значений в процессах восприятия зависит от организации собственно визуального материала объекта. Визуальная целостность и организованность отдельных групп элементов формы и их активность во многом определяет и то, что становится основным содержанием, каковы главные значения в эстетическом восприятии. Соответственно можно говорить о двух основных информационных свойствах объекта, создающих условия для его эстетического восприятия. Это, во-первых, содержательность и, во-вторых, целостность воспринимаемых элементов. Первое относится к семантике, второе - к синтаксису информации.

Существенно выявить, как формируются выделенные свойства в процессах создания объекта. Логично предположить, что при формообразовании обычно действуют **две**

38 Возможность рассмотрения художественного произведения как особым образом организованной информационно-знаковой системы разделяется сегодня многими представителями эстетической науки. В то же время, если мы акцентируем внимание на строении произведения как информационно-знаковой системы, то наш предмет познания находится в плоскости коммуникативного (а не гносеологического или аксиологического) аспекта познания художественных явлений. Такой предмет познания не может претендовать на всеобъемлющее представление о произведении, что неоднократно и справедливо подчеркивалось в фундаментальных трудах по эстетике [Барбышев и др. 1984; Лифшиц 1985, Храпчяко 1976].

группы тенденций: одни направлены к достижению содержательности, другие - визуальной целостности, определенности формы. Анализируя формообразование под этим углом зрения, можно обнаружить, как тенденции такого рода выражаются в развитии соответствующих, приемов. Сначала о первой тенденции. Она направлена к наполнению визуального материала объекта многообразными значениями. Для эмоционально-эстетического воздействия важна содержательность архитектурной формы, ее "наполненность" различными значениями, которые с той или иной степенью полноты актуализируются в процессах эстетического восприятия и определяют сложное соединение в этом процессе различных эмоций. Представим себе, что архитектор работает над проектом театра. Наполнение содержательностью будет проявляться в поиске соотношений объемов театра и сцены, пространства зрительного зала, фойе, вестибюлей в зависимости от характера действия, идейно-художественной направленности театра, подготовки зрителей к главному действию, в тонкостях проработки отношений отдельных элементов стен и проемов, которые способны выражать героический пафос или уравновешенность, поэтику классической драмы или своеобразие современных творческих методов. Поиски такой содержательности безграничны, поскольку визуальный материал может выступать носителем множества значений, которые в своих взаимосвязях порождают все новые и новые значения. Поиски целостности визуального материала также чрезвычайно многообразны, особенно если речь идет о богатом визуальном слое. Это и целостная организация перцептивного пространства и масс, и формирование единых принципов пластической организации, и установление целостных взаимосвязей текстурных и цветофактурных признаков интерьеров. Любой архитектурный объект может стать эстетически значимым только в тех случаях, когда все его воспринимаемые элементы характеризуются одновременно развитой содержательностью и визуальной целостностью многих своих отношений.

В некоторых трудах по эстетике обе эти тенденции отражаются в понятии "эстетический знак", которое фиксирует прежде всего организацию объекта эстетического восприятия как объекта воспринимаемого и одновременно наполненного значениями, а потому являющегося источником целостного эмоционально-эстетического воздействия. Это соединение значений в свойствах формы не только порождает у людей эстетические эмоции, но и создает устойчивый длительный интерес к объекту, способствуя его глубокому эстетическому познанию. Таким образом, полноценная архитектурная форма должна обладать богатством носителей информации, которые визуально и материально закрепляют многообразные значения.

В одних ситуациях, например при проектировании крупных жилых комплексов на свободных территориях, мы имеем дело с развитием содержательности композиций и форм в основном путем ответа на объективно-материальные факторы: условия рельефа, архитектурно-градостроительного окружения, движения и восприятия, а также на функционально-пространственные и конструктивно-технологические особенности объектов. В других ситуациях содержательное наполнение визуального материала идет в основном со стороны культурных значений, идейно-художественных задач формообразования. При создании уникальных объектов, возникает необходимость визуального развития многообразных художественных смыслов, образующих целостные художественные системы. При этом происходит все большая интеграция различных содержательных обусловленностей формообразования - объективно-материальных и культурно-исторических. Так, в условиях современной реконструкции исторических центров на формообразование действуют различные художественно-образные, культурно-исторические обусловленности. Художественно-образные

характеристики приобретают конкретное значение, когда характерные признаки близлежащих зданий определяют сам поиск визуальных особенностей новых объектов вплоть до введения конкретных стилевых реминисценций. Все это ведет к усложнению композиционных обусловленностей средой, особенностями протекающих в застройке процессов, развитием образного строя города. Приходится анализировать мощные исторические напластования - традиции культуры и городского образа жизни, специфику художественной семантики различных архитектурных элементов, формирующих городскую среду.

Мы говорили о типах значений. Теперь обратимся к их носителям. **Наполненность процесса восприятия архитектуры многочисленными значениями основана на разнообразии отношений ее воспринимаемых элементов.** Это согласуется с общенаучным положением о разнообразии как объективно-материальной основе информации [Урсул 1971, 1973; Кучеров 1972; Тюхтин 1972; Сомов 1986]. Проявление активных различий — важное условие содержательности архитектурных объектов и среды в целом. Такой подход позволяет понять эстетическую роль многих приемов достижения различий - активное противопоставление геометрических форм элементов (прямоугольных и криволинейных, угловатых и скругленных), контраст гладких и рельефных поверхностей, однородных и неоднородных, крупно и мелко расчленённых, смещение элементов с общих осей симметрии, разнообразие в симметричных схемах планов, объемов, фасадов. Контрастные противопоставления элементов по разным признакам, создающие "игру форм", уже сами по себе явление достаточно интересное. В них проявляется общий принцип построения информационно-знаковых систем — принцип бинаризма [Иванов 1972], связанный с фундаментальной закономерностью последовательного выбора из ряда альтернатив в процессах переработки информации человеком.

Разнообразие развивается и на уровне стилевых систем. Язык классицизма во многом строится на противопоставлении немногих пластически богатых, сложно декорированных элементов большим, чистым стеновым поверхностям, простым геометрическим фигурам. Ясная светотеневая структура также контрастна — портики и колоннады создают игру густых теней и света, и тектонические контрасты получают предельное выражение: стена — каркас колонн без переходов. Иной характер различий свойствен системе форм барокко, где пластическая сложность пространства продолжается в богатейшем декоре фасадов, для которого характерны постепенные переходы от одной светотеневой структуры к другой. Острые контрасты архитектурных форм свойственны и другим стилям. Контрастные соотношения строгой формы портика и арки на его фронте характерны для языка постмодернизма; напряжённые соотношения трапециевидных, треугольных и круглых форм отличают организацию главных фасадов готических соборов. В русском культовом зодчестве XVI-XVII вв. четко прослеживаются различия шатровых, цилиндрических и луковичных форм, которые как бы пронизывают весь строй архитектурных объектов от крупных до самых мелких формообразующих элементов, что находит выражение и в построенных на контрасте системах кокошников - арочных, треугольных, сердцевидных. Все эти отношения представляют собой развитые системы различий в тождествах, причем в пространственной последовательности и определенной соподчиненности. Таким образом, на основе различий формируется специфический язык визуальных форм.

Другая, неотделимая от первой тенденция формообразования в организации визуального материала - создание визуальной организованности, которую принято связывать с представлениями о порядке, согласованности, соподчиненности, единстве части и целого, соразмерности элементов, цветовой гармонии.

Современные представления о разнообразии и организованности как объективно-материальных основах информации находят подтверждение в традициях мировой эстетической мысли. С позиций информационного подхода по-новому осмысляются эстетические концепции гармонии, которые, с одной стороны, связывают между собой разнообразие, с другой - организованность, упорядоченность воспринимаемых элементов (традиция, возникшая в эпоху античности, развитая в эстетическом трактате Г. Хома середины XVIII в., получившая продолжение в некоторых современных теориях гармонии [Шестаков 1973; История эстетики 1966, т.2]).

Подход к разнообразию и организованности как к особым свойствам визуального слоя архитектуры во многом основывается на организации материальной морфологии. И в то же время разнообразие и организованность визуального уровня приобретают при формообразовании самостоятельное значение. В этих информационных свойствах на элементарном визуально-оптическом уровне как в зародыше проявляются возможности интеллектуального эстетического восприятия, "игры познавательных способностей мышления" (И. Кант) [Асмус 1973]. Разнообразие создает потенциальную возможность игры воображения, свободного распознавания образов, а организованность, упорядоченность визуального материала определяет четкую направленность самого процесса эстетического восприятия.

В основе разнообразия лежат различия, в основе организованности - тождества. **Но различия и тождества существуют не сами по себе, а только во взаимосвязи** [Кучеров 1972], **которая наиболее полно отражается в понятии "определенность"**. В отношениях визуально воспринимаемых элементов существенна определенность, ясность этих отношений: подчинение элементов либо тождеству, либо различию. Именно определенность визуального материала, логически связывающая между собой различие и тождество, разнообразие и организованность элементов, наиболее полно характеризует эстетическую значимость визуального целого [Новикова 1974, с. 27]. Определённость по-разному проявляется в историческом материале архитектуры. По-разному обусловленная формообразованием, художественным образом и смыслом создаваемых произведений, она становится в некоторых архитектурных течениях одним из основных эстетических принципов формообразования. Широчайший спектр проявлений определенности можно анализировать и в общеисторическом плане, и в рамках региональных и национальных архитектурных традиций, и в творчестве отдельных мастеров. Даже для близких по стиливой ориентации мастеров характерны интересные особенности в подходе к организации визуального материала. Достаточно сравнить например, И. Леонидова и Э. Лисицкого. Определенность форм у Леонидова выражена сложно и богато. В знаменитом проекте Наркомтяжпрома на Красной площади при всей остроте тектонических контрастов башен (а это одно из проявлений определенности) заметно стремление смягчить строгую организованность форм. Не случайно мастер вводит сложную лекальную линию в контуры круглой в плане башни, в то время как самая высокая, квадратная, имеет свою систему усложнений. Это перепады сечений ствола, а в связи с этим — разные силуэтные "окна", образующиеся между стволом башни и ажурной шахтой лифта. Такая определенность основана на сложном соподчинении визуально богатых элементов композиции. В построениях Лисицкого свои системы связей и отношений элементов. И здесь основа эмоционально-эстетического воздействия прежде всего в контрастах элементов. Только контрасты его "проунов" иные, прежде всего размерно-геометрические, а их определенность выражена четкой геометрией форм. Параллелепипеды, "секторные" объемы, плоскости — все здесь геометрически строго. Определенность в композициях нашего

современника Л. Павлова развивается в близком, хотя и ином ключе, и тоже на контрасте. Как правило, этот мастер руководствуется принципом визуальной активности систем пропорциональных отношений. Вообще в творчестве крупных мастеров современной архитектуры поиски целостной организации визуального материала проявляются в развитой системе приемов, которые определяют и целостность объекта в процессах его восприятия, развернутого во времени. Так, сооружения Аалто не воспринимаются одномоментно. Однако организованность визуального материала входит в общие, развернутые во времени процессы восприятия архитектуры. Каждое сооружение зрительно организуется особым образом - с использованием поворотной симметрии, геометрического подобия элементов, единого модуля, точных соотношений прямоугольных и скругленных элементов. Свойственные этим формам контрасты "чистой" прямоугольной геометрии и сложных формообразующих поверхностей придают им особую остроту. Крупные организующие плоскости активно противопоставляются мягким, скругленным формам; открытые застекленные пространственные элементы — массивным объемам; динамичные сочетания стекла и бетона — характерным поверхностям из кирпича. В целом же видимая форма у Аалто предстает как единство активно выраженных различий, организованных на основе общих визуально-организующих принципов.

Понятие определенности визуального материала позволяет более глубоко анализировать семантику архитектуры, и прежде всего символическое содержание архитектурной формы. В творчестве современных зодчих, тяготеющих к символическому началу, определенность формы проявляется в ее лаконичности, строгой геометрии: геометрическая определенность и простота как бы "очищают" символическую форму от наслоений какой-либо другой информации. Например, в проекте комбината "Известий" Л. Павлова две развернутые под прямым углом тонкие, почти нематериальные пластины на фасаде с надписью "Известия" остро и ясно выражают символическую сущность здания.

Подчиненность формы определенному комплексу значений требует от нее визуальной направленности на обозначение именно этого комплекса значений, той или иной главной идеи. Символика жестко направляет сам способ организации визуального материала на определенность выражения главного символического смысла. В сущности, это аналогично воздействию материально-практических факторов, когда логика конструктивной системы и технологии объекта закрепляется и целенаправленно выражается в его визуальном строении. Но, видимо, главная функция определенности форм все же не в выявлении тех или иных предметных или символических значений, а в формировании основного канала самовыражения, передачи через форму жизненной силы. Подобно тому, как динамика силуэтов, линий, крупных цветовых пятен в произведениях живописи становится самостоятельным средством выражения духовной энергии, определенность силуэтов и форм архитектурной композиции выражает эту энергию через восприятие мощных физических сил сооружений.

Необходимость в определенности визуального материала вызывается особенностями восприятия, в котором актуализируются самые важные значения объекта. Попытаемся проиллюстрировать сначала, как влияет на визуальную определенность материальная морфология. Особенно наглядно это проявляется там, где форма жестко связана с конструктивной системой или сама конструкция выступает как видимая форма. Подобные формы широко распространены в наше время. Это, например, сооружения, у которых конструктивная система раскрыта (мосты на вантах, ажурные опоры высоковольтных передач, всевозможные инженерные сооружения, находящиеся на границе между техникой и архитектурой, и т.п.) или выражена не столь наглядно (аэропорты, выставочные павильоны,

многие производственные сооружения).

В таких формах определенность визуального тела обусловлена ясностью самой конструктивной системы, для которой обычно характерна симметричная схема распределения физических усилий. Однако ясность формы конструктивных элементов еще не гарантируется симметрией. Они становятся эстетически значимыми только в том случае, если подчиняются определенности визуального материала. Характерный пример — Палаццетто в Риме (архит. Вителлоци, инж. П.-Л. Нерви, конец 1950-х годов). Купол сооружения диаметром 60 м опирается на 36 наклонных Y-образных опор, соединённых предварительно напряжённым железобетонным кольцом диаметром 80 м. Сами формы опор в заданном ритме конструкций закономерно организуют визуальную форму сооружения. Разветвлённость опоры в месте перехода к куполу воспринимается как продолжение сферической поверхности, так что создается целостная геометрическая фигура. Близкие конструктивные системы известны, однако в данном случае возникает необычная, но целостная форма, ритм которой обогащён разветвлениями опор — достигнута визуальная определенность. Выразительность же и своеобразие тектоники объясняются внутренней напряжённостью формы опор. Каждая из них утолщена в центре — в месте перераспределения нагрузки от 72 элементов-отростков, поддерживающих купол, к 36 элементам основных опор, упирающихся в землю.

Как видим, определенность визуального материала связана с определённой той или иной информацией, тех или иных значений. Поэтому определенность оказывается взаимосвязана со смысловыми структурами объекта, с развитием содержания и художественного образа. В произведениях крупнейших зодчих в простой и ясной форме органично соединяются различные символические и предметно-функциональные значения. В созданном Ле Корбюзье проекте Дома молодежи в Фермини формообразование подчинено логике простой, зрительно убедительной формы, которая имеет, однако, развитую идейно-содержательную и функциональную обусловленность. Активно динамичная форма здания с острым наклоном всей плоскости главного фасада отвечает общей идее генерального плана участка со стадионом, театром, спортивными площадками, созданного в соответствии с конкретными условиями. Наклонная плоскость главного фасада, обращённая к стадиону, по существу делает интерьеры зданий дополнительной трибуной, раскрывая их на широкое пространство; обращённость к спортивному зрелищу подчёркивается и тем, что длина здания соответствует длине беговой дорожки. Сильный наклон главного фасада здания находит развитие в напряжённом контуре взлетающих форм боковых фасадов, что придает динамичность всей композиции здания и комплекса. Вместе с тем форма не подчиняется ни жесткой определенности геометрии, ни однозначности главной идеи, но приобретает выразительную силу, естественность и живость. Это достигается, в частности, асимметрией в решении главного фасада, раскрывающегося на стадион; расположением открытой лестницы и проемов на фасаде; развитием цокольной части в месте падения рельефа. Как видим, эстетика этой лаконичной формы в ее сложной содержательности, в выражении порыва, свойственного исканиям молодости, в раскрытом к прекрасному спортивному зрелищу, в сложной и тонкой обусловленности формы условиями участка, что проявляется в живых и тонких различиях отдельных фрагментов здания, в ясности и чистоте композиции, в геометрической определенности формы. Одни и те же лаконичные элементы выполняют в общей системе архитектурного произведения различные семантические функции, что свидетельствует о действии общей закономерности экономии художественных средств, об остроте и лаконичности, о

своеобразном архитектурном остроумии. **Определенность эстетически значимой формы, ее элементов и отношений, таким образом, должна быть содержательна, должна быть включена в сложную структуру художественного образа и в систему функционально-пространственного решения объекта.** Это принципиально важно, так как определенность форм, их организованность и разнообразие, геометричность и соразмерность зачастую традиционно рассматриваются как самодостаточные качества эстетически значимой формы. Понятия "эстетическое воздействие", "эмоциональность", "красота" часто напрямую соотносятся в архитектурной теории с понятиями порядка, организованности и другими, характеризующими организацию визуального материала как таковую.

В истории эстетики идеи этой связи сложно эволюционировали, что находит отражение в архитектурно-профессиональных представлениях. Некоторые исследователи рассматривают ряд особенностей структурной организации как самостоятельные явления, вызывающие эмоционально-эстетическое воздействие вне связи с общей художественной идеей архитектурного объекта. Эстетические задачи формообразования предстают при таком подходе исключительно как задачи гармонизации, поиска упорядоченности, визуальной целостности воспринимаемых элементов.

Однако, признавая значительную самостоятельную роль структурности объекта в эмоционально-эстетическом воздействии, нельзя не видеть ее связи с художественным образом. Существование этой связи особенно отчетливо выявилось в последние годы в критике формалистических направлений современной эстетики. Эстетические концепции М. Бензе, А. Моля и других близких к ним теоретиков объединяет именно то, что в качестве самостоятельного эстетического начала в них рассматривается структурная организация материала художественного произведения как таковая [Столович 1972, с. 151; Перов 1976]. Но мы уже видели на примерах, что организация воспринимаемых элементов архитектурного объекта во многом подчиняется выражению значений и смыслов. Анализ произведений архитектуры показывает, что пропорциональность или геометрическое подобие, метрические повторения элементов или их ритмические закономерности воздействуют не сами по себе, а во взаимосвязи со смыслом этих элементов, включаясь в общий художественный замысел архитектурного произведения, организующий направленность восприятия.

Принадлежность визуального материала визуально-оптическому и знаковому уровням определяет многозначность различных средств такой организации, которые выполняют функции как структурирования визуально активных элементов, так и выражения различных значений. Организующие визуальную форму паттерны активно формируют художественный образ, позволяя при восприятии соотнести форму с миром известных архитектурных образов, в том числе с их общекультурными, региональными, национальными и другими чертами. Эта собственно художественная роль визуальных структур проявляется, в частности, в широком историческом заимствовании конкретных архитектурных форм.

Мы стремились показать содержательность организующих средств. Воспринимаемые элементы архитектурного объекта, наполняясь многообразными значениями, требуют композиционной связи между собой. Все соотносимые между собой элементы должны быть организованы в диапазоне визуальных признаков. Это соответствует уже упомянутому нами представлению о так называемой "хорошей форме", берущему начало в гештальт-теории и развитому в современной психологии восприятия (Р. Арнхейм, В. Ганзен) [Арнхейм 1971; Ганзен 1974], представлению о закономерностях организации элементов

плана выражения в семиотике [Степанов 1971]. Закономерности и средства связи визуально воспринимаемых элементов проявляются в многообразных приемах.

Связь содержательных и визуальных характеристик конкретного объекта находят преимущественное выражение в визуальном материале тех или иных комплексов значений. Каждое значение стремится к своему закреплению и выражению в визуальном материале объекта. Однако в силу ограниченных возможностей коммуникативного канала все они не могут быть одинаково активными. Требование определенности визуального материала накладывает на это свои ограничения³⁹.

Для эстетической организации визуального материала существенны и те значения, что формируют художественный образ, и те, что относятся к деятельности и поведению человека в архитектурной среде, и те, что организуют собственно материальную морфологию объекта. Попытаемся указать характерные ситуации, в которых формообразование объективно подчиняется логике выражения тех или иных значений. Речь идет прежде всего о взаимоотношениях художественно-образных обусловленностей формы и значений тектоники, конструкции, функционально-пространственных особенностей объекта. Эти соотношения стали особенно остро осознаваться как профессиональная проблема на рубеже XX столетия, когда архитекторы обратились к активному теоретическому обсуждению вопросов выражения в форме функции и конструкции сооружения, его тектоники, особенностей работы конструктивных элементов и материалов. Все это сложно и многообразно отразилось в различных эстетических концепциях формообразования, породило бесчисленные дискуссии об эстетической роли важнейших комплексов значений в архитектурной форме, и прежде всего тех аспектах формообразования, которые связаны с выражением, изображением, показом в воспринимаемых элементах формы материальных сторон существования объекта.

Опыт убеждает, что противоречия конструктивной системы и внешних принципов формы объекта ведут к невозможности воспринимать его эстетически. С другой стороны, было бы ошибочным сводить эстетику архитектурной формы только к красоте целесообразной конструкции, к общей тектоничности объекта. Ведь формообразование во многом обусловлено художественным образом, культурно-символическими значениями. Архитектурное формообразование, в котором мы находим лишь красоту выражения пространственной структуры здания, тектоники, работы конструктивных элементов, не всегда приводит к созданию художественного образа, хотя форма, полностью следующая функциональной или конструктивной основе, сама по себе может быть красива. Визуальная форма, полностью подчинённая логике конструктивной системы, красива потому, что она, отражая целесообразную конструкцию, уже отвечает критерию целесообразности. Основные комплексы значений, объективно включённые в процесс эстетического восприятия такой формы, — значения конструктивно-тектонические. Но из этого еще не вытекает обязательность выражения в видимой форме сооружения работы конструкций и материалов. И все же необходимость эстетического развития конструктивных особенностей, структуры материальных элементов объективно обусловлена, так что в некоторых случаях невыявленность работы конструкции делает форму некрасивой.

Необходимость или необязательность выражения в форме тех или иных значений,

39 Развиваемое представление может быть поставлено во взаимосвязь с более общим - естественно-научным представлением о сигнатуре информации.

связанных с материальной стороной формообразования, определяется объективными особенностями формирования морфологии или происходящих в данной архитектурной среде процессов деятельности человека. Так, если данная конструктивная система играет в сооружении активную организующую роль, появляется необходимость выразить эту своеобразную конструкцию в оригинальной форме, подчеркнуть и обыграть ее. Если же необходимо пространственно акцентировать главные направления движения в интерьерах здания или в композиции ряда сооружений, составляющих сложный комплекс, всесторонне осмыслить поведение человека в данной среде, логично отразить в форме условия для ориентации [Hall 1969]. В первом случае видимая форма во многом развивается на основе особенностей организации материальной морфологии объекта, во втором - на основе процессов деятельности людей в данном типе среды. Проиллюстрируем эти две характерные ситуации.

Во многих архитектурных объектах видимая форма настолько органично слита с их конструктивно-материальной сущностью, настолько опосредована физическими законами работы конструкций и материалов, что эти объекты воспринимаются прежде всего как целесообразные конструкции, а их эстетическое осмысление служит ярким отражением практической созидательной деятельности человека. Внешняя, телесная оболочка такой системы говорит прежде всего о рациональности созданной конструкции, об эффективной работе материала и каждого элемента, так что восприятие объекта концентрируется главным образом на логике конструктивной системы. Сам зрительный образ приобретает тектонический характер. В сознании человека постепенно выстраивается определённая мысленная модель его конструктивной системы. При этом в целостную эстетическую оценку включаются критерии эффективности работы конструкций и материалов, и последние становятся особым предметом эстетического отношения. Но если главная несущая конструкция почему-либо скрыта другими элементами, конструкция объекта уже не является ведущим началом эстетического восприятия - на первый план выходят другие значения видимой формы. В современной архитектурной практике решение ряда задач предполагает направленность разработки внешней формы на максимальное выявление в ней особенностей морфологии объекта. Так, конструкция жилой башни из объемных блоков, закреплённых на монолитном каркасе, раскрыта для восприятия, мы чувствуем ее несущую стержневую основу. Здесь форма воспринимается прежде всего как мощная опора. Следовательно, сама конструкция выступает главным значением формы, определяющим всю пластическую разработку объема. В этой ситуации несущими являются не внешние стены башни и не блоки, стоящие один на другом, без несущего монолитного стержня. Поэтому форма тут подчиняется тектонике стены, а стена позволяет достаточно свободно оперировать элементами поверхности. На фасадах башен такого типа естественно выглядит суперграфика, так сказать, вне формы; возможны и свободные по конфигурации оконные проемы (например, криволинейные в плане башни района Дефанс в Париже). Органичность свободной цветопластической трактовки поверхности объясняется тем, что внешняя форма материализована единым конструктивным элементом из монолитного бетона и объективно предполагает сохранение единства во внешних признаках, в организации визуального материала. На этом примере наглядно проявляется взаимосвязь закономерностей формообразования и эстетического восприятия: объективность формообразования как бы подчиняет себе и восприятие, и детальную разработку формы.

Различные архитекторы - как те, что доказывают необходимость выражения

конструкции в архитектурной форме[^] так и их оппоненты - часто используют термин "правдивость", имея в виду ясное выражение в форме работы конструкций и материалов. Между тем, само использование термина "правдивость" с точки зрения эстетики здесь не вполне корректно, так как художественная правда, правдивость в искусстве характеризует не отдельные стороны художественного произведения, а художественный образ в целом [Оганов 1971]. Только рассматривая общий замысел художника в его отношении к действительности, в целостной системе построения художественных элементов и значений произведения, можно говорить о художественной правдивости. Художественная правда не является самой объективной действительностью. Следовательно, она не сводится к правдоподобию, в частности, к правдоподобию внешнего выражения физических законов, действующих в конструктивных системах. Анализируя выражение в видимой форме работы конструкций и материалов, важно учитывать именно различие художественной правдивости и правдоподобия. Это позволяет понять, почему в ряде ситуаций невыраженность конструктивного принципа оправдана более общей художественной логикой — художественной правдивостью создаваемого образа в целом.

Итак, художественная образность и правдивость несводимы к прямому выражению работы конструкций и материалов, вообще особенностей материальной морфологии. Но и тех ситуациях, когда эти особенности достаточно наглядны, активно обозначены в форме, но не находят в ней выражения, часто теряется и красота. Из-за потери связи с конструктивной основой сложная форма прочитывается как эклектичная, противоречивая. Иногда такие усложнения вызваны вынужденными инженерными решениями, но неэстетичность формы все равно остается фактом. Характерный пример - здание цирка в Свердловске. Идея его конструктивного решения, принадлежащая Н.В. Никитину, была в высшей степени целесообразной. Под куполом, собранным из треугольных металлических ферм, подвешивался на тросах объем зала. Но когда металл пришлось заменить железобетоном, исчезла и лёгкость купола, основанная на ажурности конструкции. В других же случаях необходимости выражения в видимой форме конструкции нет. И тогда мы всегда находим другой комплекс значений, другие денотаты, которые могут активно выражаться в видимых элементах объекта.

Принципиальное различие двух подходов во многом объясняется тем, какую художественную целостность считать основополагающей для формообразования — отдельное здание или среду архитектурного комплекса. Если целое для нас — это отдельное здание, то мы исходим из логики его формообразования как некоторого образно-художественного, объемно-планировочного и конструктивно-тектонического целого. Если же мы подходим к формообразованию с позиций решения крупного комплекса и видим в отдельном здании элемент более общего художественного целого - окружения человека, то и проблема выявления во внешней форме здания его внутреннего строения предстает с другой точки зрения. Эти различия наглядно проявляются в разном отношении к приемам суперграфики на фасадах жилых домов. Как правило, она разрушает тектонику отдельно взятого жилого дома. Но если эти приемы осмысленно используются для решения жилого комплекса, выявляют общую ритмику его объемно-пространственной композиции, служат средством придания индивидуальности и разнообразия крупным фрагментам застройки, то тектоника единичного жилого дома перестает быть столь значимой. Основными становятся тектонические и художественно-образные особенности более крупных целостностей, в которых отдельный жилой дом выступает лишь в роли элемента. По этим причинам получает право на существование подход, нарушающий выражение тектоники в форме здания.

Так проявляются на практике две различные логики эстетической организации

визуального материала. Одна логика идет изнутри наружу — от внутренней структуры жилого дома к его внешней форме как системе информационного выражения функционально-планировочной организации и конструкции, другая извне — от художественно-образного решения архитектурной среды градостроительного комплекса к зданию — к его тектонике, геометрической форме, цветопластической разработке. Во втором случае воспринимаемые элементы жилого дома подчиняются в большей мере различным функциям в информационной системе комплекса, а не здания. Отдельные здания приобретают характер акцентных или подчиненных в зависимости от пространственного положения в композиции, а также от того, чему они служат — являются ориентирами, создают видовые картины застройки, пространственно ориентируют в среде и т.д. Целесообразность предстает здесь как закономерное построение архитектурного окружения в целом, а не отдельного объекта.

Выше говорилось об организации воспринимаемых элементов с целью выражения различных значений материального уровня. Но основные характеристики организованного визуального материала становятся и символически значимыми — свойства упорядоченных сигналов превращаются в различные иконические знаки и символы. Разнообразие и организованность (упорядоченность) композиций и форм превращаются в символические начала формообразования. Они определяют и два **типа символического восприятия** архитектурного окружения. Организация архитектурного окружения и отдельных объектов может в большей мере выражать сложность и динамику жизни либо способствовать выражению порядка, который вносит человек в окружающую действительность. Эти два типа символического содержания архитектуры в их диалектической взаимосвязи между собой показаны еще Гегелем в его "Эстетике". По Гегелю, они объективно заданы как типы выражения духовного начала, просвечивающего через "внешний материал" архитектуры, а потому не связываются им с материальными условиями формообразования. Если же исходить из предметного содержания архитектурной деятельности, эти символические особенности получают дополнительное объединение. Сложная живописность архитектуры городской среды, во многом возникающая вследствие исторических процессов формообразования, становится естественным признаком жизненных процессов. Правильность же и строгая упорядоченность форм объективно и естественно связаны с наличием "одномоментного" единого замысла, с подчинением всех элементов формы единой идее, поэтому они столь же естественно и закономерно становятся признаком рационального мышления. Возникающие в процессах формообразования признаки закономерно превращаются в знаки и в устойчивые символы архитектуры определенных исторических периодов.

Насколько определяется формообразование символическим характером этих двух начал в архитектуре различных периодов и культур? Можно обнаружить доминирование в одних случаях упорядоченности, в других - живописности. Однако внешнее проявление этих начал в архитектуре еще не говорит о доминировании одного из них в архитектурном мышлении. Ведь живописные, подобные живым организмам архитектурные организмы городов, поселений, некоторых культовых ансамблей чаще всего являются результатом вероятностных процессов исторического напластования многих случайностей. То же во многом справедливо для формообразования отдельных сооружений, подвергавшихся перестройкам в течение столетий. И все же в различные периоды и в различных культурах вырисовываются достаточно принципиальные различия в подходе к формообразованию с точки зрения "тяготения" к правильности и порядку или, напротив, к живописности композиционных построений. Эта роль символических значений весьма существенна для понимания стиля мышления разных эпох. Анализ этой проблемы в различных аспектах убеждает в

некоторой самостоятельности закономерностей, правил, тенденций, действующих на разных уровнях воспринимаемой формы, организуемой как информационная система. Прежде всего обратим внимание на самостоятельность организации визуального материала и выражение различных комплексов значений. Следует, однако, учитывать, что правильность не всегда может навязываться сложным ситуациям формообразования. Восприятие всегда прочитывает сложные особенности жизненных процессов, условий рельефа, различия в архитектурно-природном окружении, а это требует ответа, даже в строго упорядоченных формах, на сложности подобных факторов. Поэтому в строго симметричных и предельно упорядоченных композициях классицизма мы находим нюансы усложнения, отступления от жесткой симметрии и однозначного метра, тонко организованные осевые связи объемов с пространственными, объемными и природными элементами окружения. Принцип организации, подчиненной единому замыслу и единовременному строительству объекта, так или иначе предполагает при формообразовании ответ на сложности реальной жизни.

Список литературы

1. Аверинцев С. Как нить Ариадны // Юность, 1987, № 12
2. Аверьянов А.Н. Категория "система" в диалектическом материализме. - М., 1974.
3. Агуф М.М. Композиция городской жилой среды. - Киев, 1984.
4. Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. — М., 1936.
5. Андреев А.Л. Художественное мышление как эстетическая категория. - М., 1981.
6. Андрей Константинович Буров. — М., 1980.
7. Апресян Ю.Д. Идеи и методы современной структурной лингвистики. - М., 1966.
8. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. - М., 1971.
9. Архитектура и эмоциональный мир человека. - М., 1985.
10. Асмус В.Ф. Иммануил Кант. - М., 1973.
11. Банфи А. Философия искусства. — М., 1989.
12. Барбышев Е., Григорьев Э., Сомов Г. Проблема взаимодействия творческих коллективов в архитектуре // Архитектура СССР, 1984, № 5.
13. Барбышев Е., Сомов Г. Вопросы теории формообразования в архитектуре // Архитектура СССР, 1976, № 8.
14. Барбышев Е.Н., Сомов Г. Социальные аспекты архитектурной организации московских жилых районов // Социальные проблемы архитектурно-градостроительного развития Москвы - М., 1988.
15. Барбышев Е.Н., Сомов Г. Структура и информация - основное звено автоматизации архитектурного проектирования // Теория проектирования и проблемы автоматизации проектной деятельности. - М., 1973.
16. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. - М., 1989.
17. Басин Е.Я. Семантическая философия искусства. — М., 1973.
18. Бирюков Б.В., Геллер Е.Н. Кибернетика в гуманитарных науках. - М., 1973.
19. Бочаров Ю.П., Борщевский М.В. Архитектура и градостроительство как

- фактор ускорения социально-экономического развития страны // Общество, архитектура и научно-технический прогресс. - М., 1987.
20. Бочаров Ю.П., Сомов Г.Ю. Задачи развития архитектурно-градостроительной науки в свете актуальных проблем практики // Архитектура и строительство. - Новосибирск, 1987, № 4.
 21. Буткевич О. Красота. - Л., 1982.
 22. Василев С. Теория отражения и художественное творчество. - М., 1970. - 495 с.
 23. Вопросы формообразования в современной архитектуре. — Киев, 1983.
 24. Ганзен В.А. Восприятие целостных объектов. - Л., 1974.
 25. Гегель И.Г. Эстетика. - Т. 1-4. - М., 1968-1973.
 26. Глазычев В.Л. Образы пространства // Творческий процесс и художественное восприятие. — М., 1978.
 27. Готт В.С., Перетурин А.Ф. Симметрия и асимметрия как категории познания // Симметрия, инвариантность, структура. - М., 1967.
 28. Гришкин И.Н. Понятие информации. - М., 1973.
 29. Громов Е.С. Художественное творчество. - М., 1970.
 30. Гуляницкий Н.Ф. Архитектурный образ и конструктивная структура // Проблемы теории советской архитектуры. - М., 1973.
 31. Гуляницкий Н.Ф. Исторические ансамбли городов и композиция современных зданий // Архитектурная композиция. Современные проблемы. — М., 1970.
 32. Демидов В. Как мы видим то, что видим. - М., 1983.
 33. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. - М., 1985.
 34. Дубровский Д.И. Информация, сознание, мозг. - М., 1980.
 35. Евреинов Ю.Н. О природе и сущности формообразования в архитектуре // Вопросы формообразования в современной архитектуре. - Киев, 1983.
 36. Ермаш Г.Л. Искусство как мышление. - М., 1982.
 37. Жуков Н.И. Информация. - Минск, 1971.
 38. Жуков Н.И. Философские основы кибернетики. - Минск. 1976.
 39. Зейтун Ж. Организация внутренней структуры проектируемых архитектурных систем. - М., 1984.
 40. Земан И. Познание и информация. Гносеологические проблемы кибернетики. - М., 1966.
 41. Зигель К. Структура и форма в современной архитектуре. - М., 1968.
 42. Зись А. Искусство и эстетика. — М., 1975.
 43. Зись А. Конфронтации в эстетике. - М., 1980.
 44. Змеул С. Принято считать, что... // Архитектура. Прил. к Строительной газете. - 1982, № 2.
 45. Зуев И. Объективное и субъективное в познании и практической деятельности. - М., 1969.
 46. Иванов В.В. Бинарные структуры в семиотических системах // Системные исследования. - М., 1972.
 47. Иконников А.В. Архитектура в массовой культуре современного буржуазного общества // Архитектура Запада- 2. — М., 1975.
 48. Иконников А.В. Архитектура Москвы. XX век. - М., 1984.
 49. Иконников А.В. Новая архитектура Финляндии. - М., 1972.
 50. Ильин В.В. Отнологические и гносеологические функции категорий качество и количество. - М., 1972.
 51. Ингарден Р. Исследования по эстетике. - М., 1962.
 52. История русского искусства. - М., 1954. - Т. П.
 53. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. — М., 1967. - Т. 2.
 54. Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. - Л., 1971.
 55. Кастлер Г. Возникновение биологической организации. — М., 1967.

56. Клаус Г. Кибернетика и философия. - 1969.
57. Клаус Г. Сила слова. Гносеологический и прагматический анализ языка. - М., 1967.
58. Комеч А.И. Роль княжеского заказа в построении Софийского собора в Киеве // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. - М., 1972.
59. Композиция и стандарт. - М., 1971.
60. Копнин. Диалектика как логика и теория познания. — М., 1972.
61. Коршунов А.М. Теория отражения и творчество. - М., 1971.
62. Кучеров И.Д. Функции различий в практическом познании. - Минск, 1972.
63. Кучмар А. Основы архитектурного формообразования. - М., 1984.
64. Лефевр В. Конфликтующие структуры. - М., 1965.
65. Линч К. Образ города. - М., 1982.
66. Линч К. Совершенная форма в градостроительстве. - М., 1986.
67. Лифшиц Мих. В мире эстетики. — М., 1985.
68. Лихтенштадт В.О. Гете. - Пг., 1920.
69. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. - М., 1976.
70. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. - М., 1972.
71. Макушенко П.И. Народная деревянная архитектура Закарпатья XVIII — начала XX века. - М., 1976.
72. Мантатов В.В. Образ, знак, условность. - М., 1980.
73. Мардер А.П. К проблеме образа в архитектуре // Методологические проблемы теории архитектуры. - Киев, 1981.
74. Мардер А.П. Эстетическая выразительность или художественный образ? // Строительство и архитектура. - 1986, № 7.
75. Марксистско-ленинская эстетика. - М., 1973.
76. Маркс К., Энгельс Ф. Полное собрание сочинений. М., 1960.
77. Мартынов В.В. Кибернетика, семиотика, лингвистика. - Минск, 1966.
78. Масляев В. Где сегодняшние России? // Известия. - 1986, 20 ноября.
79. Мастера советской архитектуры об архитектуре. - М., 1975. - Т. 1,2.
80. Матусевич Н.Э., Товбин А.В., Эрмант А.В. Ориентиры многообразия. - Л., 1976.
81. Мельников Г.П. Системология и языковые аспекты кибернетики. — М., 1982.
82. Нимейер О. Архитектура и общество. — М., 1975.
83. Нарский И.С. Проблема значения "значения" в теории познания // Проблема знака и значения. — М., 1969.
84. Новикова Л.И. Искусство и труд. - М., 1974.
85. Ноткин Н.И. Архитектурно-пространственное формообразование исторически сложившихся городов Узбекистана. - Автореф. дисс. д-ра archit. - М., 1981.
86. Оганов Л. Логика художественного отражения. - М., 1971.
87. Павлов Т. Избранные труды по эстетике. - М., 1978.
88. Панов Е.Н. Знаки, символы, языки. - М., 1980.
89. Перов Ю.В. Критика современной буржуазной эстетики ФРГ. -Л., 1976.
90. Плеханов Г.В. Литература и эстетика. - М., 1958. - Т.1.
91. Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. — М., 1978.
92. Полянский А.Т. Творческие проблемы советской архитектуры. - М., 1982.
93. Раппапорт А.Г. Место поэтики в развитии архитектурно-теоретических знаний // Проблемы формообразования в архитектуре. - М., 1985.
94. Раппапорт А.Г. Проектирование без прототипов. Разработка и внедрение автоматизированных систем в проектировании (Теория и методология). — М., 1975.
95. Раппапорт А.Г. Теория архитектуры и теория проектирования // Зодчество. - М., 1978. - Вып.2.

96. Рябушин А.В. Гуманизм советской архитектуры. - М., 1986.
97. Рябушин А.В. Творческие поиски и тенденции 70-80-х годов // Архитектура СССР. - 1984, № 5.
98. Савельева Н.Т. К исследованию проблемы эстетической организации среды // Принципы и средства композиции в современной архитектуре. — М., 1979.
99. Сомов Г.Ю. Взаимосвязь архитектуры и образа жизни в условиях массового индустриального строительства // Общество, архитектура и научно-технический прогресс. - М., 1987.
100. Сомов Г.Ю. Пластика архитектурной формы в массовом строительстве. - М., 1986.
101. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. - М., 1933.
102. Средний Д.Д. Основные эстетические категории. — М., 1974.
103. Степанов Ю.С. Семиотика. - М., 1971.
104. Столович Л.Н. Природа эстетической ценности. - М., 1972.
105. Страутманис И.А. Информативно-эмоциональный потенциал архитектуры. - М., 1981.
106. Стригалева А.А. Образные представления в архитектуре // Проблемы теории советской архитектуры. - М., 1973.
107. Структурализм: за и против. - М., 1975.
108. Теоретические основы советской архитектуры. - М., 1985.
109. Теории, школы, концепции. Художественный образ и структура. - М., 1975.
110. Теория композиции в советской архитектуре. - М., 1986.
111. Тода М., Шуфорд Э.Х. Логика систем, введение в формальную теорию структуры // Исследования по общей теории систем. - М., 1969.
112. Тондл Л. Проблемы семантики. - М., 1981.
113. Тютин В.С., Ларкин Ю.Ф. Содержание и форма в искусстве. - М., 1984.
114. Тютин В.С. Отражение, системы, кибернетика. - М., 1972.
115. Урсул А.Д. Информация. - М., 1971.
116. Урсул А.Д. Отражение и информация. - М., 1973.
117. Филиппов Ю.А. Сигналы эстетической информации. - М., 1971.
118. Храпченко М.Б. Художественная деятельность, действительность, человек. М., 1976.
119. Черняк В.С. Обоснование элементарной геометрии и практика // Практика и познание. — М., 1973.
120. Черри К. О логике связи (синтактика, семантика, прагматика) // Инженерная психология. - М., 1964.
121. Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория. - М., 1973.
122. Эстетика массового индустриального жилища. - М., 1985.
123. Эстетические проблемы современной массовой застройки. - М., 1988.
124. Юдин Э.Г. Деятельность и системность // Системные исследования. - 1973.
125. Якобсон А.Л. Закономерности в развитии средневековой архитектуры IX-XV вв. - Л., 1987.
126. Alexander Chr. Notes on the Synthesis of Form. - N-Y, 1964.
127. Alexander Chr., Poyner B. Atoms of the environmental structure, N- Y, 1968.
128. Archer L.B. The Structure of Design Processes. - L., 1968.
129. Arin E. Objekt und Raumzeichnen in der Architektur. - Stuttgart, 1981.
130. Broadbent G., Ward A. Design Methods in Architecture. - L., 1969.
131. Eco U. A Componential analysis of Architectural Sign // Signs, Symbols, Architecture. N-Y., 1980a.
132. Eco U. Function and Sign: The Semiotics of Architecture // Signs, Symbols, Architecture. - N-Y., 1980b.
133. Hall E. The Hidden Dimension. - Doubleday, 1969.
134. Hesselgren S. The Language of Architecture. - Lund, 1969.
135. Jenks Ch. The architectural Sign // Signs, Symbols, Architecture, - N-Y., 1980.

136. Lasswell H., Leites N. et al. Language of Politics, Studies in Quantative Semantics. - Massachusset, 1968.
137. Lasswell H. The Structure and Function of Communication in Society. - N-Y., 1948.
138. Norberg-Srhulz C. Existence, Space and Architecture. - N-Y., 1971.
139. Sedlmayr H. Verlust der Mitte. - Salzburg, 1948.
140. Tafuri M. Progetto e Utopia. •- Bari, Laterza, 1973.
141. Zevi B. The Modern Language of Architecture. - L., 1978.

Сайт автора: gsomov.com