

Архитектура и эмоциональный мир человека

В книге, подготовленной Центральным научно-исследовательским институтом теории и истории архитектуры, освещаются проблемы восприятия и эмоционального воздействия архитектурных объектов в профессионально-архитектурном, психологическом и эстетическом аспектах. Впервые в отечественном искусствознании прослеживается эволюция профессиональных представлений теоретиков архитектуры о роли архитектуры в эмоциональном мире человека. Рассматривается специфика эмоционального воздействия архитектурных объектов различных типов, а также процесс возникновения и формирования эстетических эмоций при восприятии архитектуры, взаимосвязи эстетических эмоций с содержательными и формально-композиционными сторонами архитектурных объектов.



Москва
Стройиздат
1985

АРХИТЕКТУРА И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ МИР ЧЕЛОВЕКА

2
Цена 1 р. 10 к.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение

Глава 1. ЭМОЦИИ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ СОЗНАНИЕ АРХИТЕКТОРА.

Критика эмоционального подхода в архитектуре. Апология архитектурных эмоций и эмоционального подхода в архитектуре. Диалектика эмоций в архитектуре

Глава 2. ПУТИ ИССЛЕДОВАНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ АРХИТЕКТУРЫ.

Эмоции и архитектура. Эмоции, восприятие и деятельность в архитектурной среде. Избыточность и сложность архитектурной среды как факторы ее эмоционального воздействия

Глава 3. ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ И ЕЕ ОРГАНИЗАЦИЯ.

Эмоциональные свойства архитектурной среды. Средства формирования эмоционального воздействия архитектурной среды. Особенности организации среды разных типов

Глава 4. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО И АРХИТЕКТУРА.

Выразительность архитектурной формы и эстетические переживания. Особенности эмоционального воздействия различных форм выразительности в архитектуре. Организация эстетически значимой архитектурной формы

Заключение

Список литературы

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

Архитектура и эмоциональный мир человека



Москва
Стройиздат
1985

Архитектура и эмоциональный мир человека/Г. Б. Забельшанский, Г. Б. Минервин, А. Г. Раппапорт, Г. Ю. Сомов.—М.: Стройиздат, 1985.—208 с. ил. В надзаг.: ЦНИИ теории и истории архитектуры.

Освещаются проблемы восприятия и эмоционального воздействия архитектурных объектов в профессионально-архитектурном, психологическом и эстетическом аспектах. Впервые в отечественном искусствоведении прослеживается эволюция профессиональных представлений теоретиков архитектуры о роли архитектуры в эмоциональном мире человека. Рассматриваются специфика эмоционального воздействия архитектурных объектов различных типов, а также процесс возникновения и формирования эстетических эмоций при восприятии архитектуры, взаимосвязи эстетических эмоций с содержательными и формально-композиционными сторонами архитектурных объектов.

Для архитекторов и искусствоведов.

Ил., 28 список лит.: 185 назв.

Печатается по решению секции теории и практики современной архитектуры Ученого совета ЦНИИТИА.

Рецензенты: канд. психологических наук, доцент факультета психологии МГУ В. Виллюнас, канд. искусствоведения Л. Монахова и канд. архит. Ю. Волчок.

Авторы: Г. Б. Забельшанский, Г. Б. Минервин, А. Г. Раппапорт, Г. Ю. Сомов.

Введение

Настоящее исследование вызвано не абстрактным академическим интересом. Глубинная подоплека темы «Архитектура и эмоциональный мир человека» — это безусловная неудовлетворенность выразительностью современной архитектуры. Едва ли случайно во всем мире она все чаще получает эпитеты невыразительной, скучной, однообразной. Самые противоречивые критические суждения о современной архитектуре объединяет негативная оценка ее эмоционального воздействия. Эта критика вольно или невольно усиливается на фоне признания высочайших достижений архитектуры ушедших эпох. Классическая архитектура свидетельствует о принципиально безграничных художественных возможностях зодчества вызывать в зрителе эмоциональный подъем.

Кажется, что постановка заявленной в названии проблемы начинается с противопоставления насыщенной эмоциональным содержанием великой архитектуры прошлого скудной в эмоциональном отношении современной массовой застройке. Однако понятия «современная архитектура» и «эмоциональная насыщенность», слишком абстрактны, чтобы дать пищу для конкретного анализа. Ведь и среди произведений современной архитектуры многие нельзя назвать эмоционально бедными, а из архитектуры прошлого мы вспоминаем обычно лишь наиболее выдающиеся, самые значительные сооружения. Возникает подозрение, что проблему эмоциональной неудовлетворенности состоянием современной архитектуры необходимо конкретизировать как в «статистическом», так и в типологическом отношениях.

Уместно ли сопоставлять массовую застройку нынешних жилых районов с храмами или дворцами, или сравнение действительности архитектурно-художественных образов следует проводить в рамках типологически однородных объектов, т. е. жилые сооружения сопоставлять с жилыми же, общественные — с общественными, мемориальные — с мемориальными? Но и в такой более конкретной постановке вопроса все еще много схематизма. Необходимо не только учесть изменение тех или иных типологических задач, но и принять во внимание резко изменившиеся социальные, производственные, демографические условия, в которых живут архитектурные объекты. Быть может, упрекая современную жилую застройку в негативных эмоциональных свойствах, мы косвенно выражаем наше отношение к современной урбанизации или к каким-то иным, неотторжимым от архитектуры социально-экономическим условиям ее развития, которые только в очень небольшой мере могут быть изменены в архитектурном творчестве. Ведь архитектура, формируя образ современного города, в то же время выражает его объективные свойства. И если сам этот образ, внутренне противоречивый, содержит как позитивные, так и негативные стороны, то едва ли во всем этом (шум, утомляющее движение, избыточность ви-

зуальной информации, огромные масштабы производства и потребления) можно винить архитектуру, равно как и надеяться, что эти негативные свойства можно устранить с помощью архитектуры.

К числу объективных обстоятельств относятся не только социально-производственные условия городского образа жизни, но и объективно сложившиеся условия проектирования и строительства: стандартизация строительного производства, узко экономический подход к выработке проектных решений, дефицит времени и профессиональных затрат на проектирование. Эти обстоятельства, определяющие решение насущных жизненных задач в конкретных социально-экономических и организационных условиях, в немалой степени зависят от культурных и экономических ресурсов того или иного региона или страны и не могут быть изменены профессиональными средствами архитектуры. Следовательно, речь должна идти о более масштабных мероприятиях социально-экономического, организационного, законодательного порядка, хотя и сопряженных с архитектурным творчеством, но все же далеко выходящих за его пределы.

На июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС было отмечено, что в связи с подготовкой по решению XXVI съезда КПСС новой редакции Программы партии следует «исходить из того, что предстоящие годы и десятилетия принесут с собой значительные изменения также в политической и идеологической надстройке, в духовной жизни общества» и что «совершенствование развитого социализма немыслимо без большой работы по духовному развитию людей» [5, с. 15 и 18]. Выяснить место и долю профессиональных возможностей архитектуры в решении этих задач необходимо, если мы не хотим вновь власть в распространенный в XX в. соблазн архитектурно-реформистской утопии.

В прямой связи с этим находится и другой вопрос. Почему именно те черты современной архитектуры, которые явились следствием практически единственно возможного решения архитектурно-градостроительных проблем в исторической ситуации 60—70-х годов, кажутся нам теперь эстетически и эмоционально неполноценными? Ведь переход к массовому индустриальному домостроению, свободной планировке, новым принципам организации городской структуры и индивидуального жилища был в свое время революционным творческим шагом вперед, и в эпоху своего появления именно эти творческие приемы вызвали энтузиазм как архитекторов, так и горожан. Мы хорошо помним, с каким одобрением встречались общественностью сооружения начала 60-х годов, лишенные декоративной лепнины и весьма строгие по внешнему облику. Сегодня эти же сооружения кажутся нам скучными. Очевидно, изменились смысловые ассоциации, которые мы связывали с новыми архитектурными сооружениями в 60-х годах. Тогда это были надежды на скорую и окончательную ликвидацию жилищного голода, на стремительные темпы социальных преобразований, на быстрый прогресс техники, призванный облегчить и разнообразить наше существование. Что же произошло теперь? Отчасти надежды и ожидания были, видимо, преувеличены, отчасти же мы

просто привыкли к тем благам, которые принесла нам современная архитектура и ее новые методы, уже не замечаем их и ищем в архитектуре чего-то нового.

Но если попытаться взглянуть со стороны на эти еще злободневные для нас метаморфозы в оценках архитектуры недавнего прошлого, то мы увидим, что это исторически типичное явление. Критерии оценки архитектуры постоянно меняются, а вместе с ними меняются и эмоциональные реакции. Не только крупнопанельные дома двадцатилетней давности сегодня кажутся менее выразительными, чем они представлялись в конце 50-х. Готика, которую мы признаем одной из вершин мирового зодчества, воспринималась негативно в эпоху Ренессанса. Классическая архитектура Ренессанса вызывала в середине XIX в. недовольство Джона Рескина. Архитектура 40—50-х годов, получившая позднее пренебрежительный эпитет «украшательской», теперь начинает вновь вызывать симпатию; авангардистская архитектура 20—30-х годов, на чисто отвергавшаяся в середине 50-х годов, сегодня рассматривается как уникальный вклад в историю культуры. Архитектура модерна долгое время была образцом «дурного вкуса», а сегодня в ней обнаруживают неисчислимые достоинства. Даже эклектика, которая служила когда-то обозначением низшей точки падения архитектурного творчества, в 80-х годах вновь входит в моду.

Непостоянство художественных и архитектурных вкусов не позволяет ограничиться постановкой вопроса о том, какая архитектура должна вызывать положительные, а какая — отрицательные эмоции. Эмоциональная реакция тесно связана со смысловой, культурной, художественной оценкой произведения зодчества, той среды, в которой оно воспринимается и переживается, — будь то реальная среда и реальные условия жизни или фантазии, утопии и идеалы, которые архитектурные сооружения символизируют. Учитывая это, необходимо рассмотреть вопрос, в какой мере можно отделить эмоциональное воздействие архитектуры от культурной интерпретации и оценки человеком окружающей среды в целом.

Говоря ниже о сущности самих эмоций, мы хотим лишь понять, каким образом в сфере психики преломляются проблемы архитектурной деятельности и восприятие человеком архитектурных явлений. От настоящей работы было бы наивно ждать решения всех этих проблем, постоянно встающих перед архитекторами, критикой и публикой. Но попытаться вникнуть в суть намеченной проблематики с ее действительной исторической сложностью — наш профессиональный долг. Данная работа должна рассматриваться поэтому как одна из первых попыток постановки темы и нащупывания основных направлений ее развития в будущем.

Авторы видели свою задачу не столько в том, чтобы собрать рассеянный по различным научным источникам материал, сколько в том, чтобы отразить точку зрения профессионала архитектора. С профессиональной позиции в качестве отправной в книге рассматриваются противоречивые аспекты эмоционального подхода к архитектуре и архитектурному творчеству (Глава I. Эмоции и профессиональное сознание архитектора). Однако за этими про-

тиворечиями удастся увидеть и нечто более важное — зависимость степени эмоционального накала в архитектуре от исторических коллизий архитектурного творчества и профессионального самосознания. Теория архитектуры и архитектурная критика оказываются при этом полюсами архитектуроведения, в разной степени чувствительными к эмоциональной проблематике.

Однако ограничиться только профессиональной сферой и профессиональным сознанием в исследовании эмоционального воздействия архитектуры невозможно. Уже сам предмет — эмоциональное воздействие — указывает на зрителя, т. е. не только на архитектурную аудиторию, но и на публику с ее обыденным, непрофессиональным сознанием как на основной адресат архитектурного творчества. Это потребовало использования методов изучения эмоционального воздействия архитектурной среды, которые развиваются в психологических исследованиях. Разумеется, анализируя опыт таких исследований (Глава 2. Пути исследования эмоционального воздействия архитектуры), основной упор пришлось делать на соотнесение психологических представлений с профессиональными традициями и сложившейся проблематикой архитектурно-градостроительного проектирования.

Еще один аспект проблемы целиком связан со сферой профессионального мышления и композиционного творчества (Глава 3. Эмоциональное воздействие архитектурной среды и ее организация). Композиционные приемы и средства архитектурного проектирования рассматриваются здесь сквозь призму научного и методологического анализа функции эмоций в деятельности и поведении человека. Здесь тема конкретизируется до типологического уровня, так как многообразие эмоциональных реакций, вызываемых архитектурой, теснейшим образом связано с типами архитектурных сред. Конечно, не существует прямого соответствия между типом здания и спектром возбуждаемых им эмоциональных реакций. На деле наблюдается сложная и до конца не выявленная зависимость между характером деятельности и поведения, с одной стороны, средой — с другой, зависимость, отражающаяся в интегральной реакции человека — чувственном восприятии архитектуры.

Наиболее наглядным доказательством определенной независимости эмоциональной реакции человека на тип среды оказывается оценка совершенства архитектурного сооружения, т. е. эмоционально-эстетическая реакция человека (Глава 4. Эстетическое чувство и архитектура). Именно в эстетической эмоции интегрируется все разнообразие эмоциональных реакций — в частности, индивидуальный опыт постижения архитектуры сливается с родовым культурным опытом человечества.

Глава 1 написана А. Г. Раппапортом, глава 2 — Г. Б. Забелшанским, глава 3 — Г. Ю. Сомовым, глава 4 — Г. Б. Минервиным (разделы 4.1 и 4.2) и Г. Ю. Сомовым (раздел 4.3). Общая редакция осуществлена проф. Г. Б. Минервиным.

Авторы приносят искреннюю благодарность рецензентам книги В. Виллону, Ю. Волчку, Л. Монаховой, а также М. Миловой, принявшей деятельное участие в подготовке рукописи к изданию.

Глава 1

Эмоции и профессиональное сознание архитектора

При самом первом знакомстве с вопросом о роли эмоций в архитектуре, ее теории и истории бросается в глаза кажущееся отсутствие интереса к эмоциональному воздействию архитектуры во многих профессиональных трудах. Особенно редко касаются эмоций работы по истории и теории архитектуры. Создается впечатление, что чем серьезнее работа, тем меньше места в ней уделено чувствам.

Напрасно было бы искать учение об эмоциях в архитектуре у Витрувия. Он замечает, правда, что «мужество» Минервы, Марса и Геркулеса требует, чтобы посвященные им храмы были «без прикрас», тогда как «нежность» Венеры, Флоры, Прозерпины и нимф требует «форм более стройных, цветистых, украшенных листьями и завитками», но этим дело и ограничивается [27]. В весьма авторитетном труде М. Красовского по истории русского деревянного зодчества [67] мы не найдем и этого, что, конечно, не значит, что деревянные сооружения русского Севера лишены эмоциональной окраски. Однако очевидно, что очень многое можно сказать об архитектуре и без обращения к эмоциям.

Может показаться, что эмоциональность вообще не входит в круг интересов зодчего или историка архитектуры, тогда как в текстах публицистических, обращенных к массовому читателю, путеводителей и т. п. описания чувств и настроений, вызываемых архитектурными сооружениями, встречаются довольно часто¹.

Но было бы преждевременным утверждать, что эмоциональная сторона архитектуры интересует лишь публицистику. И в трудах по истории и теории архитектуры, и в текстах, принадлежащих знаменитым зодчим, мы находим весьма эмоциональные описания архитектурных переживаний. Вот какими словами характеризует, например, Вельфлин итальянскую архитектоничность: «В Италии изолированная фигура, изолированное строение, даже отдельная колонна в здании обладают неизвестной нам степенью свободы, которая нас поражает как определенность решения. И нам начинает казаться, что достаточно сбросить с себя принесенные с собой оковы, чтобы принять участие в этой свободе, но это заблуждение. «Пластический» идеал только на время утоляет тоску, и

¹ О здании библиотеки в Ашхабаде в одной из популярных книг мы читаем, что в его образе «ощущается очень гуманное, вызывающее сосредоточенное размышление настроение» [52, с. 53].

наша жизненная настроенность снова требует, чтобы мы погрузились в стихию неограниченного, не получившего совершенной самостоятельности бытия, сопряженного с бесконечными зависимостями» [24, с. 68]. И вот что удивительно: в приведенном отрывке речь идет не о каких-либо конкретных сооружениях, например Микеланджело, которые подвигали Вельфлина и на более экспрессивные поэтические описания, а об архитектурной форме «вообще», т. е. перед нами теоретическое рассуждение. Эмоциональность теоретической мысли Вельфлина позволяет понять, почему свою докторскую диссертацию, написанную в 1886 г., он посвятил именно «психологии архитектуры» [182]. Однако эмоциональную восприимчивость Вельфлина нельзя объяснять особенностью искусствоведческого подхода к архитектуре. Удивительные по эмоциональной насыщенности описания можно найти в трудах М. Гинзбурга, К. Мельникова, Ф.-Л. Райта и Ле Корбюзье¹.

Современные работы по психологии архитектуры [135, 136, 156], содержащие множество полезных сведений и понятий, чаще всего далеки от эмоциональной приподнятости тона и исследуют, как правило, стандартные эмоциональные реакции, хорошо укладывающиеся в анкеты и тесты².

Вопрос о месте эмоций в профессиональном сознании оказывается сложным и противоречивым. Мы вынуждены судить об архитектурных эмоциях не только по собственным личным переживаниям или анкетным данным, но и по текстам, выражающим противоречивые мнения разных людей. Нам, воспитанным на безусловном восхищении зодчеством Ренессанса, трудно понять, например, Джона Рёскина, тратившего свой незаурядный талант на до-

¹ Вот какими словами Ле Корбюзье описывает свое впечатление от Парфенона: «Ничего подобного ему никогда и нигде не было. Это случилось в момент, когда вещи достигли наибольшей остроты и силы, когда человек, охваченный благороднейшими мыслями, превратил их в кристаллы света и тени. Черты Парфенона безошибочны и неумолимы. Их строгость выходит далеко за грань необходимости и возможности человека. Вот чистейший образец психологии ощущений, к которым применена математика рассуждения, она столь решительна и точна, что чувства сковывают нас, мы измождены от восторга, мы коснулись самой оси гармонии» [166, с. 204].

Сравним эти слова с дневниковой записью А. К. Бурова: «Чувство огромного внутреннего спокойствия охватывает тебя, как только вступаешь на вздувшуюся мраморную почву Акрополя» [21, с. 84], «Парфенон вызывает изумление, радость, глубокое волнение, восторг... На него нельзя наглядеться. От него трудно уйти, проведя возле него целый день, и кажется, что ты его и не начал смотреть... Полная и сложнейшая гамма ощущений, от эпического спокойствия до глубочайшего потрясения прекрасным» [там же, с. 112].

² Так, в исследовании Л. Гребенщиковой «Чувство социальной защищенности как один из показателей социалистического образа жизни и его значение при проектировании жилых массивов», которое можно считать достаточно характерным для современных психологических исследований в архитектуре, описывается, как жители города Калуги отвечали на вопрос анкеты, «не страшно ли им бывать вне дома в вечерние часы». Ответы учитывались в трех вариантах (сомнение в безопасности, уверенность в безопасности и отсутствие мнения по этому вопросу) и показали, что у жителей есть «субъективное чувство страха, вызванного темнотой или неудобным расположением подходов к дому». Ясно, однако, что данное исследование не открывает ничего нового, что его цель — обратить внимание проектировщиков на всем известные факты, сделав их «объективно представленными» в статистических показателях [44, с. 164—165].

казательство того, что архитектура эпохи Возрождения была постыдным падением вкуса, предательством мужественных идеалов средневековья и выражением роскошной изнеженности, моральной деградации и бессилия. Читая страстные периоды Рёскина, которые едва ли можно уместить на нескольких страницах и потому трудно цитировать, невольно задумываешься не только об относительности суждений, основанных на чувствах, но и об относительности чувств, основанных на суждениях.

Конечно, легче всего было бы ограничиться описанием собственных чувств, забыв об их ограниченности. Имея дело с зафиксированными противоречивыми человеческими страстями, так поступать уже нельзя. Однако сама эта противоречивость дает ключ к конструктивному обсуждению проблемы. Можно попытаться собрать различные доводы «за» и «против» эмоционального подхода к архитектуре, чтобы в дальнейшем если не «снять», то хотя бы объяснить их. Пусть наша попытка будет гипотетичной или даже ошибочной, — действуя так, мы избежим односторонности чистой апологетики или чистого отрицания в этом непростом вопросе.

1.1. Критика

«эмоционального подхода» к архитектуре

Начать этот раздел кажется уместным с аргументов «отрицающих», чтобы естественнее кончить «утверждением» эмоций в архитектуре.

Одним из веских доводов против увлечения эмоциональными реакциями, такими, как «восторг», «уныние», «радость», «бодность» и пр., оказывается то простое соображение, что эти психические состояния не исчерпывают действительного значения произведения архитектуры и по сути дела ничего о нем не говорят. Если бы произведения искусства стремились лишь вызвать то или иное «настроение», было бы вполне резонно обсуждать вопрос о постепенной замене искусства более дешевым и надежным способом вызывать психические реакции, например химическим, основанным на приеме наркотиков, или энцефалическим, основанным на раздражении участков мозга, ответственных за возбуждение тех или иных эмоциональных состояний¹. Во всяком случае, удалось бы избежать противоречивости психических реакций на одни и те же раздражители, как то происходит с произведениями искусства и архитектуры.

В какой-то мере эти идеи давно обсуждаются и даже реализуются. Достаточно вспомнить фантастические сеансы сенситивных фильмов в романе-антиутопии Олдоса Хаксли «Прекрасный Новый Мир» [161], в котором низшим сословиям вменяется принятие наркотиков или просмотр аудио-визуально-обонятельных фильмов,

¹ Действенность наркотиков не нуждается в доказательствах, а методы электроэнцефалического управления эмоциями получили достаточное подтверждение в работах Х. Дельгадо [50].

вызывающих все виды наслаждения, и сопоставить эти литературные фантазии с такими реальными формами буржуазной культуры, как наркомания, фильмы ужасов или порно-представления. Причины, по которым они считаются ущербными, заключаются вовсе не в том, что они эмоционально неэффективны, а в том, что, воздействуя на чувства в обход мышления и бесконечно сужая спектр человеческих чувств, они ведут к деградации культуры.

Нельзя сказать, что в архитектуре нет попыток действовать в том же направлении. Существует архитектура, создающая иллюзорные эффекты с помощью подчеркнута изобразительных пластических форм или суперграфики, вызывающих эйфорические чувства. Правда, пока такие произведения составляют редкие исключения и воспринимаются с большой долей иронии, но если представить себе, что эти «сильнодействующие» приемы станут употребляться широко, жизненная среда станет мало отличаться от сюрреалистического кошмара. Можно надеяться, что этого не произойдет никогда и нигде, но в теории приходится учитывать и такую возможность.

Другое соображение исходит из критического отношения к попыткам найти «исчисление» архитектурных эмоций эмпирически и последовательно «внедрять» соответствующие закономерности в жизнь. Помимо нежелательности подобного «манипулирования чувствами», критика указывает и на трудности в реализации этих программ. Архитектурная среда достаточно разнородна, и в ней далеко не все компоненты направлены на программное возбуждение тех или иных эмоций. Даже такой стилистически единый ансамбль, как Театральная улица в Ленинграде, производит впечатление, зависящее от массы привходящих обстоятельств: погоды, времени суток, числа людей на улице и т. п. Если же взять обычный фрагмент городской среды, в котором соседствуют здания разных стилей, где в глаза бросается реклама, транспорт, толпа и т. п., станет ясно, сколь трудно выделить «архитектурную составляющую» из этого разноголосья.

Эмоциональная реакция целостна и отражает не только внешнюю, но и «внутреннюю» среду человека, его самочувствие, настроение и многое, что не зависит от облика архитектурного сооружения, находящегося в данный момент в поле зрения. Извлечь из массы действующих на человека раздражителей какую-то «архитектурную» составляющую столь же трудно, как определить эмоциональный вклад в восприятие здания какой-нибудь одной его детали: окна, сандрика, карниза и т. п. Целое в эмоциональном восприятии всегда сильнее детали. Если бы даже удалось с помощью сложного лабораторного эксперимента изолировать восприятие архитектуры от среднего контекста, а затем установить, какую эмоциональную реакцию вызвал этот изолированный объект, то результат опыта пришлось бы отнести не столько к жизни, сколько к области «лабораторных» эмоций.

Все эти доводы указывают на трудность определения смыслового содержания архитектуры в процедурах эмпирического психологического анализа. Что может входить в содержание этого по-

нятия, если мы показываем здание непрофессионалу? Разве можно быть уверенным, что ассоциации, которые его вид вызовет в сознании, будут именно архитектурными?¹ Сталкиваясь с трудностями эмпирического исследования восприятия архитектуры в среде, порой пробуют отказаться от известных профессиональных суждений и пытаются подходить к среде как к совершенно новому объекту проектирования. При этом теряется опыт профессионального архитектурного мышления, а он заслуживает, вероятно, бережного отношения, поскольку впитал в себя историческое богатство человеческих чувств и мыслей.

Немалое влияние на восприятие среды и архитектуры оказывает привычка, которая сама по себе противоречива. С одной стороны, привычные ситуации снижают остроту впечатления и свежесть чувств. Привычное может вызвать скуку или ускользнуть от внимания. Интересует и поражает нечто новое, увиденное впервые. Турист иначе воспринимает архитектурные памятники, чем человек, проживший поблизости от них всю жизнь. Речь идет не об оценке, но об интенсивности впечатлений. Новое может и не нравиться, но впечатление от нового всегда сильнее, чем от привычного.

С другой стороны, «привычка свыше нам дана», и она действительно скорее позитивна. Привычное воспринимается не столь интенсивно, зато глубоко. Старожилы любят свои места и умеют показать их приезжим. Непривычное, напротив, часто становится синонимом отталкивающего. Изменение привычной среды вызывает тоску: горожане, переехавшие из центра в новые районы, чувствуют себя неуютно, но человек, выросший в районе новостроек, может тяготиться беспокойной атмосферой центра. Не играет ли привычка среднего поколения современных горожан важную роль в той «ностальгии» по старому городу и архитектурной классике, которая выражается в отрицательной оценке новостроек?..

Все это заставляет думать, что восприятие архитектуры намного сложнее обычных штампов газетной публицистики типа: «здание горделиво вздымается», «раскинувшаяся эспланада», «дворец из стекла и бетона» и т. п.

* * *

Существуют и более глубокие основания для скептической оценки «эмоционального подхода» к архитектуре, касающиеся не только значения отдельных архитектурных сооружений в среде, но и роли архитектуры в человеческой культуре в целом. Прежде всего критика такого рода подчеркивает значение интерпретации смысла архитектурного сооружения.

Реакция человека на внешний вид здания не бессмысленна — она опосредована пониманием. Понимание же складывается из

¹ Ч. Дженкс показал, что одно и то же сооружение может вызывать совершенно разные ассоциации. Знаменитое здание оперного театра в Сиднее (архит. И. Утзон) одним напоминает паруса океанских судов, другим же — панцири совокупляющихся черепах. Вероятно, и чувства, следующие за этими ассоциациями, будут достаточно разными [164, р. 43].

разных способов толкования. Зритель может опираться на смысловые ассоциации, не совпадающие с замыслом автора. Однако «ложное» истолкование, будучи неадекватным авторскому замыслу, все же вполне закононо. Современная архитектурная критика склонна считать многозначность зрительских интерпретаций показателем богатства архитектурной формы¹, но для нас здесь важнее не эта итоговая оценка, а сам факт опосредованности восприятия (как профессионального, так и непрофессионального) ассоциациями.

Опосредованность эмоциональной реакции смысловой интерпретацией приводит к разделению двух течений в теории архитектуры. Одно из них стремится обнаружить эмоциональный итог восприятия (условно это направление можно назвать «психологическим»), другое пытается дать более или менее полное описание смыслового содержания образа (его можно назвать культурно-семиотическим). Культурно-семиотическое истолкование архитектурного образа противопоставляется как «натуральному», так и «мистическому» пониманию природы архитектуры. Оно рассматривает человека не как простое психологическое устройство с заданным набором условных реакций («радость», «бодность», «гнев» и пр.), а как существо, обладающее определенным «культурным кодом», с помощью которого архитектурно-художественные формы и композиции соотносятся с историко-культурным контекстом.

С культурно-семиотической точки зрения реакция человека на архитектурный объект зависит не только от свойств объекта, но и от способностей понимания субъекта, его культуры и опыта. Архитектура — одно из самых сложных искусств и подобно музыке или литературе, хотя в архитектуре сильнее, чем в других видах искусства, момент непреднамеренного воздействия, не предполагающего всякий раз сосредоточенной работы зрителя.

В связи с этим находится и второе возражение против «излишней эмоциональности» архитектуры. Тот факт, что архитектура воспринимается, в отличие от зрелищных искусств, не эпизодически и не избирательно (в виде спектаклей, сеансов и пр.), а повседневно, предполагает умеренность ее экспрессивной интенсивности. Мы можем не читать ту или иную книгу, выбирать по желанию концерт или граммпластинку, но мы не можем выбирать архитектуру. Постоянное воздействие архитектуры предполагает, что порог ее эмоционального воздействия должен быть ниже, чем в музыке, литературе или кино. С этим, вероятно, связана и особая функция архитектуры в системе культуры в целом, отличающая ее от других искусств, действующих эпизодически.

Архитектура в большей мере, чем другие искусства, выражает общую функцию культуры — нейтрализацию человеческих страстей, успокоение и возвращение душевного равновесия. Прогресс культуры с древнейших времен содействовал преодолению первобытных страхов. Выйдя из области инстинктов, человек подпал

¹ Ч. Дженкс употребляет для обозначения этого богатства термин «мультивалентность» [167, р. 15—39].

действию страхов как порождений собственной фантазии, которые он последовательно преодолевал, создавая мифологические, космологические, религиозные и философские картины мира. Страх изживался культурным сознанием. Искусство и особенно архитектура играли в этом процессе очень важную роль. Если словесные искусства, философия и наука позволяли человеку предвидеть реальные опасности и избавляться от иллюзорных страхов, то архитектура с ее устойчивым ритмом и орнаментальной структурой вносила в жизнь чувство порядка, строя и гармонии.

Не случайно архитектура раньше всего развивается в области погребальных сооружений. Египетские пирамиды говорят нам не только о всемогуществе фараонов, но и о величии преодоления страха перед смертью и потусторонним миром. Архитектура с ее геометрической правильностью провозглашает вечные истины культуры, противопоставленные сиюминутным переживаниям¹. Архитектура сглаживает крайности человеческих переживаний, обнаруживая их очищенный от волнений смысл. В этом проявляется особенность архитектурного гуманизма, отдающего предпочтение чистым смысловым формам, тогда как экспрессивность и динамизм способны усугубить конфликтность и без того сложного и противоречивого мира. Не в этом ли причина того, что экспрессионизм так и не встал в один ряд с более уравновешенными стилями в архитектуре?..

В неомарксистской архитектурной критике психологизация и семиотизация архитектуры и теории архитектуры расценивается как характерная черта буржуазно-империалистического общества [185], как следствие распада классических традиций и выражение стремления манипулировать массовым сознанием в обход критического мышления. Эмоции или символы в таком случае выступают как разновидность «всеобщего эквивалента», и их критика строится по образцу критики товарного или денежного фетишизма. Гуманность психологического подхода к человеку и учета человеческих факторов опровергается в такой критике аналогично опровержению «естественности» всех прочих потребностей рыночного общества. Психологический натурализм и психологизм оказываются в таком случае разновидностями вульгарного материализма, строящего «одномерные» модели человека, в которых «хомо психологикус» оказывается подобием «хомо экономикуса», а психические способности человека выступают в отрыве от предметного и культурно-исторического содержания жизнедеятельности и мышления. На одной только психологической основе невозможно построить содержательно-адекватное представление о восприятии и переживании архитектуры. Антитезой психологическим моделям такого рода выступает диалектико-материалистическое понимание

¹ По аналогии с этим можно объяснить и неэмоциональность профессиональной литературы по теории и истории архитектуры. Профессиональная культура в своей предметной области воспроизводит те же черты, которые проявляются в культуре в целом. В частности, профессиональная теоретическая и историческая литература уравновешеннее отдельных архитектурных концепций и манифестов.

психологии как сферы человеческих способностей, аккумулирующей все богатство предметной деятельности в истории культуры.

«Лишь благодаря предметно развернутому богатству человеческого существа, — пишет К. Маркс, — развивается, а частью и впервые порождается богатство субъективной человеческой чувственности: музыкальное ухо, чувствующий красоту формы глаз, — короче говоря, такие чувства, которые способны к человеческим наслаждениям и которые утверждают себя как человеческие чувственные силы. Ибо не только пять внешних чувств, но и так называемые духовные чувства, практические чувства (воля, любовь и т. д.) — одним словом, человеческое чувство, человечность чувств, — возникают лишь благодаря наличию соответствующего предмета, благодаря очеловеченной природе. Образование пяти внешних чувств — это работа всей до сих пор протекшей всемирной истории» [1, с. 365].

Критика «психологизма» в искусстве касается предметного смысла и культурной значимости возбуждаемых художественными произведениями эмоций. Содержательная ущербность картин или романов, «бьющих по нервам», смакующих сцены насилия и наслаждения, показывает, что интенсивность эмоций в них достигается фокусировкой чувств на ситуациях и ценностях, часто очень далеких от демократических идеалов. Такого рода эмоциональная перенасыщенность городской среды может стать еще более невыносимой, нежели эмоциональная стерильность. Ведь в архитектуре фашистской Италии и Германии эмоциональные ресурсы архитектуры использовались не только целенаправленно, но и символически односторонне, чтобы выразить превосходство одного народа над другим. Было бы трагично, если бы современные средства архитектуры стали служить возбуждению агрессивных эмоций.

Подобные опасения в современном мире, с его накалом идеологической борьбы, едва ли беспочвенны. Достаточно вспомнить, что около двухсот лет назад такой уравновешенный гений, как Гете, именно в области архитектурной критики попадал во власть националистических страстей. Так, в статье «О немецком зодчестве» (1773), которая может считаться одним из первых образцов архитектурной критики, он писал: «Как не прийти мне в ярость, священный Эрвин, когда немецкий искусствовед, понаслышке повторяя суждения завистливых соседей, не узнает своего преимущества и умаляет свое творение непонятным словом «готический», тогда как он должен был бы бога благодарить за право громко провозглашать: это немецкое зодчество, наше зодчество, в то время как итальянец не может похвастаться самобытным искусством, а француз и того меньше»¹ [37, с. 63 — 72]. Вероятно, несправедливость этих слов следует приписать настроению молодости, так как позднее, после путешествия по Италии, Гете не только отдавал должное художественному гению других народов, но сам стал горячим

¹ Историческая ирония состоит в том, что готика на самом деле была французским, а не немецким «изобретением», хотя во времена Гете этот факт еще не был твердо установлен, и Гете впадал в распространенную ошибку, внушаемую термином «готический».

поклонником итальянского искусства. Через полвека, в 1823 г., в статье с тем же заголовком Гете оценивает достоинства немецкой готики уже без юношеской запальчивости, не только не противопоставляя ее французскому классицизму, но, напротив, обильно цитируя в качестве непререкаемого авторитета Франсуа Блонделя и ссылаясь на труд братьев Буассере, посвященный истории готической архитектуры [37, с. 325 — 331].

Поучительно, что в эмоциональном тоне Гете восторг перед архитектурой сливается с чувством национального превосходства, не имеющим никакого профессионального смысла. Напротив, отказ от агрессивности и уважение к достижениям других народов были следствием возросшего уровня профессионального и исторического знания Гете.

Скрытые в подсознании инстинкты страха или агрессии могут привести к рождению экспрессивных архитектурных форм или к гипертрофии эмоционального накала в критике, смысловые последствия которых не всегда поддаются контролю. Уровень профессионализма здесь оказывается хотя и относительным, но все же важным показателем объективности и оправданности выражаемых чувств.

Итак, критика эмоционального подхода к архитектуре призвана подчеркнуть две опасности: гипертрофию чувственной экспрессии, идущую в ущерб культурно-историческому смыслу, содержательности архитектурных форм, а порой и выражающую реакционные агрессивные инстинкты; и крен в сторону «психологических методов» в теории архитектуры, которая, используя достижения современной науки, все же должна искать самостоятельного решения современных архитектурных проблем. В ходе изложения этих критических аргументов мы то и дело обнаруживали их собственную ограниченность. Не отрицая ее, необходимо принимать во внимание здоровое зерно этой критики.

1.2. Апология архитектурных эмоций и «эмоционального подхода» в теории архитектуры

Соглашаясь с критикой «эмоционального» взгляда на архитектуру, мы должны изложить и контраргументы. Ведь архитектура, как и другие виды искусства, обращается не столько к разуму, сколько к чувству. Она никак не может быть сведена к умозрительным калькуляциям культурных значений или абстрактным ценностям вроде совершенных пропорций.

Тот предметно-профессиональный смысл архитектуры, который мы в предыдущем параграфе противопоставляли узко психологической трактовке, насквозь пропитан эмоциональным содержанием. Если непродуктивны попытки изолировать архитектурные эмоции в качестве отдельного предмета восприятия и изучения, то не менее тщетны были бы усилия изъять архитектурные образы из мира переживаний и чувств. Архитектура включена в жизнь, и любая встреча с ней — всегда живое событие и переживание — сильное или слабое, отрицательное или положительное.

Невозможно понять и пережить архитектуру храма, не представляя себе смысла богослужения; стадиона, не зная смысла спортивного состязания; театра, не принимая во внимание природу спектакля. Лишь в абстракции, на ватмане чертежа, архитектура превращается в систему геометрических фигур, лишь в теоретической семиотике становится она чистой структурой значений, которые могут восприниматься или мыслиться, но не переживаться.

Предметное расчленение архитектуры по «ведомствам» геометрии, эстетики пропорций, стилистических норм идет от академизма принимающего в наши дни характер всякого рода «научных подходов» к архитектуре: социологического, семиотического или психологического. Последний-то и обособляет безжизненный «эмоциональный» аспект архитектуры.

Живая архитектура — не чертеж, не чистая идея и не чистые эмоции, она входит в ткань жизненных событий: труд, праздник, поклонение божеству или власти. Типология архитектурных сооружений выражает связи архитектуры с разными сферами жизни и следовало бы скорее привести эстетику к пониманию особенностей переживания разных типов архитектурных сооружений, чем искать абстрактный философский принцип ее толкования, как это получается, например, в эстетике архитектурных пропорций [139].

Чем были бы для нас пирамиды, если бы мы не знали, что это усыпальницы фараонов? Что можно сказать о жилом доме, не зная его назначения и быта его хозяев? Оставшись основой практического проектирования, типология испарилась из области эстетики архитектуры. Историческая причина этого, вероятно, связана с возможностью использования архитектурных форм в чисто декоративных целях. Можно использовать в проектировании форму пирамиды, но невозможно воскресить египетские деспотии. А раз архитектурные формы могут воспроизводиться вне породившего их исторического контекста, то можно приписать им способность воздействовать на наши чувства, не связанную с какими бы то ни было жизненными реалиями. И чем абстрактнее способы проектного или теоретического воспроизведения архитектурных форм, тем эфемернее становятся приписываемые им «чувства» вплоть до чувства совершенных пропорций в их чисто математическом выражении.

Проблема, с которой мы таким образом сталкиваемся, весьма сложна, но ясно, что крайние возможности ее решения непродуктивны: нельзя сводить архитектуру к математической абстракции и невозможно превращать ее в бутафорию спектаклей, воссоздающих быт прошлого¹.

Связь архитектуры с историей культуры сохраняется в содержательности архитектурных форм. Речь идет не об их дотошном воспроизведении, но об учете смысловой «ретроспективы» архитек-

турных форм, т. е. о тех смыслах формы, которые живы и сегодня. Архитектор — не постановщик театрализованных зрелищ и не организатор массовых действий (хотя в современном проектировании ему часто приходится решать подобные задачи, так как их просто некому решать, кроме него), но в архитектурном проектировании все же содержится своего рода «жизнестроительная» программа, в которую входят и эмоциональные аспекты образа жизни.

«Жилище, — писал, например, Ле Корбюзье в проекте своего «Лучезарного города», — может... предоставить человеку все насущные радости бытия» [71, с. 125]. Об этих же «радостях бытия» писали почти все зодчие первой половины XX века¹. Да и современные архитекторы не отказались бы от этих слов. Но что это за «насущные радости бытия?» В них явно слышится нечто, не сводимое к утилитарно-гигиеническому комфорту. Быть может, недостаток этих «радостей» в новой архитектуре заставляет сегодня иными глазами смотреть на исторические традиции и те формы исторической застройки, которые чаще всего отрицались в архитектуре начала века, — центры старых городов и традиционное сельское жилище.

Интуитивно архитекторы ощутили жизненную привлекательность традиционной жилой среды уже в 50-е годы². Однако понять ее смысл и природу позволили только работы антропологов, к которым архитекторы обратились несколько позднее. В исследованиях историков, филологов, лингвистов конца прошлого и первой половины нашего века рассматривались символические значения элементов предметно-пространственной среды — от небольшой вещи до поселения. Символические, сакральные значения, удерживаемые поверьями, пословицами, обрядами и самим языком, показывают, что каждая вещь, помимо своих утилитарных и декоративных функций, вплетена в мифологические представления человека о мире и судьбе. Эти представления играют особую роль в осмыслении «предельных», ключевых моментов человеческой жизни: смерти, рождения, вступления в брак, болезни и выздоровления — т. е. моментов, которые сопряжены с самыми сильными эмоциональными переживаниями. Эти ключевые события в жизни отдельного человека, семьи, рода, коллектива связываются в мифе с событиями космическими (созданием мира и сменой времен года) и с событиями историческими (происхождением рода и племени). Жизнь человека, коллектива, природы и космоса в мифе предстает как органическое единство, насыщенное ритмами и циклами, определяющими судьбы всех его персонажей. Вещи, здания, одежда, утварь вплетены в эту мифологическую ткань и не только символизируют, но и реально связывают поведение человека с жизнью добрых и злых духов и бо-

¹ Порой эта общность недооценивалась. И. А. Фомин писал: «...но слов бодрость, мужество и жизнерадостность... в лексиконе Ле Корбюзье нет» [84, т. 1, с. 136]. Такие слова в лексиконе Ле Корбюзье были, хотя смысл, который в них вкладывал И. А. Фомин, мог быть и другим.

² В работах группы архитекторов «Теат-10» впервые зазвучала тема «сердца города» и новое отношение к городской среде. На X конгрессе CIAM в 1956 г. эта группа выступила против технизма «Афинской хартии» [124, с. 164].

¹ Нечто подобное делается в сфере туризма. В старых зданиях устраивают харчевни с соответствующей костюмировкой, музыкой и обстановкой. Но и эти затем лишь напоминают, но никак не воссоздают историческую атмосферу. Подобный прием, однако, оправдан в ряде исторических и этнографических заповедников, где его можно считать явлением скорее музейного дела, нежели архитектуры.

жеств. С особенной силой целостный смысл мифа воспроизводится праздничным обрядом, в котором принимают участие и вещи, и постройки.

Промышленная революция, городской образ жизни, развитие позитивной науки разрушили то, что социологи называют «традиционным образом жизни», лишили предметный мир его мифологических функций и тем самым обеднили его духовный и чувственный смысл. Вещи, здания и их элементы стали рассматриваться с чисто утилитарной и конструктивной точки зрения. Для современного архитектора функции окна, например, ограничены освещением и вентиляцией помещения. Для традиционного сознания окно было не просто средством «инсоляции» — оно действительно связывалось с культом солнца. Окно было не только средством коммуникации между улицей и жилищем, но и средством связи мира живых с миром мертвых. Число окон символизировало святую Троицу, но христианская мотивировка оконной символики уходит глубже, в историю первобытной культуры. С окном в традиционном жилище связано множество обрядов: от рождественского колядования до выноса покойника, болевшего горячкой. Окно — это «окно в мир», под которым стоят женихи, в окнах красуются невесты. Все это делает окно многозначным символом жизненных ситуаций¹.

То же самое можно было бы сказать о дверях, потолке, лавках, печи, воротах, улице, реке, лесе — т. е. практически обо всех элементах жизненной среды. Все эти предметы входят в понятие «жилище», если понимать его именно как место жизни. Жилище и есть вселенная — место, где *селится*, обитает, рождается и умирает человек.

В современной городской культуре символические ценности жизни выражаются в слове, в книгах и статьях, речах и докладах, а предметная среда все больше теряет свое идеологическое значение. И все-таки сами сетования на безжизненность и эмоциональную бедность современной жизненной среды говорят о том, что люди ждут от архитектуры большего, чем простой утилитарности. Мало человеку книги, газеты и даже телевизора — хочется, чтобы сам предметный мир мог «говорить». Трудно сказать, проявляется ли в этом желании своего рода психологическая инерция, привычка к традиционной среде или можно в этом видеть потребность в новой «урбанистической мифологии». Так или иначе, потребность в «очеловечении» городской среды ставит перед архитекторами совершенно новые задачи.

Ведь ныне речь идет уже не о традиционной среде, воспроизводимой по канону и обряду, а о среде, проектируемой в профессиональной деятельности и вбирающей в себя массу технических и

¹ Символика окна и прочих элементов традиционного жилища подробно описывается в книге А. Байбурина «Жилище в обрядах и представлениях восточных славян» [10, с. 134—144]. Читатель найдет в ней и достаточно широкую библиографию по этому вопросу. Символические значения поселения, дороги и других элементов градостроительной и планировочной структуры можно найти в книгах О. Ф. Болнова «Человек и пространство» [153] и К. Норберга-Шульца «Существование, пространство и архитектура» [169].

организационных инноваций. Спрашивается, может ли профессиональная деятельность восстановить традиционную целостность культуры, воссоздать чувство космической укорененности жизни человека и коллектива в его предметном окружении? Это один из основных вопросов современной теории архитектуры, частный аспект которого в виде тезиса можно сформулировать так: эмоциональная полноценность архитектуры может быть восстановлена, если в проектировании удастся учесть как утилитарные, так и внеутилитарные свойства жизненной среды.

Этот тезис опирается на предположение, что архитектурная форма по-своему сохраняет и предметный, и эмоциональный смысл жизненных ситуаций, и чем в большей мере это происходит, тем больше архитектура становится искусством.

* * *

Связь архитектурных форм с миром жизненных смыслов и чувств легче всего пояснить с помощью категории движения. Ведь жизнь — это бесконечное многообразие движений. Движение не просто связывает человека с предметом и пространством, но и придает этой связи эмоциональный смысл. Само слово «эмоции» означает движения. Кажется очень глубокой догадка Чарлза Дарвина, связывающая эмоции с движениями животных и человека [49]. Мимика и жест являются по крайней мере наиболее очевидными, хотя и не единственными формами «двигательного» проявления эмоций. Если предположить, что движение несет в себе эмоциональный смысл, то открывается возможность связать его с архитектурной формой — ведь последняя воспринимается и переживается в движении, не только в движении глаз¹, но и в движении тела: ходьбе, поворотах головы, движении в транспорте и пр.

Космический полет, парение в невесомости или протискивание сквозь толпу, плавание и ползание по-пластунски, улыбка и вопросительное поднятие брови — разные движения, с различным предметно-эмоциональным смыслом. Причастны к движению и статические позы — стойка «смирно» или сидение «развалясь», в которых запечатлен особый телесный «жест». Физические движения связаны с умозрительными (с движениями мысли), и эта связь, очевидно, захватывает реальную работу глазодвигательного и мышечного аппарата. В метафорах «схватить мысль», «пробежать в уме» сохраняется двигательно-жестикультурный смысл умственной деятельности.

Связь движения с архитектурной формой при этом проявляется уже в общих для них ритмических принципах: регулярности, цикличности, динамичности. Если представить себе характерные эмоциональные признаки архитектурного образа, например патетику или интимность, то станет очевидной их связь с двигательно-жестикультурными типами. Патетика предполагает парадный шаг, из-

¹ Как показывают психологические исследования [см., напр., 54], движения глаз принципиально необходимы для самой способности видеть и тесно связаны с моторикой движения тела.

вестную скованность движений, интимность, наоборот, — расслабленный, менее регулярный тип жеста. Пространственные свойства архитектурного образа, выражаемые словами «просторный» или «тесный», опять-таки связаны с разными движениями и жестами.

Пространственно-предметная ситуация и жест взаимодополнительны. Это особенно хорошо подтверждается в пантомимах, воспроизводящих в движениях характерные черты предметно-деятельных ситуаций, — «ходьбе против ветра», «перетягивании каната» и т. п. Глядя на выразительный жест артиста, мы безошибочно восстанавливаем черты отсутствующей предметно-пространственной ситуации. В словах «узость», «широта», «запутанность» и т. п.¹ пространственные и двигательные моменты слиты, отчего они обретают широкий диапазон метафорических употреблений.

Внешне движение тела воспринимается со стороны как форма или знак, изнутри движение переживается совершенно иначе. Зритель и танцор по-разному воспринимают движения танца, но связывает их как раз «эмоциональный», смысловой инвариант. Можно предположить, что эмоции — это потенциальные движения тела, но подавленные, заторможенные. Скованность внешних движений усиливает внутреннее переживание.

Профессиональные средства архитектурного проектирования предназначены для «внешнего» конструирования предметно-пространственных ситуаций, но их эмоциональное воздействие объясняется тем, что они программируют как внешние, так и внутренние движения и жесты человека, его реальное поведение и характер его эмоциональных реакций.

Рассмотрим для примера некоторые простейшие виды программируемых архитектурой движений и чувств и попробуем указать их более сложные виды, не забывая, что эта область архитектуроведения остается на сей день еще очень мало исследованной.

Начнем с факта, который освещен в архитектуроведении больше всего, — с необходимости движения для осмотра архитектурной композиции. Эта необходимость возникает как простое следствие трехмерности архитектуры. Поскольку обход сооружения дает множество «видов» или точек зрения, его нередко сравнивают с кинофильмом. Действительно, архитектурные фильмы, в которых движение за зрителя совершает оператор с камерой в руках, демонстрируют искусство выбора точек зрения и их монтажа во времени. Однако на заре кинематографии само кино училось у архитектуры. Вот что писал основоположник теории киномонтажа в СССР С. Эйзенштейн: «Живопись оставалась беспомощной в закреплении полной картины явления во всей его пластической многосторонности (нюансов и образцов этих попыток имеется грандиозное множество). На плоскости эту задачу решил киноаппарат. Но его несомненным предком по этой линии является... архитектура. Совершеннейшие образцы расчета кадра, смены кадров и даже мет-

¹ Вероятно, в жестах закреплён историко-генетический опыт человека и его эволюционного прошлого, но отчасти в нем же можно видеть и предчувствие будущих возможностей человека. К последним относится чувство «полета». Полеты во сне все в большей степени реализуются в полетах наяву.

раж (то есть длительность определенного впечатления) нам оставили греки... Афинский Акрополь является совершеннейшим образцом одного из древнейших фильмов...» [148, с. 344].

Здесь С. М. Эйзенштейн, быть может, воспроизводит впечатление от анализа композиции Афинского Акрополя, данного Огюстом Шуази в его известном курсе «Истории архитектуры». О. Шуази рассматривает принципы композиции масс Акрополя с точки зрения симметрии и равновесия и приходит к выводу, что сменяющиеся по мере приближения к Парфенону визуальные образы уравновешены в последовательности видов, рассчитанных на «первое впечатление». «Если мы вспомним теперь, — пишет он, — ряд картин, которые дал нам Акрополь, то мы увидим, что они все без исключения рассчитаны на первое впечатление. Наши воспоминания неизменно возвращают нас к первым впечатлениям и греки прежде всего стремились сделать их благоприятными» [146, с. 317]. Позднее прием, открытый О. Шуази и получивший наглядное воплощение в кинематографе, неоднократно стал использоваться в анализе архитектурной и градостроительной композиции. Значимым в таком анализе становится не только смена «кадров» или картин, но и само движение. Это не только физическое движение зрителя, но и умозрительный полет фантазии в архитектурном пространстве. Вот как описывает А. Бринкман образ ренессансной площади в городке Пьенца работы Бернардо Росселини: «Когдаходишь с Корсо через главный портал, устроенный здесь по личному желанию Пия (хотя на площадь открывалась скромная калитка), взгляд проникает сквозь аркады галерей двора и позади лежащей лоджии до самого сада и теряется за его пределами в ландшафте, раскинувшимся до подножия горы. Восторг перед красотой ландшафта, свойственный Пию II, этому poeta laureatis, который одним из первых взглянул на природу жизнерадостными глазами гуманиста, находит здесь свое архитектурное выражение: впечатление от ландшафта распространяется и на вид площади... Этот уходящий вид площади придает ей то обаяние, которого нет ни в одной из остальных площадей Ренессанса» [19, с. 67].

Здесь движение тела как бы продолжается полетом воображения, унося зрителя далеко к горизонту гор и возвращая его на площадь обогащенным сравнением широких просторов природы и узких улиц города. В этом полете реальные и фантастические движения сливаются в едином переживании радостной свободы, в действительности похожей на то чувство, которое переживает зритель в кинозале, когда камера парит над землей или стремительно несется перед всадником в сценах погони.

Но оптические ценности, подчеркиваемые в кинематографических образах, не исчерпывают смысла движения в архитектуре, так как не принимают во внимание мускульных усилий движения и эффектов гравитации. Зритель архитектурного кинофильма только видит смену кадров, но не переживает архитектурных движений всем телом. В живом переживании архитектуры человек приобщается к иным, не оптическим ценностям движений, программируемых архитектурой.

Взаимодополнительность двигательно-жестикюлятивной и предметно-пространственной ситуации действительно позволяет говорить о таком «программировании». Архитектура выступает наподобие знаменитых «трудовых установок» А. К. Гастева, как своего рода машина, вменяющая человеку совершение определенных движений². На этот момент обратил внимание в одной из своих последних книг Р. Арнхейм [152]. В главе «Здание формирует поведение» он рассматривает предметную среду как своего рода программу, определяющую характер человеческих движений. «Когда путь, — пишет Р. Арнхейм, — ограничен и стеснен или, напротив, широк, мы имеем дело с разными социальными ролями. Напомним, что Муссолини принимал посетителей в огромном зале Палаццо Венеция. Посетитель был вынужден проходить через огромное пустое пространство, не имея возможности опереться на что-нибудь, под пристальным взглядом диктатора, восседавшего за монументальным столом на другом конце помещения. Или, напротив, вход в чайный домик традиционной японской чайной церемонии делается столь низким, что посетитель может войти в него только в позе глубокого поклона» [152, р. 268 — 269].

Слияние оптического образа и переживаемого телесного жеста¹ ведет к интеграции коллективного и индивидуального ощущений, которые в совокупности образуют некое подобие хореографического или архитектурно-пространственного целого, сохраняющего и индивидуальный эмоциональный смысл. Стало хрестоматийным описание «естественного» формирования амфитеатра, данное Гете в его «Путешествии по Италии». Под впечатлением амфитеатра в Вероне Гете выдвигает любопытную гипотезу о жестикюлятивно-двигательном происхождении театрального пространства. «Когда достойное внимания зрелище, — пишет он, — происходит на плоской поверхности и все туда сбегается, то стоящие сзади употребляют все усилия, чтобы подняться над стоящими спереди: становятся на скамьи, прикатывают бочки, подъезжают в экипажах, накладывают наскоро помосты, занимают соседний пригорок — и в скорости образуется подобие кратера. Если представление повторяется чаще на том же месте, то строят подмостки для тех, которые могут платить, а остальная масса справляется как может. Удовлетворить этой потребности здесь и было задачей архитектора. Он искусственно уст-

раивает подобный кратер, по возможности простой, чтобы народ сам составлял его украшение. Увидев себя таким образом, собранным в одно, народ должен был изумиться самому себе. Привыкнув видеть себя прежде только снующим взад и вперед, теснящимся без всякого порядка и дисциплины, этот многоглавый, многоумный, полнующийся туда и сюда, блуждающий зверь вдруг видит себя соединенным в одно благородное целое, слитым воедино, сплоченным в одну массу, как бы одно тело, в котором живет один дух» [38, с. 24].

Когда мускульный жест сливается со сменой оптических картин, когда ритм дыхания и шага становится соразмерным геометрическим членениям зданий и сооружений, когда силы гравитации, ощущаемые в каждом движении, сливаются со светом дня и веянием ветра, тогда возникает особое ощущение архитектурного пространства, в котором выражается и переживается причастность человека мировому целому и его космической упорядоченности. «Первоосновой всякой архитектонической формы, — пишет А. Бринкман, — является чувство пространства, которое, в свою очередь, коренится в ощущении человеком собственного тела и, таким образом, носит психофизический характер» [19, с. 151].

Глубокое теоретическое понимание жестикюлятивной природы архитектурного пространства мы находим у А. Г. Габричевского. «Всякая целесообразная, полезная вещь, — пишет он, — поскольку она выражает свое назначение, своей формой всегда соотносится с потенциальным жестом человека, который ею пользуется. Ее оформленность не замкнутая, не изолированная, а, так сказать, центробежная (в противоположность центростремительности пластической формы). Выражаемое, означиваемое при помощи данной целевой художественной формы содержание — не вещь как самоценное трехмерное бытие (скульптура) и не само движение (танец), а их взаимодействие, их встреча. Целевая форма как художественное выражение есть граница между жестом, ищущим себе орудия, и материей, так сказать, добровольно оформляющейся ему на встречу. Поэтому всякий художественно выразительный полезный предмет не исчерпывается в своих материальных границах, а окружен силовым динамическим пространственным полем возможных действий, вызываемых к жизни его формой. Форма же эта, закрепленная и увековечивая жест, первоначально ценный лишь в порядке утильно-витальном, этим самым вынимает его из казуально-телеологической связи и делает из него знак художественного содержания, переносит его в сферу чистой выраженности» [31, с. 18 — 19].

Выводя пространственность архитектуры из первичной динамики жеста, А. Г. Габричевский усматривает закрепление этой пространственности в интерьере. «Внутреннее архитектурное пространство выступает в качестве момента первичного и формообразующего, но динамика его всегда антропоморфна, поскольку она дана как функция, как излучение того или иного типичного действия человеческого индивидуума или коллектива» [31, с. 20]. Габричевский здесь обнаруживает не только двойственность жеста как телесного, так и умозрительного, воображаемого, но и показывает, каким образом

¹ Телесность переживания архитектуры прекрасно выразил в своем эссе «Эвпалинос или архитектор» французский поэт Поль Валери: «О Федр, — говорит в его эссе архитектор Эвпалинос, — когда я вынашиваю в себе здание (все равно, богам оно предназначено или человеку), когда я любовно ищу его форму, стремясь построить предмет, который бы радовал взгляд, обращался к мысли, удовлетворял чувству меры и всевозможным условностям... скажу тебе странную вещь: мне кажется, что мое тело по-своему в этом участвует» [23, с. 229].

² Поэт и один из первых теоретиков научной организации труда, директор Центрального института труда А. К. Гастев изобретал специальные механические установки, в которых отрабатывались идеальные движения рабочего, приспособленные к разным видам орудий и материалов [34].

интерьерное пространство образуется непрерывным переходом одного типа жеста в другой. «Конечно, — пишет он, — далеко не всегда внутренние пространственные объемы насквозь и во всех своих частях двигательным оформлены по отношению к человеку. Уже в очень высоких помещениях часть пространства доступна только зрительному восприятию и в этом смысле качественно отличается от тех слоев, в которых развиваются наши движения. Но... недоступность, иррациональность, бесформенность внутреннего пространства являются нередко предметом выражения. Пропорции внутренних объемов, их освещение, их по крайней мере видимая атектоничность, подчеркивающая их равнодушие и необусловленность антропоморфными факторами, выражают сверхчеловеческую стихийную мощь пространства как мировой субстанции, поглощающей и растворяющей индивидуацию как таковую» [31, с. 23].

В этих теоретических рассуждениях А. Г. Габричевский намечает генетическую связь пространства и телесного движения, которая позволяет связать архитектуру с миром человеческих эмоций. Эту мысль с особенной ясностью он проводит в следующих словах: «Если практическая и рассудочно-теоретическая деятельность человека повелительно требует статического пустого пространства, то органический инстинкт всякого живого существа и наша духовная интуиция громко говорят о другом пространстве, о том пространстве, в котором нам хочется летать, о котором мы мечтаем в наших полетных снах, о котором знают животные, еще не построившие себе геометрии... Переживание этого динамического иррационального пространства заложено в глубочайших пластах нашего ночного сознания и связано с целым рядом гедонистически-окрашенных витальных чувств, а в порядке духовного творчества характеризует все мироощущения, тяготеющие к органицизму, к имманентным вещам первостихии»¹ [32, с. 303].

¹ А. Габричевский развивает идеи гегелевской эстетики, в которых великий немецкий мыслитель предвосхитил современное пространственное понимание архитектуры. Вот как выражено у Гегеля значение постепенности перехода от двигательной-жестикюлятивной пантомимики нижних ярусов собора к его чисто символической пространственности на высоте свода: «В таком соборе имеется достаточно места для многих людей. Ибо здесь община верующих города и его окрестностей должна собраться не вокруг здания, а внутри него. Таким образом, здесь сходятся все те многообразные интересы жизни, которые хоть каким-нибудь образом соприкасаются с религией. Нет прочно установленных отделений в виде поставленных рядами скамей, разделяющих и суживающих обширное пространство, а каждый беспрепятственно приходит и уходит, берет себе стул для пользования им в данный момент, преклоняет колени, молится и потом уходит. Если это не час главной мессы, то в одно и то же время беспрепятственно совершаются самые разнообразные вещи. Здесь произносится проповедь, там приносят больного, посредине медленно движется процессия. В одном месте происходит крещение, в другом через церковь несут покойника, в третьем месте священник читает мессу или благословляет парочку на брак; посюду народ стоит на коленях перед алтарями и образами святых.

Все эти многообразные деяния совершаются в стенах одного и того же здания. Но все эти различные отдельные действия, непрерывно сменяясь, исчезают, теряются в обширном и огромном здании. Ничто не заполняет целого, все быстро проходит мимо, индивиды с их делами теряются и распыляются, как точки, в этой грандиозности. Сверхшающееся в данный момент становится зримым толь-

Такое понимание пространства стало определять строй архитектурного мышления только к концу XIX — началу XX в., открывая перед архитектурой перспективы новых исторических интерпретаций и создания новых архитектурных концепций. Оно вступает в противоречие с пониманием архитектурной выразительности как результата совершенных пропорций¹.

А. Габричевский, однако, не отказывается от интерпретации числовых и геометрических принципов построения архитектурного пространства в интерьере, но истолковывает их в духе гегелевской эстетики, устанавливая программирующую связь между конструктивной оболочкой здания и движением в его внутреннем пространстве.

Он рассматривает воображаемую геометрическую структуру внутреннего пространства, соответствующую членениям стен, как невидимую сеть координат, как систему горизонтальных и вертикальных плоскостей, которая «властно диктует свой неумолимый метр, подчиняя себе и дыхание и шаг проходящего... человека». «Пресловутая застывшая музыка есть как раз та форма, которая оживляет массу и оформляет движение, та «divina proportione», о которой говорил Альберти, то число, которое живет и в человеке и в вещи и их связывает...» [31, с. 25].

Представление о пространственности архитектуры и ее связи с жестом и геометрической структурой позволили по-новому понять жизненный смысл архитектурных образов. В них близь и даль слились в единой пространственной перспективе и замкнулись светлым куполом неба², а видимая и воспроизводимая движением геометрия сделалась наглядным символом «гармонии мира».

но в своей мимолетности, над всем этим высятся гигантские, бесконечные пространства в их твердых, всегда одинаковых форме и конструкции» [35, с. 84—85].

¹ Сам Гегель выступил против числовой интерпретации архитектуры. В той же главе своей эстетики он пишет: «В числовых соотношениях многие желали найти глубокий мистический смысл. Бесспорно, что в эпоху прекраснейшего расцвета готического зодчества, в пору, например, постройки Кельнского собора, подобным числовым символам придавалось большое значение, так как смутное предчувствие разумного легко склоняется к таким внешним аналогиям. Однако художественные произведения архитектуры не приобретают посредством такой всегда более или менее произвольной игры во второстепенную символику ни более глубокого значения, ни более высокой красоты, так как их собственный смысл и дух всегда выражаются в совершенно иных формах и образованиях, чем в мистическом значении числовых различий. Нужно поэтому очень остерегаться, как бы в поисках таких значений не зайти слишком далеко, ибо желание быть основательным и все толковать в более глубоком смысле приводит к такому же крохоборству и неосновательности, как и слепая ученость, которая проходит мимо ясно высказанной и представленной глубины, не постигая ее» [35, с. 83].

² Современные исследования византийской архитектуры показывают, что в куполе видели образ небесного свода уже в IV—VI вв. Специалист по истории византийского и русского зодчества А. И. Комеч убедительно раскрывает, как изменялось метафорическое отождествление понятий «храм» и «мир». «Мир как храм, созданный богом, — эта идея глубоко традиционна для христианства II—IV вв. Храм как мир — вот новаторская концепция, поставленная в центре внимания зодчих IV—VI вв., приведшая их к поразительным постройкам юстиниановой эпохи» [64, с. 223].

Символическая связь человека с природой и вселенной перестала выражаться только мифологией традиционного обряда, воплощаясь в архитектонике городского архитектурного пространства, где индивидуальное движение получает большую свободу, но сохраняет живую связь с ритмами универсума. Человеческий шаг, обретая геометрическую идеальность, воспроизводит шаги тех, кто шел по архитектурным ступеням века назад¹. Архитектурное пространство сохраняет «связь времен» и родовую память жеста.

Его значение сначала было пережито в интерьере храмов — римского Пантеона, Софии Константинопольской, готических соборов средневековья. Барокко подчинило архитектуре пространство городских улиц и площадей. Современные здания вокзалов, универсамов, выставок и других огромных общественных зданий и комплексов создают пространство, объединяющее множество индивидуальных движений.

Однако масштабы современной архитектуры сделали человеческий жест почти невидимым и приучили понимать динамику архитектурного пространства как нечто независимое, как самостоятельную стихию. Вот как характеризует Р. Бэнэм пространство огромных сооружений промышленной эры: «Можно назвать два шедевра, полностью предвосхитивших Современное движение. Один из них — «Хрустальный дворец» (Кристалл палас), построенный из стандартных стеклянных и металлических элементов для Всемирной Выставки 1851 г. Здание было архаично, примитивно, но так велико по размеру, что в нем, казалось, заключалась сама бесконечность, пространство текло безгранично, насколько мог видеть глаз, отмеряемое четким модулем конструкции, до того момента, пока не пропадало в оптической дымке, созданной расстоянием и светом. Если это здание было архаично, то зрелым шедевром современного пространства, огромным, подавляющим, насмехающимся над всем, что было построено после него, является Эйфелева башня. Здесь все разнообразие современных средств создания пространств плюс нечто большее, свойственное только этой башне, изливалось на человека так обильно, что вызывало неуверенность и потерю ориентации. Включенность в бесконечность особенно убедительна благодаря высоте сооружения: здесь существует пространство, которое протекает сквозь конструкции и ниспадает по лестницам, пространство, через которое человек передвигается либо сам, либо при помощи лифтов.

Но самым изумительным и фантастичным является конструкция башни, та геометрия, которая регулирует все пространства. Будучи далеко не простой системой правильных горизонталей и вертикалей, этот громадный пространственный каркас, предусмотренный для битвы скорее с ветром, чем с силой тяжести (Эйфель был одним из пионеров испытаний в аэродинамической трубе), как бы случайно несет горизонтальные площадки, видимо, делая этим ус-

тупку человеческой слабости, и представляет собой систему пересеченных диагоналей, связывающих главные элементы, которые пригибаются не в направлении центра земли, а в направлении горизонта. Ничто другое на земле не может дать такого сильного ощущения пребывания в свободном пространстве, не реагирующем на силы тяготения, в противоположность конструкциям обычных пространств. Даже на лестницах, проходящих через нижние опоры, человек не ощущает уверенности в том, что, когда он повернет на следующую площадку, сила тяжести будет продолжать действовать таким же образом, как она действует в данный момент; кажется, что пространство расходится вокруг него во всех направлениях, глобально, беспорядочно.

Стоять на этой лестнице, которой 90 лет, и ощущать свободное сумасшедшее пространство — значит узнать что-то очень существенное о современной архитектуре. Эта архитектура повзрослела, сбросила униформу, но ее достижения нельзя сравнивать с достижениями этой первой машины — пространства» [22, с. 60—62].

Несопоставимостью этих пространственных масштабов и скоростей с жестом объясняется ощущение невыразимости пространства. Но еще важнее для понимания этой невыразимости эмоциональный эффект слияния в сознании множества различных пространственных образов, последовательно воспринимаемых человеком в движении.

Замечательно выразил это свойство архитектуры Р. Ингарден, противопоставивший чередующиеся виды архитектурного сооружения его сущности, не сводимой к сумме этих видов, а потому волнующе невыразимой. «Произведение архитектуры, — пишет Р. Ингарден, — своей сущностью перерастает все то, что удастся нам открыть в процессе общения с ним, и вместе с тем... для каждого из нас — воспринимающих личностей, живущих одной жизнью с произведением, создается иная конкретизация произведения, тесно связанная с нашим способом восприятия, с нашей впечатлительностью и с путями нашей жизни, — конкретизация, для которой само произведение составляет лишь исходный момент, или, если хотите, никогда полностью не достижимый конечный пункт... Для того чтобы проникнуть в суть самого произведения с чисто познавательной установкой, мы должны как бы прорваться сквозь рыхлую массу конкретизации, отбросить в ней все, на что воздействует ложным образом процесс нашего восприятия, и сквозь различные облики произведения проникнуть в его неизменную, чисто познавательную природу» [57, с. 260].

В образах архитектуры мир предстает как вселенная, в которой каждая деталь составляет органическую часть целого. Это чувство архитектоничности целого невозможно выразить числом, словом или рисунком. Пространство архитектуры оказывается столь же невыразимым, сколь и чувства человека, которые только очень условно можно подвести под категории «радости» или «печали». Ведь каждый конкретный акт эмоционального переживания индивидуален, и нет никаких средств для точного сопоставления этих переживаний и выведения их общих свойств. Но так же

¹ «Сооружение террас и монументальных лестниц началось почти одновременно с возникновением архитектуры. Впервые монументальные лестницы были сооружены около 2000 лет до н. э. в храмах Шумерского государства» [39, с. 72].

и с переживанием архитектурного пространства, поскольку каждый человек с его зрительным и двигательным опытом самостоятельно приобщается к его гармонии. Специфика воздействия архитектуры на чувства состоит еще и в том, что, вовлекая человека в ритмическое постижение своих пространств, она открывает каждому свой «познавательный непостижимый» и потому именно «чудесный» порыв.

1.3. Диалектика эмоций в архитектуре

Противоречивые точки зрения на эмоции в архитектуре и ее теории не исключают друг друга. Они сосуществуют в единой профессиональной культуре и по-своему равно убедительны. Эмоциональность присуща самой природе архитектуры, но мера ее осознания, как и степень проявления, крайне изменчива и неравномерна. Какие-то процессы в профессиональной культуре то выносят проблематику эмоций на поверхность, то вновь скрывают в глубине.

И в истории архитектуры, и в индивидуальном творчестве эмоции сменяются рассудочным анализом, увлечение определенными формами уступает место иронической рефлексии. Взаимодополнительность чувственного и рационального воплощается в диалектике профессионального сознания, но, поскольку архитектура погружена в жизнь культуры и общества, она отражает и более широкие общественные противоречия.

Противоречия современной архитектуры тесно связаны со становлением «демократической» архитектуры — процессом, начавшимся в конце XVIII в. и с разной остротой и по-разному выражавшим объективные изменения роли архитектуры в жизни общества. Формировавшийся в Новое время архитектурный профессионализм был ориентирован на потребности аристократии; изменение профессиональной ориентации современной архитектуры, выражая социальные процессы демократизации общества, переводит их в область профессиональных проблем. К числу таких проблем принадлежат и поиски новых типов сооружений и планировочных схем и проблемы перестройки стилевых форм архитектуры. Последние особенно отчетливо выражают эмоциональный накал революционного преобразования мира.

Условной точкой возникновения эмоциональных проблем современной архитектуры можно считать конфликт классицизма и предромантических течений накануне Великой французской революции. Если для В. В. Маяковского поэзия стала «ездой в незнаемое», то для Ф. Буало она означала следование твердо установленным правилам. Соответствие классицистских правил чувствам можно охарактеризовать словами Пьера Корнеля: «Увидев на сцене нашего театра достойного человека, мы не можем не желать ему благополучия и не можем не огорчаться по поводу его несчастий... Успехи добродетели, счастье побеждающей вопреки крутым пово-

ротам судьбы и опасностям, вызывают у нас желание следовать ей, а лицемерие триумфа преступлений и несправедливостей способны усилить наш естественный ужас перед лицом подобных несчастий» [76, с. 365]. Между архитектурными формами и чувствами в классицизме господствовала такая же предустановленная гармония, выражавшаяся в соответствии типологических и стилистических норм, определенным сословным вкусам и чувствам.

Революционные настроения, а затем и битвы эту гармонию сломали. Действия «благородных разбойников» или баррикадных бойцов у одних вызвали «естественный ужас», тогда как другим казались «победой добродетели». За изменением привычных форм в искусстве и архитектуре обнаружились проблемы, далеко выходящие за рамки индивидуальных творческих успехов или неудач. В начале прошлого века наступает конец «традиционалистской эпохи» — событие в истории культуры, далеко выходящее за границы литературы, в качестве какового его точно охарактеризовал С. С. Аверинцев. «...В истории литературной культуры европейского круга выделяются три качественно отличных состояния этой культуры:

(1) дорефлективно-традиционалистское, преодоленное греками V—IV вв. до н. э.;

(2) рефлексивно-традиционалистское, оспоренное к концу XVIII в. и упраздненное индустриальной эпохой;

(3) конец традиционалистской эпохи как таковой» [97, с. 7]. «Различие между этими состояниями, — пишет далее С. С. Аверинцев, — явление иного порядка, чем различие между сколь угодно контрастирующими эпохами, как то между античностью и средневековьем или средневековьем и Ренессансом. Перед лицом глубины этого различия те контрасты необходимо выявляют известное родство...» [там же]. Для периодов, предшествующих «концу традиционализма», С. С. Аверинцев считает характерными «статическую концепцию жанра», «неоспоренность идеала, передаваемого из поколения в поколение и кодифицируемого в нормативистской теории ремесленного умения (τέχνη), господство так называемой рассудочности, т. е. ограниченного рационализма, именно в силу соблюдения фиксированных границ не полагающего своей диалектической противоположности — того протеста против «рассудочности», который заявил о себе в сентиментализме, в движении «бури и натиска» и вполне отчетливо выразил себя в романтизме» [97, с. 8].

В архитектуре последних двух веков все эти признаки видны совершенно отчетливо, в том числе бунт против рассудочности, неизбежно связанный с выражением энергичных эмоций. В процессе поисков новой архитектуры были и периоды кажущегося «застоя», иллюзорного самодовления, были и периоды особенно яростных споров. В целом же сегодня яснее, чем лет двадцать назад, что этот процесс далек от завершения, и нужно обладать большой смелостью, чтобы судить о том, что в современной архитектуре устойчиво и сохранится, а что будет в скором времени изменено. Одно можно сказать с достаточной определенностью — поиски демократической архитектуры продолжаются, и именно демократичность, а

не индустриальность определяет и стилевые инварианты, и основные эмоциональные проблемы в этих поисках¹.

Поиски демократической архитектуры являются частью становления демократической культуры и демократического образа жизни. В сфере архитектуры они породили за двести лет множество проектов самого разного характера и масштабов: от пейзажных парков до проектов домов-коммун; от археологической имитации архитектурных стилей до геометрического униформизма «жилых казарм»; от минималистских идеалов Миса ван дер Роэ до пышных маскарадов постмодернизма. Увлечение классикой сменялось техницизмом, ему на смену приходила технофобия и ностальгия по ордеру, поэтика стандарта сменялась эстетикой разнообразия и т. п. Диапазон и неожиданность этих перемен свидетельствуют о том, что формирование нового образа жизни — процесс весьма далекий от спокойствия. В спорах вокруг архитектуры обнаруживается накал страстей, звучат взаимные обвинения различных групп и школ в элитарности и снобизме, лакействе и надменности и т. п. Может показаться, что страсти профессиональной полемики никак не связаны с эмоциональным воздействием архитектуры на человека. На самом деле это не так, хотя связь здесь, конечно, не прямая. Однако нет особой архитектуры для архитекторов и архитектуры для всех остальных людей. Архитектура едина, и критерии ее оценки, нормы вкуса и эмоциональное восприятие ее общие. Архитектурная критика и теория во внутрипрофессиональной полемике лишь предельно заостряют противоречия развивающейся архитектуры, которые в принципе касаются всех и каждого.

Существует эмоциональное воздействие архитектуры, но нет никаких специальных «эмоциональных» проблем в архитектуре, и то, что мы условно называем «эмоциональной проблематикой», на самом деле есть лишь совокупность художественных и функциональных проблем архитектурной теории и архитектурного творчества, которые, в силу каких-то исторических обстоятельств, стали вызывать особый «эмоциональный» резонанс. Но сам факт осмысления этих проблем как проблем, имеющих дело с чувствами и с эмоциями, — исторически глубоко закономерен, ибо выражает не только романтический протест против рассудочности, но, вероятно, и своего рода «чувственность» становящейся демократической культуры в целом.

Едва ли случайно, что особое внимание к проблеме архитектур-

¹ Поскольку для социалистических стран этот тезис не нуждается в доказательстве, приведем лишь два наугад выбранных свидетельства того, что поиски демократической архитектуры определяют ориентацию профессионального сознания и на Западе, и на Востоке. В «Манифесте Рабочего совета Баухауза», провозглашенном в 1919 г., сказано: «Искусство и народ должны составлять единое целое, искусство не должно впредь оставаться привилегией меньшинства, а быть источником счастья и жизни для масс...» [7, с. 8]. Ту же мысль находим мы в словах Кендзо Танге: «Жизнеспособность народа столетиями испытывала тяжесть двойного угнетения — власти двора и силы сегуна. Два тысячелетия потребовалось, чтобы освободиться от него... я твердо уверен, что энергия простого народа в будущем проявится как мощная сила, направляющая японские традиции в новые каналы творчества» [124, с. 711].

ных эмоций мы обнаруживаем в книге Дж. Саймондса «Ландшафт и архитектура» [111, с. 68—72], так как исторически тема природы и ландшафта непосредственно связана с эмоциональной проблематикой современной архитектуры.

В образах природы символически воплощается вся топка «чувствительности». В «Страданиях молодого Вертера» герой пишет: «Как природа клонится к осени, так и во мне и вокруг меня наступает осень. Мои листья желтеют; и листья соседних деревьев уже опали». Но значение пейзажа для выражения человеческих чувств понимали не только поэты. Булле и Леду видели в Природе не только образец порядка, но и образец эмоциональных форм, которым следует архитектура. Идиллические мотивы тяготеют к мирным пейзажам, но романтические страсти описываются в метафорах бурь и извержений. В целом же природа для становящейся демократической культуры — символ «естественности», противопоставленный «искусственности» условных конвенций цивилизации.

Само понятие и образ природы в романтизме достаточно противоречивы. Природа — это и жизнь, и смерть, и мирное соседство растений, и вечная война живых существ, это и образы, доступные зрению, и таинственные «законы», открываемые наукой.

Классицизм понимал природу рационалистически. Палладианский портик в английском парке символизировал единство разума и свободы — природа обнаруживалась здесь и в нерегулярной живописности деревьев и в строгости математического порядка древних ордеров. Регулярный французский парк тоже подражал «природе», но уже данной разуму в виде ньютоновых законов мироздания. Романтизм противопоставил природу рассудку и увидел в ней родственную душе художника мистическую стихию.

Это родство человека и природы, микрокосмоса и макрокосмоса позднее стало для романтического натурализма основой оправдания агрессивных инстинктов человека.

Представления о «добром» дикаре и испорченном цивилизацией горожанине неожиданно переворачиваются. Право сильного, будучи «естественным», подпадает под этическую норму романтизма, вследствие чего «благородный» разбойник уравнивается с любым разбойником. Область обитания романтического героя — дикая природа дремучего леса, неприступных гор, степей, островов. Но «дикне» романтические ландшафты исчезали с географической карты под натиском промышленного города, и Дж. Рёскин отправляется в Альпы созерцать облака, как позже Н. Рерих ищет уединенного общения с природой в Гималаях. Рембо оставляет Европу ради африканских джунглей, но в самой Европе происходит радикальный переворот во взглядах. Поскольку город, оказываясь сильнее естественного ландшафта, одерживает над ним победу, он-то и становится символом подлинной природы, причем в соответствии с основной метафорой романтического натурализма город превращается в «лес». И происходит это задолго до того, как города вышли из своих границ и началось осознание «экологического кризиса» и даже задолго до Рериха и Рембо — в трудах теоретиков архитектуры XVIII в.

Итальянский историк архитектуры М. Тафури, изучавший теорию архитектуры XVIII в., обращает внимание на то, что проблема соотношения «естественного» и «искусственного» в них была центральной [179]. Решалась она в духе «картинности», «пикческ», т. е. живописности, господствовавшей в сфере художественных вкусов и строительства английских садов и под влиянием философской метафоры позволявшей трактовать сам город как натуральный «лес». Выражением этой идеи служит, согласно М. Тафури, и «План Патта», в котором господствует разработанный А. Козенсом для парковой архитектуры принцип «селекции» наилучших видов, и теоретическая концепция аббата Ложье. Натурализация образа города, по мнению Тафури, лежит в русле идеологии «физиократов», выражавших точку зрения буржуазии на город и государственную экономику, — идеологии, противостоявшей концепциям феодальных ограничений предпринимательской деятельности. Такая трактовка дает возможность установить логическую связь с образом «капиталистических джунглей», в котором возрождается первобытный страх неолитического земледельца перед огромными лесными массивами, и понять логику развития градостроительных концепций XX в. — от «города-сада» до органических концепций расселения Ф.-Л. Райта и экуменополиса К. Доксиадиса.

Уже в «Тюрьмах» Дж. Б. Пиранизи город изображен как бесконечный лес строений, в интерьерах которых томятся толпы узников. В романах Ч. Диккенса и Э. Золя город окончательно лишается солнечного света. Чудовищный дикий лес превращается в мифического монстра в образе верхарновского «города-спрута». Особенность этого образа состоит в том, что мифический ужас, вызываемый городом, сливается с тайным сладострастием. Промышленный город — это не только Коктаун беспросветных рабочих домов и бандитских притонов, это еще и царство невиданной ранее роскоши, выставленной для соблазна в огромных витринах, сад разврата. Образ леса, окружающего вход в ад, сливается с образом Нового Вавилона, знаменующего закат Европы. Природа, обернувшаяся городом-спрутом, грозит погубить человечество¹.

¹ Вот один из городских «пейзажей» Э. Верхарна, напоминающий образы Дантова «Ада»:

«...То Лондон, о мечта! Чугунный и железный,
Где стонет яростно под молотом руда,
Откуда корабли идут в свой путь беззвездный —
К случайностям морей, кто ведает куда!
Вокзалов едкий дым, где светится мерцаньем,
Серебряным огнем, скорбь газовых рожков,
Где чудища тоски режут по расписаньям
Под беспощадный бой Вестминстерских часов.
Вдоль Темзы — фонари; не парок ли бессонных
То сотни веретен вонзились в темь реки?
И в лужах дождевых, огнями озаренных,
Как утонувшие матросов двойники.
И голоса гуляк, и жесты девки пьяной,
И надпись кабака, подобная Судьбе,—
И вот, внезапно Смерть в толпе, как гость незванный...
То — Лондон, о мечта, влачащийся к тебе!» [6, с. 11]

Авторы градостроительных концепций начала XX в. оказываются, как точно заметил Г. Каганов [61], в роли мифологических «культурных героев», берущихся, наподобие героев древнего эпоса, победить дракона и спасти солнце¹. И действительно, «солнце», как и «зелень», становится ключевым словом градостроительных концепций. В «Афинской хартии» говорится: «Чем больше разрастается города, тем меньше считаются с природными условиями. Под природными условиями подразумевается наличие в соответствующей пропорции элементов, необходимых для всякого живого существа: солнце, пространство, зелень. Индивид, утративший связь с природой, дорого платит за это всякими болезнями, вырождением, безумствами, которые ослабляют его тело, лишают всякой восприимчивости организм, и без того подорванный иллюзорными прелестями города» [71, с. 160].

Чем мрачнее рисуется в градостроительных концепциях действительность промышленного города конца XIX в., тем ярче сияют предлагаемые в них проекты новых форм расселения. Для Ле Корбюзье природа враждебна человеку, и он ее побеждает: апофеоз победы — это снос Парижа, уподобляемый удалению раковой опухоли².

Первый раунд великой битвы, данной архитекторами дракону промышленного города, был попыткой превратить «город-лес» в «город-сад». Реализовалась основная мифологическая парадигма действия культурного героя: он учит людей земледелию. Э. Гюард выступил в роли такого учителя. Разумеется, сам он не подозревал, что его проект может быть осмыслен в мифологической системе терминов, он искренне был привержен радостям деревенской жизни³, которые хотел соединить с преимуществами жизни городской. В его устах метафора «город-сад» не имела никакой связи с концепциями «города-леса», но исторически она стала эпическим символом и потому приобрела небывалую популярность.

Героизм садоводческого эпоса во второй половине XX в. сникает. Однако озеленение города, парадоксальным образом замаскировав его «лесную» природу, не уничтожило ее. Доказательством тому могут служить ставшие популярными после работ Кевина Лин-

¹ Едва ли случайно, что и А. В. Шусев говорил об эпосе в архитектуре: «Народный эпос должен проходить красной нитью и в нашем социалистическом строительстве. Мы должны выработать и свою героину, и свою лирику...» [84, т. 1, с. 199].

² «Человек — я еще раз подчеркиваю это — определяется его отношением к порядку. Когда вы подходите к железнодорожному пути на Париж, что представляется вашим глазам? Разве не безграничное стремление к порядку, не борьба с природой из желания овладеть ею, классифицировать ее, добиться от нее удобства, словом — включить в человеческий мир, который бы не являлся сферой враждебной нам природы, а был бы нашим миром, миром геометрического порядка?» [71, с. 71]. Позднее сам Ле Корбюзье обращался к природе иначе: в «Лучезарном городе» сказано: «Природа — вот что мы должны взять за образец» [71, с. 121].

³ «А деревня! Деревня — символ любви и заботы Бога о человеке. Все, что в нас, и все, что мы имеем, исходит оттуда. Наше тело создано из земли, к ней мы возвращаемся. Она питает и одевает нас, дает нам приют и защиту. На груди ее мы отдыхаем...» [42, с. 12—13].

ча [75] проблемы «ориентации в городской среде». Возможность заблудиться в городе возвращает нас к дремучим лесам волшебных сказок. Лексикон архитекторов обогащается терминами «оживление», «освоение», напоминающими о быте неолитических стоянок. Преобразование леса в парадиз не завершилось. В городе уже светит солнце, но путь человека в нем еще не ясен. Город-огород остался исторической ступенью развития урбанистических идей, лежащих в русле натурализма, свойственного романтическим поискам демократической культуры. Дальнейшим плодом натурализма было мистическое «оестествление» искусства и техники. Этот шаг был сделан по следам футуризма супрематизмом, в котором на основе идеи космической эволюции были объединены природа, техника, искусство и даже разум.

В супрематизме натурализм срастается с геометрией. Концепции К. Малевича не противопоставлены природе, враждебной человеку, как то было в концепциях Ле Корбюзье, но являются ее собственным порождением. Вот иллюстрации к учебнику диалектики. Для Верхарна пароходы — это «чудища тоски», для Ле Корбюзье они становятся прототипами вилл «лучезарного города». Для Э. Гоурда и Ле Корбюзье город и природа — вещи, противостоящие друг другу; для К. Малевича и Тео ван Дусбурга город и техника сами выражают этап эволюции природы. Антонио Сант Элиа превращает «город-спрут» в выразительный «город-машину».

Правда, наряду с оестествлением техники, в ее собственных формах развиваются архитектурные концепции, заимствующие морфологические образцы из биологии. Таковы идеи органической архитектуры Ф. Л. Райта, архитектурная бионика, концепции японских метаболистов, аркология П. Солери и т. п. В пределе, однако, биологические и технические образцы должны совпасть, так как они исходят из одного и того же натуралистического принципа, из которого берет свое происхождение также и «психологизм».

Победа над лесным драконом в концепциях функционалистов кончается созданием гигиенического жилища — это своего рода «новоселье», за которым начинаются новые трудовые будни. Вопрос о праздниках — не праздный. В недрах сраженного спрута продолжал жить «Вавилон» ночных клубов и игорных домов, роскошных универмагов и прочих, более или менее запрещенных способов прожигания жизни. Вынесенная пуританским функционализмом «за скобки», эта сторона городского образа жизни оказалась в центре эмоциональной проблематики постмодернистских проектов.

Капиталистический город сделал праздник явлением постоянным, что для протестантской этики было выражением глубокой аморальности. Аморальность городского образа жизни архитектурная критика XIX в. усматривала и в самой архитектуре. Джон Рёскин обвинял архитектуру Ренессанса в изнеженности и преданности наслаждениям; А. Пьюджин, один из первых проповедников «готического возрождения», боролся за «истинное христианство» [171]. Д. Ваткин вполне обоснованно, хотя и односторонне рассматривает историю архитектурных идей XIX — XX вв. как проявление единых морализаторских установок и ценностей [181].

Специфической формой архитектурного морализма оказалась проблема «правдивости». Ле Корбюзье писал: «Дух правды — то, чем силен человек» [71, с. 57]. Сначала казалось, что правдивость архитектуры заключается в символическом выражении архитектурной формой ее конструкции и функции. Спустя полвека семиотическая критика достаточно убедительно показала, что искомая функционалистами «правдивость» была иллюзорной [154], поэтому теперь можно поставить под сомнение и сам род зла, на который ополчались архитектурные моралисты XIX и XX вв. Была ли то, действительно, «неправда» или речь шла об образе жизни, не соответствовавшем их идеалам? Может быть, они полагали, что правда, по соображениям благопристойности, вообще не может быть обнаружена. Общественное лицемерие оказалось не столь прочным. «Сексуальная революция» второй половины XX в. внесла в эту установку некоторые коррективы, а призыв лидера новейшей архитектуры Роберта Вентури брать «уроки у Лас-Вегаса»¹ [180] наверняка смутил бы правдоискателей викторианской Англии.

Проекты французского художника и архитектора Николая Шёффера, выполненные еще в начале 60-х годов, перекликаются с эротической символикой поп-арта, но его теоретические рассуждения носят скромный, хотя и чувственный характер. «Человеку нужно, — пишет Н. Шёффер, — создавать условия, снимающие усталость после рабочего дня. Более того, необходимо, чтобы переход к расслаблению совершался постепенно и гармонично. С этой целью, покидая место работы, трудящийся независимо от должности и специальности сможет пройти через особые «центры расслабления», в которых с помощью специальных световых эффектов и ароматических средств создается соответствующая обстановка для постепенного расслабления организма» [100, с. 258 — 259]. Эти фантазии, очень напоминающие образ жизни в «Прекрасном новом мире», по-своему правдивы, но едва ли они смогли бы вызвать одобрение суровых критиков всеобщей «расслабленности».

Архитектура выражает общие представления об образе жизни независимо от того, предлагают ли ее авторы какие-либо средства расслабления и наслаждения или не предлагают. И если житель большого города остается им не удовлетворен, у него всегда есть возможность обвинить в этом архитектора. Архитектор становится «козлом отпущения», так как архитектура наиболее зримо выражает разницу между желаемым и действительным. Обвинения архитекторов во всех грехах парадоксально объединяют пуританскую критику викторианской эпохи и брюзжание нынешних обывателей. Отчасти в этом можно видеть логическое следствие неумеренных обещаний функционалистов, напоминавших порой стилистику рекламных афиш. Вот как Ле Корбюзье описывал один из своих проектов: «Такой представляется картина напряженной, кипучей современной жизни. Это симфония зелени, листья, газонов. Сверканье

¹ Лас-Вегас — город в США (штат Техас), центр досуга и развлечений, игорных домов и ночных клубов, феенебельных ресторанов и гостиниц, роскошных магазинов, столица «индустрии наслаждений».

алмазов в кронах деревьев. Настоящая симфония! Смотрите, сколько поэзии несет в себе прогресс, какие чудеса можно совершать с помощью современной техники!» [71, с. 101]. Однако быт современных новостроек далеко не всегда наполнен «кипучей деятельностью» и сверканием «алмазов».

Кипучая деятельность чиновников и соответствующий ей «административный восторг» небоскребов не стал символом демократической культуры. Декорации городского образа жизни, созданные функционалистской архитектурой, вошли в конфликт с его действительным содержанием, кончившийся кое-где даже взрывами жилых кварталов¹. Постмодернизм решил сменить декорации, внести в городской ландшафт черты карнавала, которые в функционалистских проектах был начисто исключены.

Проекты функционалистов, в силу их жизнестроительной ориентации, стало привычным сопоставлять с концепциями утопического социализма. Появление серии постмодернистских фантазий проекта, основанного на «теории четырех страстей» Ш. Фурье, придало полемике молодого поколения с отцами современной архитектуры новый поворот. Автор проекта, Л. Крие, избрал в качестве функциональной основы реконструкции Рима эротические «страсти», служившие в системе Ш. Фурье одним из «естественных» средств создания социальной гармонии в фаланстере². В проекте Л. Крие мы видим, правда, не фаланстер, но Рим, приспособленный для удовлетворения человеческих страстей. Таким образом, стилистическая «вседозволенность», провозглашенная П. Портогезе на венецианской выставке 1980 г., имела свой функционально-этический прецедент.

Однако если гротескно-ироническое обращение к идеям Ш. Фурье в постмодернистском концептуализме лишь казус, то общий дух театрализации и «хэппенинга», свойственный постмодернизму, имеет глубокие корни в культуре и архитектуре [127]. Пейзажные сады и готические руины, военные парады и триумфальные арки, интерьеры всех стилей и эпох в архитектуре исторической стилизации XIX в.³ проникнуты духом театра в той же мере, как и супермаркеты, аэровокзалы, зеркальные отели, выставки и

тому подобные сооружения XX столетия. В известном смысле все это декорации театрализованных стилей поведения.

Дух театрализации обнажен в городской рекламе. Витринные манекены — это, по сути дела, «ряженные» непрерывного маскарада уличной толпы. Другое свидетельство праздничной театральности — распространение зеркал. Зеркала — неперемный атрибут театрального фойе, дающий возможность увидеть «себя со стороны» в определенной «роли», стали популярным строительным материалом. Высочайшие зеркальные стены одинаково точно отражают движение толпы и облаков, наподобие того как готический интерьер объединял жизнь разных ярусов пространства. Вертикальные отражения в современных городских центрах создают даже не столько театральный, сколько кинематографический эффект, помещая человека в иллюзорные картины, как бы лишаящие его собственного веса. Идеи А. Габричевского оказались неожиданно созвучны рассуждениям Н. Шеффера, так аргументирующего смысл строительства высотных зданий: «Мы постоянно стремимся освободиться от собственного веса: со времен Икара мы все более убеждаемся, что именно собственный вес больше всего досаждал человеку. Сейчас мы вступаем в эпоху невесомости и устремления ввысь. Кому из нас не снились извечные и полные очарования парения и взлеты?» [100, с. 187]. Если предположить, что интуиция полета становится потребностью демократической культуры, то многие совпадения получают свое объяснение. Но можно ли настаивать на таком предположении, даже если подвести чувство парения под наиболее универсальную категорию «удовольствия»?

Романтический натурализм и культ наслаждения связаны категорией естественности. Наслаждение едва ли может мыслиться как нечто принудительное. Однако диалектика романтического натурализма выступает в качестве своего рода принудительной силы, так как требует постоянного изменения как нормы наслаждения.

Статичные образы мира в XVIII в. уходят в прошлое. Эпоха традиционализма и стабильных структур уступает место миру, в котором ничто не постоянно, кроме самого изменения. Наука повествует об эволюции природы и вселенной, человеческие чувства постоянно требуют обновления, и наслаждения превращаются в величину, производную от смены впечатлений.

Мода становится универсальным выразителем этой динамической жизни сознания, однако природа изменения вкуса сохраняет двусмысленность. Всякое новое явление и форма кажутся прекрасными «сами по себе». Натурализм здесь обнаруживает свою склонность к объективности и нежелание признавать, что действие предметов внешнего мира на человека причиной своей имеет самого человека и его потребность в изменении. Отсюда возникает не переставший вызывать удивление парадокс: те же самые формы, которые вчера вызвали восхищение и казались выражением вечных законов красоты, сегодня кажутся унылыми и охотно заменяются новыми. Стил «ретро» и ретроспективизм не является исключением. Старое хорошо не тем, что оно старо, а тем, что оно ново по сравнению с недавним прошлым. Как только старое теряет «пре-

¹ Снос жилых кварталов в г. Сен-Луис, выстроенных в 1952 г. и простоявших 20 лет, был вызван протестами жителей против архитектуры и тем, что планировка домов способствовала росту преступности в районе [164, р. 9].

² Проект Л. Крие на выставке «Разорванный Рим» (1969), ставшей одной из ключевых вех истории постмодернизма [151].

³ Вот как описывает городскую жизнь Парижа XIX в. А. де Мюссе: «Мы не наложили отпечатка нашего времени ни на дома наши, ни на сады, ни на что бы то ни было. На улицах вам попадаются навстречу люди с бородкой, постриженной как во времена Генриха III, другие — бритые, третьи с волосами, как на портретах Рафаэля; у некоторых волосы отпущены, как во времена Иисуса Христа. По той же причине и жилища богачей представляют собой собрания редкостей: произведения античного искусства, искусства готического, стиль эпохи Возрождения, стиль Людовика XIII — все перемешано» [91, с. 26]. Другой интересный пример «духа театрализации» в архитектуре приводит Миддлтон. Он указывает, что автор здания «Гранд-опера» Ш. Гарнье в своей книге «Театр» развивает концепцию «мир как театр», намеченную еще Шекспиром [167].

лесть новизны», оно перестает удовлетворять эстетическому чувству, которое, таким образом, становится синонимом «чувства нового».

Если рассмотренные выше аспекты романтического натурализма в его отношении к природе, городскому образу жизни и наслаждениям можно считать популярными, отнюдь не профессиональными проявлениями диалектики эпохи конца традиционализма, то в сфере самого профессионального сознания эта диалектика не менее удивительна и поучительна.

Архитектурная форма как основной и главный предмет проектного творчества и архитектуроведения приобретает свойство принципиальной изменчивости. Еще сильна иллюзия ее самодовления, ее статической устойчивости, но за ней начинается стихия эволюции. Начинается это с парадоксальной, но все более очевидной страсти к созерцанию формы в процессе ее естественной жизни — смерти и рождения. Распад формы, который должен был бы в соответствии с элементарными жизненными инстинктами ассоциироваться со смертью и вызывать тоску, напротив, становится предметом любования. В XVIII в. возникает эстетика руин¹, которую можно считать прабабушкой нынешней моды на «ретро». Руины показывают форму в процессе ее распада, но косвенно вызывают предвкушение новых форм.

Эстетика конструктивизма, футуризма, «хайтека» выражает не столько технический смысл своих форм, сколько символику процесса конструирования, порождения форм, формообразования. Именно поэтому «руины» конструктивистской виллы на одной из caricatur Сола Стейнберга выглядят уморительно смешно, руины же Центра им. Ж. Помпиду в Париже были бы жалким зрелищем². Образ стройки как необходимый атрибут городского пейзажа оказался одновременно свойствен советской живописи 60-х годов и символике строительных «лесов» центра Помпиду. И стройка, и руины выражают эволюционно-реконструктивную символику демократической культуры. Для эстетики архитектуры важно, что речь идет не о строительстве или сносе каких-то конкретных зданий, а о распаде и возникновении самих архитектурных форм, их идеальных образов.

Архитектурная форма, с точки зрения ее художественной эволюции, может быть представлена как триединство морфологии, символики и феноменологии. Морфология архитектурной формы — это ее поддающаяся объективному описанию основа, обычно принимающая вид геометрической фигуры. Символика — это значение, смысл и ценность, которые приписывает этой морфологической ос-

¹ Готические руины вызвали сладостную меланхолию, но руины Пиранези сумели соединить в себе одновременно восторг перед производительной мощью Рима и тоску по величию былых эпох, тоску, внутренне уже стремящуюся к созидательному соревнованию с античностью и в скором времени воплотившуюся в мегаломании новейшей архитектуры.

² Иронические «руины» универмага «Бест», выстроенного по проекту группы «Сайт», символически утверждают неизбежность торгового капитала и насмешку над обществом потребления.

нове та или иная культура. А феноменология архитектурной формы — это те ее смыслы, которые возникают в индивидуальном сознании. Здесь мы находим область личных впечатлений, случайных ассоциаций и метафор, которые часто выражают еще не ставшие каноническими смыслы и значения. Жизнь архитектурной формы состоит в непрерывной эволюции и смене всех трех ее ипостасей. Диалектика формы проявляется не только в том, что эти ее стороны непрерывно меняются, но и в том, что они парадоксальным образом смешиваются и выступают в несобственной функции.

Пример такой диалектики, связанной и с архитектурной психологией, дает история элементаристских подходов к архитектурному формообразованию. Исходным пунктом элементаризма оказывается интерес к конструированию формы, отказывающемуся от исторических стереотипов. Элементаризм начала XX в. отталкивался от критики археологического эклектизма XIX столетия, а в начале XIX в. в нем проявлялись некоторые установки классицизма, гипертрофированного предромантизмом.

Элементаризм стремится свести смысл архитектурной формы к ее элементарным составляющим и, исходя из них, строить формальные композиции. Случилось так, что в качестве этих элементарных составляющих на протяжении двух веков развития архитектурной мысли постоянно выступают геометрические фигуры и категории: прямая, линия, поверхность, плоскость или идеальные фигуры — шар, куб, пирамида, конус и пр. Элементаризм начинается в проектах К.-Н. Леду, приобретает влияние и распространяется в начале XX в. во Вхутемасе и Баухаузе, став методологией архитектуры и абстрактной живописи. Эксперименты П. Клее и В. Кандинского, И. Иттена и Л. Мохой-Надя, Й. Альберса и Н. Ладовского, Ле Корбюзье и К. Малевича строятся на принципах элементаризма, и сам термин «элементаризм» введен авангардистской группой голландских художников и архитекторов группы «Стиль» в конце 20-х годов.

История элементаризма как метода и идеологии теснейшим образом сопряжена с историей техницизма, с футуристическим культом машины, хотя Сезанн, не будучи футуристом, настаивал на первичности шара, конуса и пирамиды, а Леду шел к геометрии не от эстетики машинизма. Здесь слились и сложнейшим образом переплелись геометрическая символика античного космоса и геометрия техницизма, которая в конце концов привела к девальвации древней космической символики. Символика античного космоса окончательно стала терять доверие лишь в 70-х годах XX в., когда сделалось очевидно, что геометрия строительных коробок выражает не единство истины, добра и красоты, а простой экономический расчет, который обычно ставится в вину «технократической бюрократии». Слиянию космической символики и техницизма в начале XX в. способствовала их общая установка на объективность математического или естественнонаучного толка. Беспредметничество искало поддержку в науке¹.

¹ Кажется, только К. Малевич действовал от лица Космоса и Природы в обход позитивных наук.

Но научные принципы вели к тому же, к чему интуитивно пришел К. Малевич, — к аналитическому разложению сложного целого на атомы, т. е. к элементаризму. Трудно оказалось придать этим элементарным геометрическим формам человеческий смысл. Геометрия о нем ничего не может сказать. Поэтому миссия осмысления элементарных форм, на которые распадался художественный мир, была возложена на экспериментальную психологию. В архитектуре начинается в разных формах побеждать психологизм. Ле Корбюзье писал в 1927 г.: «Что такое эмоциональные формы архитектуры? То, что видит глаз. Что видит наш глаз? Он видит поверхности, формы, линии. Задача в том, чтобы все части архитектурного сооружения слить в то основное, что определяет наши эмоции, создает между ними ощутимую связь, соотносится с нашими чувствами» [71, с. 76—77]. Последняя задача элементаризмом никак не решалась. Более того, в те же годы растет влияние «гештальт-психологии», в которой утверждалось прямо противоположное: не элементы придают смысл целому, но только исходя из смысла целого можно понять смысл элементов. «Собрать» из элементов художественную или архитектурную форму с опорой на объективный или научный метод так и не удалось ни в 20-е годы, ни позже.

Ле Корбюзье прямо связывал геометрические элементы с эмоциями. Н. Ладовский понимал, что между эмоциями и геометрией лежит опосредующий их механизм. Он видел этот механизм в универсальном законе экономии сил. «Что касается экономии чувственного порядка, энергии психической, — писал он, — то об этом пока никто ничего не говорит. Я считаю, что эта экономия и является тем базисом, на котором современная архитектура должна строить свою теорию. Если архитектор обслуживает чувства, он должен обслуживать их таким образом, чтобы эти чувства затрачивались экономней» [84, т. 1, с. 353]. Выдающийся советский психолог Л. Выготский почти одновременно пришел к противоположным выводам. «Со времен Спенсера, — пишет он, — у нас принято в основу искусства класть объяснение, исходящее из экономии душевных сил, в котором Спенсер и Авенариус видели чуть ли не универсальный принцип душевной работы... Что касается искусства, то здесь господствует как раз обратный принцип расхода и траты разрядов нервной энергии, и мы знаем, что чем трата и разряд оказываются больше, тем потрясение искусством оказывается выше... Наша эстетическая реакция прежде всего открывается нам как реакция не сберегающая, но разрушающая нашу нервную энергию, она больше напоминает взрыв, чем копеечную экономию...» [30, с. 257]. Было бы непозволительно принижать значение психоаналитического метода Н. Ладовского или афоризма Миса ван дер Роэ «меньше — значит больше»¹ ссылками на эмоциональную скудость «застройки» новых городов. Здесь имела место не «экономия», но прямой недостаток творческой энергии. Однако нельзя не видеть, что в своем схематическом изложении элементаризм 20-х годов оказался малопродуктивным.

¹ Популярный в постмодернизме каламбур: «Меньше — значит унылее» — строится на игре слов: «Less is more» и «Less is bore».

Творческие открытия Миса ван дер Роэ и педагогические успехи Н. Ладовского, вероятно, основывались не столько на следовании элементаристским теориям или доктрине минимализма, сколько на мощной творческой интуиции, в которой финал, цель, итог творческих устремлений оказывался неизмеримо важнее аналитики элементов архитектурной формы. Правильнее было бы предположить, что сами элементаристские концепции каким-то сложным и пока еще не ясным для нас образом вытекали из целостных творческих замыслов этих зодчих.

Критика технократии девальвировала геометрические идеалы техницизма, но геометрические структуры неожиданно вновь появились в теории архитектуры, ориентированной на структурализм и его экзистенциально-феноменологическую интерпретацию, хотя чисто геометрический характер этих структур оказывается скрытым их символично-феноменологическим значением [169]. Здесь элементарные структуры рассматриваются как схемы пространственно-символических ситуаций, являющихся архетипами сознания и культуры (крест, перекресток, путь, мост, ворота, дорога и т. п.). Такие архетипические символы можно, вслед за А. Ф. Лосевым, толковать как «порождающие принципы» формообразования [79].

«Воспринимая определенный символ, — пишет К. Норберг-Шульц, — человек переживает акт идентификаций, который сообщает ему чувство реальности бытия в целой совокупности отношений. Идентификация предполагает выбор, или, мы могли бы сказать, — ориентация всякий раз означает установление пространственно-временного порядка. Каждое значение открывается нам в определенном месте, и характер этого места соответствует самому открывающемуся нам значению. Иными словами — пережитые значения с самого начала образуют пространство существования, которое и служит основой для действий человека» [169, р. 14].

Д. Фрей, например, в таких словах характеризует символ пути: «Цель соотносится с путем как его индикатор и конечный итог. Движение может направляться к цели или отклоняться от нее. Вся архитектура строится из целей и путей: возможность и необходимость движения от входа, через последовательность пространственных целостностей предопределяется архитектурной организацией пространства» [169, р. 14].

К числу самых значительных практических применений структуралистских архетипов в проектировании можно отнести использование символических структур «городская стена» и «городские ворота» архитектором К. Танге в его проекте реконструкции пострадавшего от землетрясения югославского города Скопье. Вот что пишет сам К. Танге по этому поводу: «Когда мы придаем типизированной функции типизированную форму, функция эта становится зримой, приобретает индивидуальный характер. Развивая эту мысль, мы обнаруживаем, что форма может выражать не только физическую, но и метафизическую функцию того или иного пространства... Уже сам процесс структурирования пространства предполагает символический образ мышления... Мы широко использовали этот принцип в Скопье. Так, использовав название «городские ворота», мы,

во-первых, подсказали самим себе, что в этом районе нужно создать нечто, реально напоминающее ворота, а во-вторых, вырабатывали у жителей города ощущение, что это действительно ворота, въезд в город» [124, с. 139].

Структуралистские архетипы сохраняют характер объективности, хотя и в виде новых мифологем. В любом случае они остаются достоянием традиционалистского образа мышления. Однако смысл новых форм едва ли может быть получен научным путем — он может быть рожден только художественным творческим актом. Диалектика архитектурной формы как раз в том и заключается, что форма рождается «осмысленной по-новому», даже если морфологически она известна. Порождающий принцип символа погружен в субъективное творческое сознание и сплавлен в нем как с индивидуальным жизненным опытом, так и с объективным знанием традиции или науки. В этой связи уместно привести замечательное суждение Кендзо Танге: «Традиция сама по себе не образует созидательной силы. Она всегда включает в себе декадентскую тенденцию, способствующую формализации и повторению уже бывшего. Для того чтобы направить ее к созиданию, необходима свежая энергия, которая отвергает мертвые формы и предохраняет живые от неподвижности. В известном смысле традиция, чтобы жить, должна постоянно подвергаться разрушению. В то же время разрушение как таковое не может создавать новые формы культуры. Должна быть и некая другая сила, которая ограничивает разрушительную энергию, предохраняя от возможности полного опустошения. Диалектический синтез традиции и антитрадиции образует структуру подлинного творчества» [124, с. 70].

Для того чтобы понять диалектику этого творчества, необходимо одновременно и отказаться от нормативизма традиции, и в то же время сохранить нормативный смысл традиционных форм. Для теории архитектуры в этом состоит сама суть проблем формообразования. И здесь же скрывается тайна эмоциональной энергии творчества, сжатого полюсами этого диалектического противоречия.

Сам Кендзо Танге в беседе с Кавадзое, обсуждая архитектуру здания выставочного комплекса ЭКСПО-70, предложил путь решения этой проблемы, выдвигая концепцию «мягкого пространства». Он говорил: «Связь между формой и человеческой природой или между архитектурным пространством и движением людей в этом пространстве — отнюдь не прямая, однолинейная зависимость. Совершенно ясно, что колеблющаяся текучая линия или «мягкое архитектурное пространство» могут ограничить человеческую деятельность. Хотя «мягкое архитектурное пространство», быть может, и звучит просто, но создать его — трудная задача» [124, с. 160].

Чтобы разобраться в эмоциональной специфике мышления архитектора, воспользуемся этим рассуждением К. Танге, чтобы сопоставить идею «мягкости» и идею «пространства». Говоря о «мягкости» и подчеркивая ее значение, К. Танге, конечно, подчеркивает программирующее действие архитектурного пространства. Здесь многое остается неясным, но сближение двигательного-жестикультурного переживания с пространством и с проблемами формотворче-

ской мысли, кажется, схватывает саму суть проблемы. Мягкость или плавность движений, во всяком случае, имеет отдаленное сходство с образами «парения» и «полета», с которыми приходится сталкиваться всякий раз, когда речь заходит о движении творческой фантазии. Интересно выяснить, нет ли здесь связи и не касается ли эта связь самой природы эмоциональности творческого процесса.

Чтобы продвинуться в осмыслении этой проблемы, вернемся к «пространственности» архитектурного мышления и попытаемся уяснить ее эмоциональные следствия.

* * *

Обращение к категории «пространство» сегодня может показаться тривиальным, поскольку она успела прочно войти как в профессиональное, так и в бытовое сознание. «Признание пространства», говорил Л. Мохой-Надь, — это не привилегия немногих одаренных людей, а биологическая функция» [22, с. 53]. Впрочем, в этом афоризме символизируется слитность натурализма и демократизма романтически настроенного архитектурного мышления. Этот афоризм помещен перед главой «Пространство и энергия» одной из последних книг Р. Бэнэма. Бэнэм начинает эту главу, название которой кажется символическим, с подчеркивания, как бы в возражение А. Мохой-Надю, новизны пространственных идей и представлений. «Неоспоримым новым в современной архитектуре, — пишет он, — является сознательное оперирование пространством. Мы свободно говорим о пространстве эпохи барокко и эпохи готики, спорим о том, обладали ли когда-нибудь греки ощущением пространства; но сам термин «архитектурное пространство» представляет собой достижение конца XIX в., принадлежащее прежде всего критике или историку. Для архитектора думать о себе как о человеке, использующем пространство или работающем в пространстве, — значит мыслить в условиях XX в., ставить современную архитектуру выше соображений формального стиля» [22, с. 53]. Но освещая основные вехи развития пространственных идей в современной архитектуре и весьма выразительно характеризуя особенности пространственных образов и переживаний, Р. Бэнэм так и не ставит вопроса, почему же категория пространства завоевала архитектурное мышление. Справедливости ради следует сказать, что этого вопроса не ставит не только Р. Бэнэм, — его обходят стороной и другие теоретики. Пространство обычно описывается как нечто данное, характеризуются различные пространственные теории и концепции, но категориальная уникальность пространства или причина популярности этой категории, как правило, не выясняется.

В 1923 г. А. Габричевский в качестве универсальных категорий архитектурного воображения указывал, по крайней мере, две — «пространство» и «массу». «Термин «архитектура», — пишет А. Габричевский в статье «Пространство и масса в архитектуре», — взятый в самом широком своем объеме, как зодчество вообще, обозначает вид человеческого творчества, изолирующий часть простран-

ства, ценную для духовной и материальной жизни и деятельности человеческого индивидуума или коллектива, либо при помощи удаления соответствующего количества материальной массы, уже данной в природе, либо при помощи сооружения трехмерной материальной оболочки, отграничивающей изолируемый пространственный объем и воздвигаемый на участке земной поверхности, соответствующий этому образу.

Архитектура в узком смысле как пространственное искусство есть вид художественного творчества, создающий организованное единство изолируемой массы и изолируемого пространства» [32, с. 292]. Однако позднее «пространство» получает в архитектурной теории значение, перевешивающее другие эстетические категории, в том числе и категорию «масса». М. Гинзбург уже через год после появления статьи Габричевского пишет: «Система пространственных переживаний, выработанная веками европейской архитектурой, есть нечто присущее не только современному архитектору, но и любому смертному, как присущи ему другие особенности и навыки культурной жизни» [40, с. 69]. Сегодня этот казавшийся множеству историков и теоретиков бесспорным тезис начинают ставить под сомнение. Р. Скруттон скептически спрашивает, если для архитектуры столь важно само пространство, почему бы не выйти на свежий воздух и не наслаждаться им — без всякой архитектуры пространства в мире сколько угодно [176]. О пространстве говорят как о теоретическом «ничто», как о «дырке от бублика», т. е. о величине пустой и фиктивной. Видимо, для того чтобы понять смысл пространственных образов, недостаточно только «вчувствоваться в них». Необходимо понять еще, почему они оказались, хотя и временно, столь захватывающими. А сила их захватывающей власти вполне очевидно выражена такими, например, словами Ле Корбюзье. В 1945 г. в своей работе «Невыразимое пространство» автор попытался выразить сущность того, что его волнует: «Овладесть пространством — таково первое побуждение всего живого» [72, с. 37]. Далее Корбюзье развивает свою мысль: «...Ключом к эстетической эмоции служит восприятие пространства», «ни на что не претендуя, я ратую за возвышение роли пространства, к которому со столь явным творческим успехом обратились художники моего поколения, создавшие около 1910 г. кубизм. Они с большей или меньшей прозорливостью говорили о четвертом измерении... Представление о четвертом измерении является поворотным пунктом и вызвано исключительным развитием пластических средств в искусстве» [там же, с. 38]. Упоминание четвертого измерения в данном случае, с одной стороны, дань теории относительности с ее четырехмерным пространственно-временным континуумом, а с другой — оккультным концепциям, объяснявшим с помощью четвертого измерения мистический опыт. То, что Ле Корбюзье, ощущая их влияние, не следовал им буквально, видно из продолжения его мысли: «Открывается беспредельная глубина, устраняются все преграды, упраздняются всякие условности и возникает несказанное чувство пространства. Я не верю в чудеса, но часто ощущаю чудо невыразимого пространства, венчающего художественные эмоции» [там же,

38]. Таким образом, пространство связано, по мысли Ле Корбюзье, именно с эмоциями и само по себе является «несказанной эмоцией», «чувством пространства».

В весьма близких по пафосу выражениях характеризует пространство Ф.-Л. Райт, который во многих иных отношениях был аналогом Ле Корбюзье. В словаре «Органической архитектуры» последней и завершающей категорией является «пространство», которое Ф.-Л. Райт характеризует следующими словами: «Непрерывное становление; невидимый источник, из которого истекают все ритмы, выполняющие свою роль. Свыше времени и бесконечности. Новая реальность, применению которой в зданиях служит органическая архитектура. Дыхание произведения искусства» [101, с. 247].

Эти слова по своему пророчески-мифическому пафосу могут быть сопоставлены со следующим местом из Упанишад: «Что есть основа этого мира? Пространство. Все эти существа возникают лишь из пространства, возвращаются в пространство. Ибо пространство больше, чем они. Пространство — последнее убежище». [126, с. 297]. То, что это сопоставление не является искусственным, подтверждается тем, что тут же Ф.-Л. Райт сочувственно цитирует древнекитайского философа Мо Цзы, также размышляющего о естественной смене всех вещей в мире. «В сумерках, при свете лампы или в ночи, — пишет Мо Цзы, — не поклоняйся старым идолам и не ищи новых. Возникнув, они могут связать тебя или, будучи ложными, предадут тебя в путах, в которых ты иссохнешь» [101, с. 97].

Что значат эти образы и как связаны они с пространством и с той «энергией», о которой пишет Р. Бэнэм? Вся тайна пространственных представлений лежит в этой связи, и в ней же заключена, по крайней мере отчасти, тайна архитектурных эмоций.

Ф.-Л. Райт выражает, по-видимому, чувство необратимости истории, ломающей косные традиции и приводящей к радикальной перестройке архитектуры. Пространство оказывается животворящей стихией, растворяющей формы исторической архитектуры и кристаллизующей новые, принадлежащие демократической культуре. «Органическая (или внутренне присущая) архитектура, — пишет Ф.-Л. Райт, — это архитектура идеальной демократии» [101, с. 244]. Пафос архитектурного творчества носит для него историко-эволюционный характер. «Мы должны, — пишет он, — строить здания, превосходящие древнегреческие по своему величию, строить на более существенной основе — на базе идеала органичной архитектуры, находящейся в согласии с идеалом подлинной демократии. Демократия является выражением высшего достоинства личности» [101, с. 106]. Перестройка мира опирается на пространственное воображение, и романтический историзм обнаруживает, таким образом, свою объективно-натуралистическую стихийность. «Романтика, — говорил Ф.-Л. Райт, обращаясь к студентам, — больше не связана со вкусом. Я нахожу ее новым ощущением реальности, новым стремлением к глубоким поискам реальности. Если и есть что-либо романтичнее этого, то его не было в моей жизни, и я не думаю, чтобы оно появилось в вашей, — риск, великое вознагражде-

ние, несравненная красота, немислимое наказание — все это делает жизнь романтической» [101, с. 220].

Историки архитектуры, в том числе Дж. Скотт и Б. Дзеви, много сделавшие для популяризации пространственного понимания архитектуры, в меньшей степени чувствовали этот творчески регенеративный исторический пафос. Для них на первое место выходит гуманистический аспект пространственности, связь пространственных образов с движением и жестом, позволяющая истолковывать факты истории архитектуры в терминах чувственного опыта и связывать их с экспериментами современных архитекторов. Зато они точно уловили синтезирующую функцию пространства как стихии формотворчества. «Существуют способы суждений о человеке в терминах интуиции, логики, практики и этики, — пишет Б. Дзеви в книге «Архитектура как пространство», — не покидающие, однако, этих полезных, но все же чисто теоретических расчленений и не приходящие к витальному, органическому единству, сферической целостности различных элементов, в живой комбинации которых изливается общечеловеческая и художественная жизненность» [186, с. 223].

В 1925 г. Дж. Скотт подчеркивал связь движения с формотворческой волей архитектора. «Пространство, — пишет он, — в действительности есть свобода движения. В этом состоит его ценность для нас, и благодаря этому оно становится доступно сознанию. Мы инстинктивно приспосабливаемся к пространствам, нас окружающим, идеально наполняем их своими движениями». «Архитектор действует с пространством, как скульптор с глиной. Он формирует его как произведение искусства, т. е. с его помощью он пытается передать нам свое настроение» [186, с. 217].

Есть все основания видеть здесь связь двух в сущности несопоставимых движений: необратимого движения истории и культуры, разрушающего и вновь создающего стили, образы жизни, и интимного движения человеческого тела, жеста. В «космических», статичных культурах древности эти движения связывала предустановленная гармония микрокосма и макрокосма. Но с тех пор как мир пришел в движение, а вселенная и история сделались бесконечными, связь этих движений перестала опосредованно выражаться пластической формой, и в возникшем между ними «зиянии» начали бушевать новые энергии и эмоции.

Жест скульптора и мысль проектировщика сплавляют обыденные движения с исторической необратимостью эволюции. В качестве стихии, в которой этот синтез оказался возможным, и выступило пространство, и отмеченная Ле Корбюзье магическая привлекательность пространства в том и состоит, что в нем осуществляется нечто, с точки зрения обыденного рассудка немислимое и невозможное¹. Будучи наивысшей степенью абстракции над процес-

¹ В последнем творении Вагнера, когда Гурнеман собирается привести Парсифаля из леса, в котором протекла первая сцена, к храму Грааля, в котором будет протекать вторая, он произносит следующие странные слова: «Ты видишь, сын мой, здесь время превращается в пространство!» И декорация — пространство — в самом деле, начинает медленно проходить перед нашими глазами, в то время как музыка проходит перед нашими ушами» [131, с. 117].

сами реальности, оно объединяет субъективно-волевые намерения художника и знание совершенно объективных законов природы: общим для них остается лишь метафора движения и формально-энергетических превращений. Силу тяготения, ощущаемую в телесном движении, и «гравитацию» исторической инерции, привязывающую нашу фантазию к образам привычного мира, творческая мысль сливает в едином пространственном переживании. Поэтому архитектурное творчество требует огромных затрат энергии. «Может оказаться, — пишет Р. Бэнэм, — что истинная архитектура современного пространства никогда не появится на этой планете потому, что для ее появления у нас нет ни психологической убежденности, ни физической энергии» [22, с. 64].

Существует, однако, и другая сторона пространственной интуиции, на которую обращалось значительно меньше внимания.

Если пространственная интуиция выражает мысль в пространственном движении, в своего рода «лепящей форму» пляске духа, то витальная энергия, которая заряжает творческий акт, переходя в движение, исчезает. Само пространственное движение лишено эмоциональной напряженности как раз в силу своей подвижности. Эмоционально-энергетический заряд прямо пропорционален заторможенности движения. Когда оно осуществляется, эмоционально-психические аккумуляторы «разряжаются» и переходят в свою логическую противоположность — в форму, чтобы, воплотившись в ней, когда-либо снова возбудить пространственное движение уже и зрителем¹. Программирующая энергия творца уходит в кристаллические конфигурации форм и излучается с их поверхности для будущего зрителя, а воплощенная в форме энергия в принципе не иссякает, потому что всякий раз наполняется новой энергией самого зрителя, лишь оформляя ее.

Второй редко обсуждаемый момент — моноцентричность пространственного воображения. Обычно считается, что она как продукт ренессансной перспективы с ее единственной точкой зрения была преодолена в кубизме [39]. Анализ пространственных композиций показывает, однако, что даже «посткубистические» проекты обладают довольно определенно выраженной центричностью. В основном таковы, например, проекты И. Леонидова, В. Татлина, Ле Корбюзье и многих других зодчих. В этих проектах максимум энергетической заряженности сведен к центру композиции, в то время как на периферии ощущается только ее слабое излучение. Всякий, кто бывал в периферийных районах новостроек, испытывал дефицит формотворческой воли, сконцентрированной в композиционном городском центре.

Моноцентризм возвращает нас к диалектике пространства и «массы», так как сказывается в забвении пластических ценностей. Захваченное динамикой жеста и исторических метаморфоз культуры, субъективное чувство объективируется в пространстве и воспаряет в одиноком духовном экстазе, теряя «другого» — человека,

¹ Эта диалектика «формы и эмоции», может быть, отчасти объясняет тот факт, что наиболее «эмоциональные» теоретические тексты мы находим у представителей «формальной» школы.

для которого творится форма, так как этот другой, данный творческому сознанию как «объект любви», требует пластически-телесного представления, которое пространственные образы, взятые сами по себе, односторонне растворяют. Замечательную интерпретацию такого поворота событий дал М. М. Бахтин. «Эти обедняющие теории, — пишет он, — кладущие в основу культурного творчества отказ от своего единственного места, от своей противопоставленности другим, приобщение к единому сознанию, солидарность или даже слияние, — все эти теории и прежде всего экспрессивная теория в эстетике объясняются гносеологизмом всей философской культуры XIX и XX веков; теория познания стала образцом для теорий всех остальных областей культуры: этика, или теория поступка, подменяется теорией познания уже совершенных поступков; эстетика, или теория эстетической деятельности, подменяется теорией познания уже совершившейся эстетической деятельности, то есть делает своим предметом не непосредственно самый факт эстетического свершения, а его возможную теоретическую транскрипцию, его осознание, поэтому единство свершения события подменяется единством сознания, понимания события, субъект — участник события становится субъектом безучастного, чисто теоретического познания события» [12, с. 79]. Замеченная М. М. Бахтиным особенность теоретического сознания, разумеется, не исключает его эмоциональной экспрессии. Но теряется то, что М. М. Бахтин называет «трансгредивным» сознанию способом бытия другого как определенного в своей пластической форме, в своих собственных границах. Вместо этих границ в субъективно-опрозраченном сознании мы видим лишь координаты его собственной конституции: так получается, что объемы Миса ван дер Роэ есть чистая сеть Декартовых координат, совершенно эфемерная, прозрачная пространственная система¹.

Конечно, в творчестве Ф.-Л. Райта, Л. Кана и Ле Корбюзье мы видим и диалектическую оппозицию пространства в виде иных материальных и формальных категорий, почему в отношении к их творчеству значительно уместнее говорить о «любви» как эмоциональной характеристике образов и ферм, как о значительно более «мягком», «теплом» и «человечном» оформлении пространственной стихии.

Пространственное мышление экстаично, в нем сознание выходит за свои границы и сливается с универсальным пространством космоса и истории, но для выражения «любви» в творческом акте

¹ А. Белый дал гротескное описание моноцентрической пространственной фантазии как символ образа мышления высокопоставленного петербургского чиновника Н. А. Аблеухова: «Глядя мечтательно в эту бескрайность туманов, государственный человек из черного куба кареты вдруг расширился во все стороны и над ней воспарил; и ему захотелось, чтоб вперед полетела карета, чтоб проспекты летели навстречу — за проспектом проспект, чтобы вся сферическая поверхность планеты оказалась охваченной, как змеиными кольцами, черновато-серыми домовыми кубами; чтобы вся проспектами притиснутая земля в линейном космическом беге пересекла бы необъятность прямолинейным законом; чтобы сеть параллельных проспектов в мировые бы ширилась бездны плоскостями квадратов и кубов; по квадрату на обывателя...» [13, с. 20].

этого оказывается мало — нужно еще второе сознание, принципиально не сливающееся с первым. «Есть события, — пишет М. М. Бахтин, — которые принципиально не могут развернуться в плане одного и единого сознания, но предполагают два нессливающихся сознания, события, существенным конститутивным моментом которых является отношение одного сознания к другому сознанию именно как к другому, — и таковы все творчески продуктивные события, новое несущие, единственные и необратимые» [12, с. 77 — 78].

Эти замечания дают основание по-новому взглянуть и на пространственное мышление во всей его экстаике и патетике, и на мотивы отказа от него, которые могут и не вести к «любви» в том платоническом ее толковании, которое дает М. Бахтин. Поворот пространственной эстетики архитектуры к эстетике поверхности и изображения, вновь выявившийся в постмодернизме, не сводится к урокам Лас-Вегаса, хотя даже такой интерес к эротической символике в архитектуре¹ свидетельствует о жажде любви наперекор стилистике, акцентирующей познавательные и объективно-натуралистические ценности. Задача выражения «любви» в архитектуре сегодня особенно остро стоит перед ее творческим и теоретическим сознанием.

* * *

Последний вопрос, которого мы бы хотели коснуться в этой главе, может быть, и не самый существенный с точки зрения эмоций, но весьма важный с точки зрения развития профессионального сознания. Это вопрос о «невыразимости» пространства, в точности аналогичный романтической идее о «невыразимости» чувств, или вопрос о возможности профессионального выражения чувств в архитектурной форме.

Ни рисунок, ни фотография не могут вполне выразить специфическое переживание архитектурно-пространственных форм. Еще в меньшей степени оно считается доступным словесному описанию. Однако, как ни парадоксально, именно литература и живопись оказались «повивальными бабками» современной архитектуры, и особенно литература.

Сентиментальная поэзия садов и социальные утопии; журнальная критика и искусствоведение, идущее от Я. Буркхарда и сформировавшее «формальную школу»; манифесты, трактаты и декларации архитектурного авангарда — все это своего рода литературные жанры, ждущие своих исследователей как в области филологии, так и в теории архитектуры. «Невыразимость» архитектуры, которой посвящены даже отдельные исследования известных теоре-

¹ То, что формы выражения «эротической» теплоты и любви в архитектуре, вероятно, весьма далеки от образа рекламных красоток из «Плейбоя», разумеется само собой, но несовпадение потребности в «любви» и тех способов ее удовлетворения, которые предлагает коммерческая культура, — тема совершенно особого исследования.

тиков [158], — явление, характерное для романтической литературы¹.

На самом деле архитектура и изобразительные искусства оказались в прямой зависимости от литературы, так как литература до появления кинематографа и телевидения оставалась, да, пожалуй, и сейчас остается², наиболее популярным каналом трансляции культуры. Массовая культура — это в известном смысле культуры «массовых коммуникаций», которые строились и строятся по сей день в основном на словесно-литературной основе. Отрицание словесности архитектуры оказывается в таком случае формой элитарно-снобистского эстетизма, в то время как «вербализация» ее лежит в русле общих процессов демократизации искусства. Однако здесь обнаруживается множество противоречий.

Во-первых, архитектурная критика, апеллируя к массе не подготовленных к восприятию архитектуры людей, в основном обращается к чувствам, «эмоциям», как к общеизвестным феноменам сознания, так что сама актуальность проблемы эмоций в архитектуре спровоцирована именно демократической публицистикой и критикой. Причина этого — предположение об универсальной общности чувств в отличие от знаний и идей, обязанных своим происхождением культуре. Иными словами, здесь перед нами романтически-демократический натурализм в его совершенно ясной форме. Чувства не менее разнообразны, чем слова, и в той же мере являются продуктом культуры. Как раз на этом и строится «элитарный» антивербализм романтиков — чувства нельзя рассказать, их может пережить только сам человек, и то при целом ряде условий, в числе которых не на последнем месте стоят талант и знаменитое «воспитание чувств».

Слово и чувство, образуя, таким образом, противоречие, в диалектику которого здесь углубляться невозможно, выдвигают на место «третейского судьи» число, представляющее лишенным каких-либо сословных оттенков мерилom архитектурного совершенства. Поэтому мистика чисел не умирает в архитектурной критике и в профессиональном сознании, хотя она много раз уже была разоблачена. Впрочем, едва ли какие-либо исторические прецеденты ее разоблачения, хотя бы даже принадлежащие Гегелю, способны быть доказательными для демократического вкуса.

Аналогично тройственной оппозиции «форма — слово — чувство» в обыденном сознании складываются и течения теоретического архитектуроведения: геометрико-эстетические, семиотические и психологические, сосуществующие в современной теории архитектуры. В настоящее время наибольший авторитет, кажется, приобрела семиотика после многих лет увлечения психологией.

¹ Афоризм Ф. Тютчева: «Мысль изреченная есть ложь» — пример романтической диалектики, создавшей небывалый культ слова и самостоятельно его развенчивающей.

² Абстракционизм, который казался наиболее вызывающим отрицанием литературности в изобразительных искусствах, в кратчайшее время привел к появлению «поп-арта», а затем и концептуализма, в которых слово открыто вышло на первый план и вытеснило оптические ценности на периферию.

Взрыв интереса к семиотике, или «лингвистический бум», в архитектуре относится к концу 60-х годов XX в., хотя еще Л. Водуайе, профессор школы изящных искусств в Париже, в 1852 г., исследуя творчество К. Н. Леду, использовал выражение «говорящая архитектура», а сами поиски «архитектурного языка» начались в архитектурных теориях неоклассицизма в начале XIX в. [167].

И все же «невыразимость» архитектурных переживаний заслуживает особого внимания. В ней можно выделить по крайней мере три различных смысловых момента:

1. Принципиальную невыразимость внутреннего чувства, идущего от двигательного-жестикультурных ощущений в какой-либо внешней форме — слове или рисунке.

2. Взаимоуничтожение эстетических ощущений, апеллирующих к слуху (слову) и к зрению (пространству), так что для обострения и усиления того или иного переживания следует изолировать тот или иной канал восприятия и в соответствии с этим строить правила эстетики и поэтики разных родов искусства. Такая точка зрения восходит к «Лаокоону» Лессинга.

3. В современной культуре разные сферы искусства оказались разобщены и не могут более прийти к взаимному согласию, и если культура будет по-прежнему динамично развиваться, то эти разрывы не смогут сократиться и невыразимость художественных явлений в одной области искусства для других его областей останется вечной.

По поводу первого соображения можно было бы привести слова крупнейшего филолога XIX в. А. А. Потебни, который находил принципиальную близость и родство между движением и словом. «Движения, — писал он, — зависящие от состояния души, разделяются на изобразительные или имитативные (пляска, фехтование и пр.), когда движения сознательно сопрягаются с представлениями, и движения, выражающие душевное состояние спонтанно. В последнем случае особо показательно дыхание, его неровность, частота, дрожание тела. От дыхания и дрожи рождается звук как непосредственное выражение страданий тела» [96, с. 98—99].

Позднее С. М. Эйзенштейн обратил внимание и на обратную связь движения и слова. «Волнующее слово, — пишет он, — выливается интонацией. Интонация ширится в мимику и жест. И жест и мимика взрываются в пространственное перемещение их носителя — в пространственное поведение — прообраз мизансцены» [148, с. 433]. Рудольф Штейнер видел и в звуке и в жесте выражение единого, «космического слова» [178]. М. М. Бахтин открыл целую область литературоведческих исследований, целиком посвященную пространственно-временной композиции, «хронотопу»¹ различных жанров, сюжетов и персонажей литературного произведения. Так что первое соображение при всей его содержательности нельзя рассматривать как исторический абсолют.

¹ «Хронотопом» М. Бахтин называет пространственно-временные формы представлений, описываемых в литературном тексте, такие, как «путешествие», «замкнутый интерьер», «кругозор» и т. п.

Второе возражение серьезно, но нет уверенности в том, что нем нет недооценки возможностей эстетического синтеза. Аналогичные возражения против звукового кинематографа оказались несостоятельными. Синтетические жанры не умирают, а процветают. Архаические формы культуры насквозь синтетичны. Но и здесь мы не можем ссылаться на исторические примеры или архаические культуры предрешить будущие судьбы словесного и пространственного искусств. Поучительна в этом отношении ошибка В. Гюго. Будучи страстным поклонником готической архитектуры и, быть может, не меньше А. Пюджина и Д. Рёскина содействовав ее популярности своим романом «Собор Парижской Богоматери», он вставил в него главу «Это убьет то», в которой предрекалась смерть архитектуры, причина которой — книгопечатание. За много лет до М. Маклюэна В. Гюго развивал в этой главе идею исключительного доминирования в каждой из эпох истории какой-нибудь одной отрасли искусства. В средние века то было, по его мнению, зодчество, в век паровых машин — печатное слово. Несмотря на это пророчество, в конце XIX — начале XX в. началось бурное развитие европейской архитектуры. Книга не только не убила архитектуры, но едва ли не способствовала ее развитию.

Идеи В. Гюго вызвали довольно поучительную реакцию у молодого Ф.-Л. Райта. Находясь под впечатлением главы «Это убьет то», он стал однажды свидетелем обвала здания Капитолия штата Висконсин в Мадисоне, выстроенного в помпезном ложноклассическом стиле. Обломок штукатурного карниза, обвалившись, придавил рабочего. «Вид этой бутафорской архитектуры, — пишет Ф.-Л. Райт, — нависшей в виде смертельной угрозы над жалобно стонущим, висющим вниз головой человеком — рабочим человеком — до предела углубил чувство отчаяния, посеянное в сердце юноши пророческим повествованием В. Гюго» [101, с. 103]. Однако этот трагикомический образ бутафорского карниза, угрожающего жизни человека, заставил Ф.-Л. Райта еще энергичнее искать пути новой архитектуры: «Для Виктора Гюго архитектура была великим наследием — зданиями, в которых была вписана летопись теократического и феодального общества, теологии, философии и аристократизма. Относительно той архитектуры его пророчество оправдалось. Он предвидел демократию как следствие, но не предвидел последствий ее орудия, машины, кроме книгопечатания... Не предвидел он также архитектора, который мог бы творить заново с подлинной свободой — для великой свободы — на почве, удобренной трупами древних архитектур. Итак, соберемся с духом. Мы начинаем заново» [101, с. 103—104]. Энергичные теоретические трактаты и манифесты новой архитектуры, развитие исторических исследований в архитектуре и концепции, связывающие исторические традиции и авангардистские поиски, свидетельствуют, вопреки мнению В. Гюго, о плодотворности и конструктивности взаимовлияния архитектуры и литературы¹.

¹ Символика и феноменология архитектурно-пространственных форм может быть описана только словом, и потому уместно применить к соответствующей дисциплине теории архитектуры термин «поэтика», трактуя его расширительно,

наконец, последнее — неравномерность развития современной демократической культуры с вытекающим из нее разделением областей художественного творчества, расслоением профессиональной и массовой аудитории, выделением творческой элиты внутри профессии и множеством других противоречий, свидетельствующих о диалектике развития архитектуры.

Единственное, что можно было бы сказать, не столько в качестве опровержения, сколько в качестве усиления этого тезиса, что сама эта неравномерность, сам этот разрыв создает новое чувство открытости — и далеко не в одной архитектуре, а в любом виде искусства, и именно потому любой из видов современного искусства в принципе создает один и тот же образ, в котором конечность индивидуального человеческого переживания, его «здесь и теперь», сопрягаются с постепенно осознаваемыми нами бесконечностью космоса и незавершенностью истории. В архитектуре это означает необходимость выйти за рамки не только наличной проектной ситуации, но и за грань культурной целостности сознания, попытаться прикоснуться к чему-то, не имеющему ни имени, ни формы. И будь то простое зрительское впечатление, восприятие построенного сооружения или сам творческий акт — в них в равной мере может (если повезет!) возникнуть это новое чувство открытости судьбы и незавершенности мира, т. е. чувство причастности к творчеству, которое, быть может, и есть самая глубокая и самая неотъемлемая из всех свобод и прав демократической культуры. И нет ничего невозможного в том, что именно это чувство и объясняет, почему невыразимость архитектуры ближе всего и точнее всего передается метафорой полета.

Вот слова М. Я. Гинзбурга, в которых эта задача переживается в образах, характерных для первой половины XX в., но сохраняющих свой смысл и по сей день: «Почувствовать значимость звуков ансамбля современной жизни, проникнуться ее заботами и радостями, ее ритмом, ее пейзажем, ее небом, изрешеченным проволоками и реющими самолетами; понять даль, измельченную движением машин; улицу, прорезанную острым силуэтом моста и напряженно мелькающими между ними точками прохожих, — почувствовать все это и оформить адекватным выражением есть задача современного искусства» [40, с. 128]. Случайно ли, что план новой столицы Бразилии архитекторов Л. Коста и О. Нимейера изображает самолет, а рисунок парящего аэроплана был в начале XX в. распространеннейшим атрибутом архитектурных проектов?

К. Норберг-Шульц заканчивает книгу «Существование, пространство и архитектура» словами известного писателя-гуманиста,

как совокупность описаний архитектурно-художественных форм, чем-то напоминающую традиционный ордер, но с одним принципиальным отличием — современная поэтика архитектуры не может оставаться ограниченной, она должна быть открыта как для всех известных истории и археологии типов архитектурной образности, так и для любых новаторских образов, в том числе отрицающих или противопоставляющих себя традиции. Если бы удалось создать такую «поэтику» архитектуры, она, быть может, и могла бы быть названа «мягкой» в силу своей открытости и терпимости к нововведениям.

летчика по профессии Антуана де Сент-Экзюпери, совсем не связанными с метафорой полета: «Я — строитель городов. Я остановил караван на его пути. И вот — это только зерно, несомое по ветру. Я схоронил его в земле и оградил его от ветра, чтобы дать возможность вырасти кедрам во славу Бога» [169, с. 114]. Метафора этого отрывка означает возвращение. Наступает момент, и летящее зерно возвращается в землю. В этом, быть может, — самая глубокая диалектика полета, диалектика невыразимых архитектурных эмоций. В этом опыт летчика, вечно мечтающего о посадке на землю. История, в конечном счете, открывает новые возможности в земле, а не в космосе, «здесь и теперь», в земном, архитектурном пространстве, и кажутся глубоко волнующими слова Л. Кана, в которых он дает, после стольких метафор и сопоставлений, свое, новое определение города: Город — это место, которое говорит маленькому мальчику, проходящему по нему, о том, что он хотел бы делать в своей будущей жизни [169, с. 114].

Возвращаясь из космических полетов, человек исполняется новой любовью к Земле и всему, что на ней. Архитектура, в отличие от дизайна, плохо чувствует себя в невесомости. Как пограничное искусство, лежащее между небом и землей, она, устремляясь к нему, прочно срастается своим фундаментом с местом, на котором стоит. И в черном межпланетном пространстве, и в подземной глубине, куда не проникает солнечный свет, она теряет нечто существенное. Ее космос ближе к античному дневному космосу гармонии чувства и мысли, чем к ночному научному космосу современной астрономии.

Возможно, что именно поэтому сейчас, к концу второго тысячелетия новой эры, мы начинаем понимать относительность ценностей динамики и пространственности как важных, но все же частных сторон архитектуры, на время заслонивших значение других ее сторон. Приверженность новизне как знамению Нового времени срастается в архитектуре с уважением к прошлому и поклонением вечному. Эстетика пространства, движения и полета дополняется и уравнивается в ней эстетикой массы, тяжести, покоя и неизблемости. Что же касается возбуждаемых архитектурой чувств, то для них не менее важны оставшиеся за границами нашего очерка такие свойства архитектуры, как свет, цвет, фактура поверхностей, тектоника конструктивных форм, пластика, звук, тишина и множество иных, неотторжимых от зодчества форм и реалий жизни.

А значит, наш очерк архитектурных эмоций частичен, исторически ограничен и односторонен. И хочется надеяться, что в будущих исследованиях намеченные нами эмоциональные свойства архитектуры будут дополнены и уравновешены другими, а обозначенная в названии главы тема, углубляясь и обогащаясь новыми смыслами, откроет грани зодчества, еще более волнующие профессиональное сознание.

Глава 2

Пути исследования эмоционального воздействия архитектуры

2.1. Эмоции и архитектура

Слово эмоция восходит к французскому «emotion» и латинскому «movere» — потрясаю, волную. Явления, которые означают этим словом, хорошо знакомы каждому: это индивидуальные, субъективные переживания, окрашивающие, иногда почти незаметно, а порой очень ярко все то, что человек ощущает, представляет, переживает, мыслит. Переживания эти обусловлены как врожденными, сформировавшимися в ходе биологической эволюции инстинктами, так и конкретным жизненным опытом. Человек способен с самого раннего, младенческого возраста испытывать тонкие переживания в сфере личностных отношений, быть чувствительным к настроению других, отличать красивое от некрасивого и т. п. Вот почему, когда среди людей, не занимающихся психологией профессионально, речь заходит об эмоциях, предмет этот кажется общепонятным, не нуждающимся в разъяснениях. Когда в среде архитекторов, да и не только архитекторов, говорят об эмоциональной бедности архитектуры, о необходимости поднять эмоциональную выразительность архитектуры и т. д., обычно не объясняют, что имеется в виду.

Положение, однако, меняется, когда архитектор обращается к сфере психологии с целью получить строгое и конкретное знание, которое могло бы быть применено им в собственной профессиональной деятельности. Оказывается, что все аспекты проблемы: от определения понятия и классификации эмоций до оценки их влияния на характер поведения и деятельности — остаются предметом дискуссии. Причем то, что непосредственное переживание эмоций доступно всем, не облегчает, а затрудняет их теоретическую интерпретацию. Источник затруднений психологи видят в самом характере эмоций как субъективных реакций на объективные явления. «Эмоции выполняют функцию не отражения объективных явлений, а выражения субъективных к ним отношений. Объект или событие может вызвать эмоцию, быть ее поводом, но не может служить образцом для ее анализа и описания. Поэтому данные о том или ином эмоциональном переживании мы можем сравнить только с данными о других эмоциональных переживаниях у одного и того же человека или у других людей, а не с некоторым объективным эталоном... Этим, видимо, объясняется тот факт, что современная экспериментальная психология сосредоточена... преимущественно на том, что вызывает эмоции и что они в свою очередь вызывают в телесных функциях, поведении, других психических процессах» [145, с. 7].

Нужно сказать, что ответ на вопрос, что именно в архитектурных сооружениях или более сложных объектах (районах, городах) вызывает эмоции, крайне важен архитекторам. Но и экспериментальное решение этого вопроса вызывает множество исследовательских трудностей. Даже когда архитектура сама по себе является объектом человеческого внимания, на психику тех, кто находится среди архитектурных произведений, влияет множество различных факторов, и выделить из них собственно архитектурные затруднительно. Но самое важное — определить характер эмоционального воздействия архитектуры как раз тогда, когда внимание направлено не на архитектуру, когда восприятие ее играет роль фона, сопутствующего той или иной человеческой деятельности. Восприятие этого фона и возникновение эмоций, с ним связанное, составляет основную часть эмоционального воздействия архитектуры. Однако такое воздействие происходит медленно и постепенно, результаты его накапливаются во времени. Продолжительность этого процесса выводит его за рамки возможностей лабораторного эксперимента. Кроме того, в лабораторных условиях наблюдатель, ведущий исследование, находится вне воздействия тех эмоционально значимых факторов, которые он изучает. При изучении же эмоционального воздействия в натуре (лабораторное воспроизведение ситуации восприятия архитектуры невозможно) наблюдатель сам находится под воздействием изучаемых им эмоциональных факторов [145, с. 20].

Поэтому изучение эмоционального воздействия архитектуры требует разработки специальных методов и методик. Такие методики могут быть созданы только в условиях сотрудничества архитекторов и психологов, но сотрудничество требует взаимопонимания, а следовательно, знакомства психологов с архитектурной проблематикой и архитекторов — с психологической.

Однако ответа на вопрос, что в архитектуре порождает человеческие эмоции, архитектору недостаточно. Столь же важно и представление о характере эмоций, которые рождает восприятие архитектуры. Ведь архитектура обладает двойственной, утилитарно-художественной природой — она еще и искусство. И потому, как и для всякого иного художественного произведения, для произведения архитектуры справедливы слова Л. Н. Толстого: «Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами, переживают их» [116, с. 112]. Очевидно, однако, что эмоциональное воздействие архитектуры хотя бы в силу постоянного соприкосновения с ней человека обладает особой спецификой, что не все, а лишь некоторые из эмоций могут и должны «транслироваться» архитектурными произведениями.

В психологии эмоции рассматриваются как особый класс психических процессов и состояний, обладающих определенными функциями в осуществлении жизнедеятельности. Основные из этих функций — сигнальная и регулирующая. Будучи субъективной реакцией на изменение внешней или внутренней среды, эмоции сообщают, «сигнализируют» о характере этих изменений и регулируют

направление связанных с ними процессов жизнедеятельности. Слово «характер» здесь нуждается в уточнении. Информацию об изменениях во внешней и внутренней среде человек получает с помощью сенсорной и перцептивной систем. Эмоции же сигнализируют о желательности или нежелательности этих изменений, соответствии или несоответствии их тем или иным потребностям. «Эмоция есть отражение мозгом высших живых существ величины (силы) какой-либо из присущих им потребностей и вероятности их удовлетворения в данный момент. Активация нервного аппарата эмоций может быть отнесена к разряду «внутреннего приспособления» живой системы к текущей деятельности» [114, с. 127].

Приспособление к текущей деятельности — таков смысл того стимулирующего или тормозящего влияния, которое оказывают изменения на человеческую психику. Можно поэтому сказать, что архитектурная организация окружающего человека пространства должна возбуждать те эмоции, которые стимулируют приспособление к деятельности, притом именно той деятельности, для которой данное пространство предназначено. В таком случае мера эмоционального удовлетворения зависит от того, насколько здания и сооружения отвечают потребностям человека, связанным с той или иной формой человеческой деятельности.

Эмоции субъективны. Они несут на себе отпечаток неповторимых врожденных особенностей каждого человека, его конкретного жизненного опыта, индивидуального темперамента. В то же время эмоции социальные, связаны с контекстом социокультурных представлений, норм и ценностей, свойственных обществу в целом, большим и малым социальным группам. Наконец, эмоции могут переживаться и сопереживаться коллективно. Их сила и интенсивность может увеличиваться или уменьшаться в зависимости от отклика, который они находят в других людях. Многие сооружения и ансамбли усиливают свое эмоциональное воздействие в результате присутствия в них большого числа людей (античный театр или современный стадион, торговая площадь или оживленная улица).

Эмоции могут быть неосознанными, но чаще всего осознаются нами и проявляются в форме человеческих чувств. Иногда понятиями «эмоция» и «чувство» пользуются как синонимами, однако они не тождественны. Чувства — это, так сказать, опредмеченные эмоции, в них сплавляются интеллектуальные и эмоциональные процессы, они выступают как результат специфического обобщения эмоций, связаны с представлениями об объекте эмоционального отношения.

В силу длительности и непрерывности воздействия, особой выраженности социальных и общечеловеческих ценностей архитектура играет большую роль в «воспитании чувств». Это ее свойство хорошо осознавалось на всем многотысячелетнем протяжении человеческой истории. Поэтому изучение эмоционального воздействия архитектуры неотделимо от широкого социально-культурного контекста, системы общемировоззренческих ценностей. В более узком смысле изучение эмоциональных особенностей восприятия архитектуры связано с психологической проблемой формирования

образов и представлений. При этом нужно отметить, что и эта проблема пока еще далека от своего решения. В особенности много «белых пятен» в изучении процесса формирования устойчивых вторичных образов-представлений, а между тем именно фиксация представлений об архитектурной организации пространства, яркости и устойчивости часто служит основным показателем эмоциональной выразительности архитектурных произведений. Фиксация представлений об облике и образе городов является экспериментальной основой таких значительных архитектурно-психологических исследований, как книга К. Линча об образе города [7] и многих других.

В отличие от этих работ, направленных по преимуществу на изучение процесса восприятия архитектурных объектов, наша работа посвящена главным образом эмоциональной проблематике архитектуры. Поэтому для нас важно рассмотрение эмоционального воздействия архитектурного окружения на бессознательном «доопредмеченном» уровне, хотя мы понимаем, что такое разделение условно. Основание для выделения «собственно эмоционального» уровня воздействия архитектурных объектов как раз и состоит в том, что чаще всего эти сооружения воспринимаются нами в качестве неосознаваемого, но всегда присутствующего фона, создающего в конце концов ощущение комфорта или дискомфорта.

Рассматривая чувства как специфическое проявление эмоциональной жизни, один из основателей современной экспериментальной психологии Вильгельм Вундт насчитывал более 50 тысяч разновидностей. По мере развития всех форм интеллектуальной и душевной жизни человека его эмоции усложняются и дифференцируются, но в основе множества дифференциальных эмоций лежит существенно меньшее число тесно связанных со своей первичной инстинктивной основой фундаментальных эмоций, присутствующих всем людям независимо от их социального опыта и считающихся межкультурными феноменами. Исследователи расходятся в определении числа и характера фундаментальных эмоций. Тем не менее в предлагаемых нами классификациях прослеживается известная общность.

Еще при жизни известного русского физиолога И. П. Павлова было замечено, что наиболее четкое структурное представительство в мозгу высших млекопитающих имеют три способа эмоционального реагирования — страх, ярость, удовольствие. Эти типы эмоциональной реакции интерпретируются советским исследователем как выражение потребностей: самосохранения (страх); победы, преодоления, свободы (ярость); информации, удовлетворения исследовательского инстинкта (удовольствие) [116, с. 101].

Современный американский психолог К. Изард выделяет десять фундаментальных эмоций: интерес, радость, удивление, горе-страдание, гнев, отвращение, презрение, страх, стыд, вина. Легко заметить, что эта классификация не противоречит приведенным выше типам эмоционального реагирования, представляя собой несколько усложненный и дифференцированный их вариант. Нам важно подчеркнуть, что одним из ученых радость рассматривается

как следствие удовлетворения исследовательского инстинкта, а другой включает интерес как прямое выражение этого инстинкта и число основных форм эмоционального отношения.

Фундаментальные эмоции так или иначе участвуют в формировании эмоционального отношения к архитектурным объектам, но степень этого участия далеко не одинакова. Так, страх может присутствовать в превращенной, обыгранной форме в сложной эмоционально-образной системе культового сооружения; горе может выражаться в форме мемориала. Каждому из нас известны постройки, способные вызвать стыд, гнев и даже ярость, но вряд ли такое эмоциональное воздействие входило в замысел их создателей. Главная роль в проблеме эмоционального воздействия в архитектуре принадлежит все же рассмотрению положительных эмоций. Приведем краткие характеристики фундаментальных положительных эмоций в том виде, как они сформулированы К. Изардом [55].

1. Интерес — наиболее часто переживаемая положительная эмоция, мотивирует обучение, развитие навыков и умений, творческие стремления. В состоянии интереса у человека повышаются внимание, любознательность. Интерес облегчает социальную жизнь и способствует развитию эмоциональных уз между индивидами.

2. Радость — максимально, хотя и не обязательно постоянно желаемая эмоция. Она представляется скорее побочным продуктом событий и условий, чем результатом прямого стремления получить ее. Активное состояние радости характеризуется чувством уверенности, ощущением того, что мы любим.

3. Удивление имеет некоторые черты эмоции, но это не эмоция в полном смысле слова. В отличие от других эмоций удивление — всегда мимолетное состояние. Оно проявляется благодаря резкому повышению нервной стимуляции из-за какого-либо внезапного события. Удивление способствует освобождению нервной системы от предыдущей эмоции [55, с. 33—37].

Уже из приведенных кратких характеристик фундаментальных положительных эмоций видно, что интерес доминирует среди эмоциональных компонент, играя исключительно важную роль на всех уровнях эмоциональной жизни человека, во всех фазах его развития. В сложных и дифференцированных формах эмоция интереса и возникающие на ее основе чувства и переживания сопутствуют практически всем формам деятельности. Интерес поддерживает исследования, обучение, конструктивную деятельность. Он необходимое условие развития чувственно-эмоциональной и познавательной сферы. Вместе с познавательными структурами и ориентациями интерес направляет восприятие, познание и действие. Исключение возникает только тогда, когда в сознании доминируют отрицательные эмоции. Таким образом, наличие интереса может служить косвенным признаком того, что отрицательные эмоции не занимают доминантного положения.

Если допустить, что архитектура обладает способностью эмоционального воздействия, и если воздействием этим можно управлять, то, очевидно, оно должно состоять в стимулировании положи-

тельных и подавлении (ослаблении) отрицательных эмоций. И сколько интерес — главная эмоциональная предпосылка деятельности, а архитектура — способ пространственной организации деятельности, мы можем сформулировать гипотезу, что интерес является основной положительной фундаментальной эмоцией, стимулируемой архитектурной организацией пространства. Такая гипотеза позволяет связать эмоциональное воздействие архитектуры с количественными и качественными признаками архитектурной формы: сложностью, новизной, объемом перцептивной информации, богатством социокультурных значений и т. д. **Чтобы быть эмоциональной, архитектура прежде всего должна возбуждать интерес.**

Как мы уже видели, большинство фундаментальных эмоций имеет отрицательный характер. Вряд ли этот факт случаен, в нем кроется определенный биологический и психологический смысл. Функция эмоции состоит в регулировании человеческой жизнедеятельности путем «оповещения» субъекта о значимости для него различных внешних и внутренних ситуаций. Это значит, что отрицательные эмоции, так же, как и боль (которую, кстати говоря, тоже часто относят к эмоциональным переживаниям), служат мобилизирующим сигналом опасности или препятствия к нормальному осуществлению деятельности. Если архитектурно организованная среда не будет содержать необходимой для нормального осуществления деятельности перцептивной информации, если не будет способствовать нормальному ориентированию, то возникновение отрицательных эмоций неизбежно. У человека будет возникать чувство явной опасности.

В самом деле, какие отрицательные эмоции на рассматриваемом нами уровне могут быть «спровоцированы» архитектурной средой? Здесь необходимо сказать, что эмоции обладают знаком. Таким образом, некоторые отрицательные эмоции могут рассматриваться как признак отсутствия одноименных положительных. Например отсутствие интереса при наличии потребности в активации деятельности может порождать отрицательную эмоцию, выражающуюся чувством скуки. Наиболее часто встречающаяся в процессе взаимодействия с архитектурной средой отрицательная эмоция — тревожность. Тревожность — наиболее распространенная дифференциальная эмоция и эмоциональная патология [65, с. 101]. Она связана с потерей чувства безопасности и ориентации в архитектурной среде. Основная фундаментальная составляющая тревожности — страх, который в парадоксальной форме может присутствовать и в ряде положительных переживаний, порождаемых архитектурой. Это касается культурно обусловленных «игровых» ситуаций восприятия архитектуры.

Как положительные, так и отрицательные эмоции и эмоциональные состояния могут накапливаться, накладываться друг на друга во времени, порождая специфические явления — фрустрацию и стрессы.

Стресс — состояние эмоциональной напряженности высокой степени, вызываемое такими факторами, как опасность, острая информационная перегрузка в условиях дефицита времени и т. п. Воз-

никновению стресса могут предшествовать фрустрации — накопление отрицательных эмоциональных импульсов, связанное с неустраняемыми внешними или внутренними раздражителями. Естественно, возбуждение таких эмоциональных состояний не может рассматриваться как задача архитектора, их возникновение свидетельствует лишь о крупных просчетах в проектировании и реализации архитектурных объектов. Однако в ряде случаев может стоять задача прямо противоположная — снятие фрустрации и психических перегрузок, связанных с условиями труда или жизни в экстремальных условиях. Такой задачей является, например, компенсация накапливающейся во времени недогрузки восприятия (сенсорной депривации), которая возникает в условиях отсутствия растительности, полярной ночи и неблагоприятных климатических условиях в поселениях на Крайнем Севере. Наблюдения частичной сенсорной депривации на Крайнем Севере показывают, что это явление сопровождается раздражительностью, повышенной утомляемостью, расстройством сна. Задача снятия сенсорной депривации особенно актуальна в условиях СССР: треть территории нашей страны расположена за Полярным кругом, где сосредоточена значительная доля природных богатств и идут в настоящее время интенсивные процессы урбанизации.

Кроме того, фрустрации могут возникать на протяжении длительного времени в условиях недогруженности сенсорного восприятия или затрудненной ориентации в процессе трудовой деятельности, поэтому задача их компенсации может стоять перед архитекторами и в обычных климатических условиях.

Эмоциональные процессы вызываются значимыми для человека факторами. К этим факторам относятся прежде всего физические воздействия на органы чувств. Чувственно воспринимаемые качества и свойства архитектурного окружения могут рассматриваться как физический раздражитель и уже в этом смысле могут вызывать в зависимости от собственных свойств и конкретных условий восприятия эмоциональное возбуждение определенной интенсивности и направленности (модальности). Наряду с внешними факторами, в формировании эмоций участвуют внутренние: факторы органического характера, индивидуальные свойства личности, складывающиеся в индивидуальном и коллективном опыте психические реакции и установки. Такие установки могут быть временными, связанными с регуляцией направления действий, и устойчивыми, сформированными культурным опытом, определяющим основные отношения между человеком и его окружением. Эмоциональные реакции человека на архитектурную среду — это процесс, в котором одни эмоции постоянно сменяются другими. Идя по улице, заходя в магазин, возвращаясь с работы, мы уже испытываем определенные, часто достаточно сильные чувства и переживания, которые в большой степени определяют наше восприятие архитектурной среды и поведение в ней.

В основе освоения и использования человеком материально-пространственного окружения, в том числе городской среды, лежат познавательные и ориентационные процессы. На развитие этих

процессов эмоции могут оказывать акцентирующее влияние. Т. п., познавательное содержание, которое способно вызывать эмоции, выступает в сравнении с другим содержанием более отчетливо. Большой отчетливостью и яркостью отличается восприятие раздражителей, предсказывающих явления, в отношении которых человек может сделать выбор (например, избежать неприятных ощущений, предпочесть кратчайший или, наоборот, длинный маршрут движения и т. п.). Раздражители же, предсказывающие независимые от субъекта явления, главным образом негативные, вообще могут иметь затрудненный доступ в сферу ориентации. По мнению некоторых ученых, одним из свойств восприятия является «механизм перцептивной защиты», который затрудняет восприятие, отвлекая внимание от объектов, вызывающих отрицательные эмоции.

Любопытным и важным для проектирования среды является то экспериментально наблюденное свойство восприятия, что объекты, в отношении которых человек может определить поведение, например выбрать маршрут дальнейшего движения, переменить характер деятельности и т. п., воспринимаются ярче и отчетливее, лучше прочитываются и запоминаются.

Мы можем видеть это и в процессе восприятия архитектурных и градостроительных объектов. Здание, поставленное на перекрестке улиц и дорог, воспринимается отчетливо вне зависимости от собственных его пространственно-пластических качеств. Ситуация «выбора» вообще активизирует восприятие, а это значит, что планировочная и функциональная структура населенного места участвует в формировании эмоционального воздействия архитектуры.

Знак эмоционального состояния смещает знак оценки воспринимаемых объектов в собственную сторону. Поэтому те переживания, которые мы испытываем, находясь в архитектурной среде, могут влиять на то, как мы воспринимаем другие помещенные в эту среду объекты. Этот факт наглядно подтверждается экспериментом, который провели американские психологи А. Маслоу и Н. Минц. Они разместили три группы студентов в различных комнатах, отличающихся качеством оформления. Одна из них — «красивая» — была окрашена в спокойные тона, освещена мягким светом, обставлена комфортабельной мебелью. Вторая — «обычная» — представляла собой преподавательскую, и интерьер ее напоминал рядовую контору. Третья — «безобразная» — была обычной дворницкой кладовкой.

Всем трем группам были предложены фотопортреты одних и тех же людей. Задание состояло в том, чтобы оценить сфотографированные лица по степени их «энергичности» и «приятности». Оказалось, что в интерьере, который экспериментаторы называли «красивым», средний уровень оценок оказался значительно более высоким [145, с. 19].

Аналогичным образом действует уровень эстетической организации среды и на поведение. Доказано, например, что школы с более высокими эстетическими качествами отличаются низким уровнем детского вандализма (имеется в виду порча школьного имущества). То же можно наблюдать и на станциях метрополитена.

Несмотря на отсутствие надписей «не курить», «не сорить» и т. п., никому не приходит в голову нарушать порядок. Зато никакие надписи и призывы в запущенных помещениях железнодорожных станций действия не оказывают.

Возникновением эмоции сопровождается осуществление тех познавательных процессов, которые имеют с данной эмоцией содержательную связь. Этой зависимостью обусловлена тенденция к самоподдержанию эмоций как положительных, так и отрицательных. Поэтому с точки зрения эмоционального воздействия архитектуры важно, чтобы форма определенным образом соответствовала широко понимаемой функции, т. е. месту здания, сооружения, ансамбля или иной функционально-пространственной единицы в общем социокультурном контексте. Влияние эмоциональных процессов на качество деятельности зависит от степени эмоционального возбуждения. Для каждого вида деятельности существует определенный уровень притока тонизирующих раздражителей, при котором деятельность осуществляется оптимально. Приток раздражителей выше или ниже этого уровня отрицательно сказывается на качестве деятельности.

Эмоции могут таким образом воздействовать и на характер деятельности. Каково же это влияние? Возьмем, например, состояние тревоги или страха. Известно, что сильная тревога или страх производят дезорганизующее, дезориентирующее действие. С другой стороны, и полное спокойствие — иммобилизация — может служить дурную службу, когда требуется концентрация внимания и усилий. То же можно сказать о радости или удивлении. Радость, состояние душевного подъема может вызвать прилив сил. Но та же эмоция в более сильной степени может вывести нас из душевного равновесия, отвлечь от деятельности. Качество деятельности меняется с изменением интенсивности эмоционального возбуждения. Разнообразные изменения происходят и в восприятии. Например, установлено, что эмоциональное возбуждение, связанное с неуспехом в распознавании объекта, затрудняет ориентацию. Аналогичные результаты дает и эмоциональное напряжение, связанное с чувством неуверенности или угрозой. Переживание тревоги вызывает ослабление восприятия, снижение ориентационных способностей, худшее освоение пространственных условий.

Экспериментальные данные показывают, что в сфере обучения, восприятия, решения задач и т. п. мы сталкиваемся с одним и тем же явлением: эмоциональное возбуждение повышает уровень выполнения легких задач и снижает уровень выполнения более трудных. Отсюда следует простой, но существенный вывод: архитектурная среда, организуемая для сравнительно простой деятельности, должна быть ориентирована на более высокий уровень эмоционального напряжения, содержать больше визуальных раздражителей, чем та среда, в которой протекает сложная деятельность.

Кроме изменения внешнего поведения, эмоции и эмоциональные состояния вызывают многочисленные физиологические изменения, причем внутренние изменения, как и внешние, определяются уровнем возбуждения, знаком и содержанием эмоций. Детальное

определение и дифференциация устойчивых комплексов эмоционально-физиологических реакций — задача сложная, поскольку не только отдельные люди сильно отличаются друг от друга по характеру реакции на эмоциональные процессы, но даже у одного и того же человека реакции изменчивы и пластичны. Современная медицина накопила довольно много данных о том, что физическое здоровье человека зависит от характера протекания эмоциональных процессов. Поэтому поддержание эмоционального оптимума важно не только с социальной и эстетической, но и с гигиенической точки зрения.

Вообще говоря, за исключением, может быть, отдельных случаев (культовые сооружения, мемориалы), архитектуре противопоставлено слишком сильное действие на эмоциональную сферу. Не будем забывать, что архитектура — пространство деятельности и она должна стимулировать деятельность, а не отвлекать от нее. Разумеется, при определенных установках архитектурное сооружение воспринимается как художественное произведение, и тогда переживание эстетических эмоций становится одной из главных целей обращения к архитектуре. Но в большинстве случаев мы «обращаемся» к архитектурным сооружениям по другому поводу: мы живем в них, работаем, общаемся, отдыхаем, делаем множество дел, в которых архитектура, городская среда присутствуют как фон, необходимый, но незаметный, воспринимаемый бессознательно, но являющийся неотъемлемым условием не только пространственной организации деятельности, но и эмоционального комфорта. Поскольку эмоции — это субъективная реакция на меру удовлетворения потребностей, наше эмоциональное состояние, эмоциональный комфорт зависят главным образом от того, насколько полно эти потребности удовлетворены, насколько полно, точно и удобно организованы в пространстве те процессы жизнедеятельности, для которых данная среда предназначена.

Архитектурными сооружениями пользуются многие поколения людей, всякий раз приспособлявая их к своим нуждам. Размеры и пластическое оформление пространств (улиц, площадей, дворов, комнат, лестничных клеток) остается неизменным на протяжении столетий. Значит, архитектурная организация среды отвечает не только конкретным, но и инвариантным относительно социокультурных изменений человеческим потребностям, а следовательно, возбуждает некоторый постоянный спектр эмоций, которые, однако, всякий раз дифференцируются, получая конкретно историческую, культурно-региональную и индивидуально-психологическую окраску.

Можно сказать, что цель архитектурной организации пространства с точки зрения его эмоционального воздействия состоит в том, чтобы способствовать возникновению и устойчивому сохранению инвариантных эмоциональных состояний, стимулирующих деятельность процессы, для которых данная среда предназначена. При этом уровень возбуждения эмоциональной сферы должен соответствовать характеру деятельности. Но прежде всего в архитектурной среде реализуется сама потребность в деятельности. С точки

зрения эмоционального воздействия архитектуры она реализуется путем активации интереса к деятельности и обеспечивается путем удовлетворения потребности в ориентации. В свою очередь, ориентация связана с психическим механизмом восприятия.

2.2. Эмоции, восприятие и деятельность в архитектурной среде

Как мы уже писали, эмоции — субъективная реакция на значимость явлений внешней и внутренней среды. К явлениям внешней среды, безусловно, относится вся совокупность архитектурных объектов. Связь человека с окружающим его внешним миром отражается в психике с помощью двух процессов — ощущения и восприятия, выступающих в единстве. При этом ведущим процессом в осуществлении связи человека с архитектурной средой является восприятие. Восприятие и ощущение присутствуют на всех уровнях взаимодействий человека и архитектурной среды, соответственно на всех уровнях присутствует и эмоциональная компонента.

Эмоциональная реакция на архитектуру — это реакция на внешний раздражитель, причем подавляющую часть перцептивной информации об этом раздражителе дают нам органы зрения. Значение эмоциональной компоненты в восприятии и ощущении зависит от того, по каким чувственным каналам мы получаем внешний сигнал, какие анализаторы участвуют в его приеме. Французский ученый А. Пьерон [см.: 105, с. 238] составил сравнительную таблицу, в которой соотнес эмоциональную и интеллектуальную компоненты различных видов сенсорного восприятия. Согласно этой таблице, в зрительном восприятии доминирует интеллектуальный элемент (10:2). И действительно, эмоциональная компонента в восприятии архитектуры обычно не доминирует. Выявляется, осознается эта компонента, как правило, в образно-ассоциативной форме, сплавающей интеллектуальное и эмоциональное.

В пределах зрительного восприятия и ощущения различные визуальные признаки вызывают разную по интенсивности и качеству эмоциональную реакцию. Так, эмоциональный фон ярко выражен в восприятии цвета: красный цвет обладает большей силой воздействия, чем голубой. Это обнаруживается не только при осознании ощущения, но и в процессе объективных измерений. Доказано, что чувства, порожаемые цветами, сходны у разных народов и индивидов с различным культурным уровнем. Черный цвет сигнализирует опасность, угнетает, что отражает как бы трудность ориентировки в темноте; зеленый цвет — успокаивает, сосредоточивает; голубой связан с цветом открытого пространства, он может успокаивать, но и вызывать тревожность; красный вызывает возбуждение [95, с. 177]. Это касается и восприятия линий. Так, в ходе экспериментов, проведенных Х. Лундхольмом в психологической лаборатории Гарвардского университета, было показано, что движение линий вниз ассоциируется с вялостью и депрессией, вверх — с радостью, силой, энергией. Прямые горизонтальные ли-

нии указывают на безжизненность и отсутствие перемен. Состоянию малой моторной активности соответствуют длинные и низкие волны, высокой — изломанные остроугольные линии, а их преобладание в рисунке вызывает ощущение враждебности [93, с. 30]. Исследования показали, что не только цвет и линии вызывают эмоционально окрашенные переживания, но и сами эти переживания ассоциируются с устойчивыми зрительными образами. Одним из таких рода был проведен ленинградским архитектором Л. В. Никольской [93]. Оказалось, что линейные изображения переживаний, выраженных в словесной форме, сходны между собой. Для обозначения тревоги характерны изломы, многократно повторяющиеся в горизонтальном направлении, уверенность передается вариациями прямоугольных элементов, рациональность — преимущественно горизонтальными прямыми, динамичность — постоянными или нарастающим ритмом и т. д.

Устойчивость графических и словесных образно-ассоциативных связей позволила исследователю предположить, что силуэты зданий и сооружений также обладают устойчивыми образно-эмоциональными характеристиками. Предположение нашло подтверждение в результатах эксперимента. Оказалось, что простейшие примитивные однообразные и протяженные элементы вызывают скуку; включение в абрис тупых углов или криволинейных элементов создает ощущение покоя; ритмично пульсирующие лаконичные очертания воспринимаются как деловые и рациональные. Наличие остроугольных элементов в симметричных лаконичных силуэтах придает им торжественность и строгость с оттенком холодности. Усложненные контуры с неупорядоченной, измельченной структурой, обилием углов и наклонных линий приводят к ощущению беспокойства, отчужденности. Чрезмерно изрезанные силуэты вызывают утомление и настороженность и т. д. [93, с. 36].

При обсуждении вопроса о способности архитектурной среды быть источником эмоций необходимо учитывать также кинестетические ощущения (физические ощущения, связанные с изменением пространственного положения собственного тела). По таблице А. Пьерона их эмоциональный коэффициент весьма высок. Поэтому обыгрывание возможности физического передвижения по архитектурно организованному пространству может играть большую эмоциональную роль. Причем «кинестетическое подкрепление» эмоциональной реакции является положительным и относится к врожденным эмоциональным реакциям, эффективность же этого подкрепления зависит от степени двигательной депривации. Излишне говорить, что в современном обществе недостаточность движения (гиподинамия) становится распространенным функциональным расстройством организма. Поэтому организация внутри города специальных пешеходных улиц выражает не только стремление к большей социальной и коммуникативной эффективности городского пространства, но и усиливает эмоциональную значимость среды.

Важным фактором вызываемых эмоций является интенсивность внешнего раздражителя, т. е. визуальная выраженность тех или

них признаков в архитектурном объекте. Зависимость между силой раздражителя и эмоциональной реакцией на него отмечали психологи. Экспериментальные данные показывают, что так называемые пороговые, т. е. предельно различимые, визуальные ощущения по мере увеличения их интенсивности получают и более интенсивную положительную окраску, но, достигнув некоторого предела, эта положительная окраска начинает ослабевать, а пройдя через нулевую точку, становится отрицательной. Таким образом, организуя архитектурную форму, например силуэт, в соответствии с экспериментально выделенными особенностями образно-ассоциативного восприятия, архитектор должен помнить о «мере», в присутствии которой в вещах нам напоминают изречения древних и собственный здравый смысл.

Мы по-разному реагируем на раздражители различной интенсивности; стимуляция малой интенсивности обнаруживает тенденцию вызывать реакцию приближения, а стимуляция большой интенсивности — удаление от источника воздействия [105, с. 70]. Отсюда известное всем качество крупной архитектурной формы, которая «держит» нас на известном расстоянии от сооружения. Это качество формы хорошо понимали мастера прошлого. Достаточно вспомнить, например, готические соборы, где «пространственная игра» основана на контрасте читаемых издали масс и тонкой ювелирной проработке деталей по мере приближения.

На интенсивность эмоциональной реакции влияет также внезапность появления раздражителя. Предметы, появляющиеся неожиданно и перемещающиеся слишком быстро, могут вызвать негативную реакцию. Вот почему при создании композиционно целостных архитектурных ансамблей смена зрительных ощущений тщательно готовится. Однако при этом действие фактора неожиданности в архитектурной композиции должно сохраняться, поскольку это важное средство поддержания интереса — доминантой эмоции, стимулирующей деятельность.

Упомянув о неожиданности как факторе эмоционального воздействия, мы естественным образом перешли к связанному с ним фактору повторяемости, ибо неожиданность не что иное, как непредсказуемое нарушение повторяемости. Мы говорим здесь о повторяемости в узком контексте, только в связи с изменением силы эмоционального воздействия визуального раздражителя. Вообще же повторяемость — один из важнейших способов организации формы, в частности архитектурной, и важнейший информационный фактор. Эмоционально-эстетическая и символическая роль повторов в архитектурном произведении должна стать предметом особого анализа.

Повторение одних и тех же сенсорных раздражителей при определенной величине (частоте и длительности) может вызвать явление пресыщения. Многократное повторение раздражителя обычно делает его эмоционально нейтральным. Вместе с тем под влиянием повторения формируются устойчивые нервные модели пережитых событий [118]. Психический механизм появления таких моделей называется в психологии механизмом антиципации [77].

Если поступающие раздражители соответствуют внутренним схемам, психическим стереотипам, наступает привыкание и, как следствие, ослабление эмоциональной реакции. Если свойства раздражителей меняются, реакция наступает вновь. Это, конечно, не значит, что привыкание должно рассматриваться как неблагоприятный фактор — наоборот: возникающие в нервной системе (а также в сознании и поведении) антиципирующие модели, психические стереотипы или, как их еще называют, установки восприятия играют в организации психических процессов важнейшую роль. Они служат эталонами, на основании которых происходит психическая ориентация, осознаются и дифференцируются все поступающие воздействия. В принципе только на основании таких сложившихся комплексных стереотипов и возможно восприятие внешней среды и обеспечение процессов жизнедеятельности в ней. Забегая немного вперед, скажем, что такого рода стереотипы, обусловленные органическими, психическими, социально-функциональными и культурно-символическими факторами организации пространства, являются базовыми, фундаментальными для восприятия и организации городской среды.

Возвращаясь к теме повторяемости как источника эмоциональных переживаний в процессе восприятия архитектурной среды, мы можем сказать, что усложнение и дифференциация архитектурной формы на фоне укорененных в контексте восприятия моделей организации среды порождает на высших своих ступенях эмоциональное качество, называемое формально-эстетическим. Эстетическая эмоция необходимо содержит сложно обусловленные социальными и культурными факторами ценностные элементы, о чем речь пойдет в последней главе данной книги. Здесь же говорится лишь об одном, и притом специфическом, компоненте эмоционально-эстетического, что позволяет предположить, что существуют количественные критерии формально-эстетического, т. е. некоторый оптимум в соотношении повторяемости и новизны раздражителей в эстетически организованном объекте восприятия. Этот оптимум должен характеризоваться составом и распределением визуальных элементов.

Попытки определить его предпринимались неоднократно на различном материале и с различными методическими установками. Одной из первых по времени была созданная Фехнером система экспериментальной эстетики. Я. Рейковский приводит гипотезу, выдвинутую французскими учеными. Она состоит в том, что человек может принимать информацию со скоростью 16 бит/сек при способности к кратковременному запоминанию — около 60 бит. Эстетическое удовлетворение связано с получением потока информации примерно такой величины. Превышение величины потока приводит к тому, что форма воспринимаемого объекта кажется слишком сложной; если количество информации существенно ниже этого уровня, объект не вызывает эстетического интереса [105]. В приложении к архитектурным сооружениям эта гипотеза нуждается в развитии и уточнении, так как не вполне ясно, что именно выбирать в качестве носителей элементарных единиц информации.

Но одно: в организации архитектурной среды предсказуемость, обеспечивающая возможность ориентации в среде, и непредсказуемость, стимулирующая эмоциональную напряженность, должны находиться некоторым оптимальным соотношением. Американские специалисты в области психологии городской среды А. Раппопорт и Р. Хокс вводят в связи с этим понятие «нарушенных ожиданий» (обманутых ожиданий) как необходимого элемента пространственной организации среды [172].

В процессе восприятия, в формировании эмоционально окрашенных образов и представлений разнородные характеристики существенно воспринимаемого архитектурного окружения: линейные, цветовые, пластические, пространственные — сплавляются, синтезируются в целое. Целостность — важнейшее свойство человеческого восприятия. И чтобы визуальные характеристики архитектурных объектов, среды в целом отвечали этому свойству восприятия, архитектурная среда должна обладать признаками целостности, заложенными в нее в процессе организации. Характеристики структурной организации визуально целостных объектов были проанализированы ленинградским психологом В. А. Ганzenом. На основе сформулированных им принципов целостности и гармоничности визуальных объектов в настоящее время ведутся исследования в области градостроительной психологии и теории композиции. Предложена система признаков и критериев целостной и гармоничной организации объектов зрительного восприятия, имеющая конструктивное значение для теории и практики градостроительного проектирования [33].

Целое обладает тремя основными признаками: ограниченностью, связностью и компактностью. Внутри каждого из этих признаков выделяются подклассы, характеризующие степень выраженности данного признака, например слабо компактные, компактные, сильно компактные; неограниченные, частично ограниченные, ограниченные объекты; вводятся критерии, позволяющие отнести объект к тому или иному подклассу. Например, для выделения и характеристики признака связности вводится такой критерий: объект считается связным, если расстояние между его элементами меньше максимального линейного размера элементов. Поясним сказанное архитектурно-градостроительным материалом. Если улица — пространственно-функциональный элемент города, а здание — элемент улицы, то разрывы между зданиями по фронту застройки не должны превышать максимальной длины зданий. Возникает вопрос: что же, многочисленные улицы новых районов наших городов, где разрывы между зданиями превышают линейные размеры самих зданий, не могут обладать визуальной целостностью? Могут, разумеется, но элементами этой целостности будут ритмически организованные разрывы между зданиями, т. е. это будет целостность другого порядка, состоящая из иных элементов, не тождественная улице.

Следующий пункт характеристики целостности — различие структуры и состава. Состав — это тот набор элементов или частей, который образует целое. В приведенном нами примере такими

частями являются здания. Можно показать, что в состав улицы как целого входят и другие элементы, но это далеко отвлекло бы нас от темы. Важно здесь заметить, что состав каждого целого характеризуется набором входящих в него элементов и их распределением. Состав и структура целого могут быть измерены рядом характеристик, к которым можно отнести разнообразие, регулярность, упорядоченность, определенность, непрерывность и т. п.

Для каждого воспринимаемого целостного объекта, в том числе и для объекта архитектурного, существует область зон оптимальных значений перечисленных характеристик, при которых обеспечиваются наилучшие условия восприятия, а следовательно, и представление о субъективной эмоциональной удовлетворенности его результатами. Отклонение от зоны оптимума может приводить к избытку или дефициту возбуждения, а поскольку эти сдвиги обладают свойством накапливаться во времени, нарушение принципов целостности и гармоничности объекта восприятия может приводить к ослаблению или, наоборот, излишнему возбуждению эмоциональной активности¹.

Гармоничность — это интегральная характеристика совершенства формальной организации целостного объекта. В общем виде принципы оптимальной организации (гармонизации) целого состоят в реализации следующих пяти принципов, которые мы приведем здесь без изменения, в том виде, как они сформулированы В. А. Ганзеном, интерпретируя их на материале организации архитектурной среды [33, с. 45].

1. Повторяемость целого в его частях. «Этот принцип служит для объединения частей на основе сходства. Части целого обладают различными признаками, среди которых выделяется ведущий. Ведущим признаком в достаточно элементарно построенном объекте может быть, например, цветовой тон. Тогда любые части объекта в определенной степени должны содержать этот тон». В городской среде вопрос о ведущем признаке решается более сложно. Это, как правило, комплекс значений, обладающий сложной обусловленностью, однако модель повторяемости должна оставаться прежней. Например, если речь идет о городской среде, то элементы, объединяемые в целостность, должны обладать характеристиками, выражающими их «городскую» качественную определенность. Наличие близких значений одного и того же признака создает при восприятии условия суммации сигналов от различных частей объекта в воспринимаемой системе, что способствует появлению доминирующего перцептивного (чувственного) образа. С другой стороны, близость между частями облегчает перестройку воспринимаемых частей при перемене зон внимания. Но близость частей не создает их тождества: между ними имеются и различия,

¹ В тесном сотрудничестве с В. А. Ганзеном работают сотрудники лаборатории градостроительной психологии института ЛенНИИпроект. Ими проводится системное экспериментальное исследование восприятия городской среды Ленинграда. Приношу благодарность сотрудникам лаборатории О. А. Мустафеевой, Л. В. Никольской, Т. А. Елохиной, любезно ознакомившим меня с результатами своей работы.

тому при восприятии не возникает слишком быстрой адаптации органов чувств. Разница близких элементов создает условия для зрительного сохранения внимания на высоком уровне. Вместе с тем разнообразие элементов должно быть информативно насыщенным, что обеспечивает длительное сохранение активности воспринимающих систем.

Если на основании сказанного обратиться к тем системам управления зрительным разнообразием, которые приняты в современной массовой застройке, то можно увидеть, что на уровне выданных здесь требований унифицированный каталог, например, как и блок-секционная система, необходимого разнообразия обеспечить не могут, поскольку повторяемые элементы абсолютно тождественны — здесь имеет место простая передвижка частей. Ведь элементами целостности выступают дома, а их объемы не облачены отличиями ни по форме, ни по силуэту, колебания же их высот образуют элементарный ритм. Унифицированный каталог исходит из ошибочного предположения, что единицей восприятия является пластическая характеристика фасада в целом, отношения же между элементами значения не имеют. Но при таких абсолютных размерах фасадов и полном тождестве силуэтов отдельно стоящих построек абстрактная комбинаторика унифицированных элементов дает минимальный эмоциональный и эстетический результат.

2. Соподчиненность частей в целом. «Принцип соподчиненности служит для объединения частей в целое на основе различия. На основе различия в целом может быть выделено главное, второстепенное и дополнительное. Принцип соподчиненности означает упорядоченность частей или групп элементов целого. Соподчиненность может не совпадать с ведущим признаком, лежащим в основе повторяемости» [33, с. 46].

Большинство архитектурных объектов воспринимается нами не одновременно, а в определенной последовательности. Наше внимание сосредоточивается то на одних, то на других частях сооружения или группы сооружений, образуя определенные зоны восприятия. Точно найденный визуальный масштаб и соподчиненность зон восприятия организуют наше внимание и предотвращают его колебания. Среди таких зон одна вызывает обыкновенно наибольший эффект и становится отправным пунктом в последовательности восприятия. В достаточно больших и сложно организованных архитектурных объектах таких зон может быть несколько. На примерах многих архитектурных ансамблей исследователями было показано, как по мере движения человека то одна, то другая часть композиции становятся главной в визуальной картине. Но всякий раз эта картина обладает достаточной упорядоченностью и строгим соподчинением частей.

Не только отдельные сооружения и ансамбли, но и районы, и поселения в целом должны обладать ясным и четко воспринимаемым иерархическим строением, с отчетливыми визуальными признаками каждой из пространственных зон. В условиях традиционной городской планировки такая иерархия обеспечивалась

четким визуальным отличием улиц от дворов и площадей, периметральной застройки кварталов жилыми зданиями — от пространственно обособленных дворцов, храмов и других особо значимых построек.

К сожалению, это требование далеко не всегда соблюдается в районах новой застройки: улицы недостаточно отделены от внутримикрорайонных пространств; визуальная организация фасадов, обращенных к улице, никак не выделена; дворы, внутренние проезды, микрорайонные сады не образуют системы соподчинения. Поэтому огромные территории, застроенные практически одинаковыми зданиями, не обладают способностью концентрировать наше внимание на главном и не образуют визуального единства.

3. Принцип соразмерности частей в целом. Этот принцип состоит в требовании согласования частей по их метрическим характеристикам. Он лежит в основе различных систем пропорционирования. Существует очень много систем пропорционирования. Их разработка занимает одно из основных мест в многочисленных архитектурных трактатах от Витрувия до Ле Корбюзье. Здесь мы на них останавливаться не будем. Заметим только, что наличие пропорциональных отношений связано с объективными закономерностями восприятия. Наличие такой связи подтверждено многочисленными экспериментами, например, известными опытами Фехнера с латинским «i», прямоугольниками золотого сечения и т. д. [см.: 113, с. 327]. Установлено также, что выявленные в объекте метрические закономерности облегчают процесс его восприятия, а это оказывается важным для ориентации в сложных пространственных системах.

Однако примитивные и многократно повторенные метрические соотношения могут угнетающе действовать на эмоциональную сферу. Между тем однообразное чередование, примитивный ряд относительно более высоких и низких зданий — едва ли не основной прием композиционной организации жилой застройки.

Добавим еще, что этот визуальный ряд не обладает пропорциональной проработанностью: соотношение 9-, 12-, 16- и 25-этажных домов подчинено прежде всего технологическим требованиям, несмотря на многократное повторение, воспринимается как случайное. То же можно сказать о визуальной характеристике фасадов: пропорциональные отношения между различными уровнями визуально организованных элементов — дверями, оконными проемами, панелями, деталями декора — не отвечают закономерностям восприятия, число же визуальных уровней недостаточно, а их иерархия не обладает необходимой сложностью.

4. Принцип уравновешенности частей. «Этот принцип согласует противоположные части целостного объекта. Для объектов зрительного восприятия это равновесие вокруг пространственных осей. Вертикальная и горизонтальная оси неравноценны. Главенствующую роль играет вертикальная ось, что обусловлено различными факторами. В физико-биологическом смысле главенство вертикальной оси связано с гравитацией» [33, с. 46]. Возможно, этим фактором обусловлено и преимущественное значение вертикального

как ценностно обусловленного в универсальной семиотической оппозиции высокое — низкое. По-видимому, необходимость высотных доминант в застройке выполняет не только ориентационную и композиционную роль, но связана с глубинными культурно-ценностными и символическими элементами восприятия, которое без высотных пространственных элементов лишено необходимой полноты.

В перцептивном смысле равновесие связано с оптимальным состоянием моторики глаза и потому необходимо в архитектурной организации среды для обеспечения устойчивости внимания и правильного чередования возбуждения и расслабления.

5. Принцип единства. Фактически этот принцип визуальной организации объекта синтезирует все ранее сформулированные.

Повторяемость в частях образует единство целого по ведущему признаку, соподчиненность частей указывает на единство связей, уравновешенность — на единство противоположностей [33, с. 47]. Принцип единства выходит далеко за рамки закономерностей визуальной организации архитектурных объектов и выражает необходимость согласования структуры и функции архитектурного объекта, понимаемых в самом широком контексте. На уровне города и городской среды единство задается городу особыми, сформировавшимися на протяжении исторической эволюции поселения структурными единицами, в которых согласуются одновременно визуальные, пространственные, функциональные, социально-культурные характеристики. Эти структурные единицы суть улицы, площади, дворы, перекрестки, набережные и т. п., совокупность которых задает среде поселения единство и качественную определенность.

Сформулировав некоторые закономерности визуальной организации архитектурной среды, обеспечивающие благоприятные условия ее восприятия, а следовательно, благоприятный эмоциональный фон для человеческой жизнедеятельности, мы должны теперь обратиться к другому аспекту ее пространственной организации. Находясь в архитектурно организованной среде, человек воспринимает не только окружающие сооружения. Как бы ни была совершенна визуальная организация среды, сама по себе она не может обеспечить эмоционального комфорта.

В качестве источника эмоционального возбуждения архитектурно организованная среда действует в двух направлениях. Она, во-первых, стимулирует и пространственно организует человеческую деятельность, а во-вторых, отвечает потребности в восприятии и переработке информации. Поэтому в изучении закономерностей эмоционального воздействия и в процессе ее проектирования важно учитывать не только закономерности восприятия, но и психофизиологические и психологические характеристики пространственного поведения. В зависимости от вида деятельности, характера социальных отношений, этнических и культурных особенностей характер использования пространства и пространственного поведения существенно меняется. Как показывают исследования, нарушение пространственных отношений (чрезмерная затесненность или

излишняя разреженность) может препятствовать нормальному протеканию жизнедеятельности и оказывать отрицательное воздействие на эмоциональное состояние. Понятно, что учет форм пространственного поведения и контактов имеет большое значение для архитектурного проектирования, которое занимается пространственной регуляцией межгрупповых и межличностных отношений на всех уровнях их проявления.

Биологическая, психологическая и культурная обусловленность пространственного поведения стала предметом изучения новой научной дисциплины — проксемики¹. Одним из первых результатов наблюдений над пространственным поведением стал вывод о том, что в ходе общения люди соблюдают определенные дистанции и величина их относительно постоянна. Если люди вынуждены общаться на более близких или дальних дистанциях, они испытывают дискомфорт и стремятся увеличить или уменьшить эту дистанцию, довести ее до «нормы». Дистанции принято классифицировать по характеру общения. Выделяются четыре класса таких пространств: интимное, персональное, социальное, уличное. В каждом из классов выделяются два подкласса — ближняя и дальняя фаза контактов общения. Выяснилось также, что «нормальная» дистанция общения существенно неодинакова у представителей различных этносов и культур. Жители северных стран Европы предпочитают более длинные дистанции, чем южане, например жители средиземноморских стран, арабского Востока, Латинской Америки.

Одно из важнейших качеств среды поселения городского или сельского — присутствие людей. Даже не обращая друг к другу, люди, находящиеся на улицах и площадях, в садах и на набережных, постоянно вступают между собой в неявные контакты, столь же естественные и необходимые для них, как многие другие проявления жизнедеятельности. Известно, что многие городские пространства специально предназначены для этой цели. На Большие бульвары в Париже, улицу Горького в Москве или проспект Шота Руставели в Тбилиси люди выходят «на других посмотреть и себя показать». У такого общения тоже есть свои оптимальные дистанции и масштаб пространства. Характер пространственных закономерностей поведения и общения нужно учитывать при проектировании улиц, площадей, интерьеров общественных сооружений и т. п.

Например, улица издавна служит местом общения горожан. Вспомним гогаевское: «Невский проспект есть всеобщая коммуникация Петербурга». Чтобы быть местом коммуникации, улица должна быть такой ширины, чтобы пешеход мог различать лица людей, идущих по противоположной ее стороне, а значит, расстояние между тротуарами не должно превышать 25 метров. Проспект Калинина и в еще большей мере Ленинский проспект, несмотря

на развитую сеть обслуживания, по своим масштабам играть такую роль не могут и потому нуждаются в дублировании системой пешеходных улиц, образующих благоприятную среду человеческого общения. При проектировании городских пространств нужно предусматривать такой уровень функциональной и транспортной насыщенности, который обуславливал бы оптимальную плотность пешеходных потоков. Когда этот поток, как на улицах многих вновь построенных районов, исчезающе мал, у человека исчезает целый комплекс эмоциональных переживаний, обедняется образ города, затрудняется пространственная ориентация и т. п.

Не менее вредно, подчас даже опасно чрезмерное уплотнение, интенсификация контактов, выходящая за рамки биологических и социальных потребностей. Феномен перенаселенности и его влияние на поведение высших животных были предметом экспериментальных исследований. Выяснено, что чрезмерный рост плотности расселения животных (при сохранении всех других условий существования благоприятными) приводил к патологическим изменениям в поведении. Многие исследователи считают, что такая же зависимость существует и в человеческом обществе. Психологами описаны эмоциональные состояния, сопутствующие перенаселенности, — подавленность, чувство отчуждения, падение интереса к окружающему. Подавленность и отчуждение могут сопровождаться неблагоприятными физиологическими изменениями: повышается кровяное давление, содержание адреналина в крови и т. п. Зафиксирована связь между фактором перенаселенности и увеличением смертности, преступности несовершеннолетних, психических заболеваний и т. п. Однако при этом нужно различать два показателя: объективный показатель плотности, т. е. число людей, находящихся на единице территории, и перенаселенность — чрезмерное множество принудительных контактов. Отсюда вытекает естественный вывод: чем плотнее заселена и освоена городская среда, тем сильнее она должна быть дифференцирована планировочными и объемно-пространственными средствами, например плотностью уличной сети.

Существуют устойчивые, содержательно и эмоционально значимые для человека способы и формы поведения и общения в архитектурно организованном пространстве. По способам и формам организации пространственного поведения некоторые специалисты делят их на первичные, вторичные и публичные. Первичные — пространства сугубо индивидуального пользования: постель и тумбочка в общежитии, жилая комната, рабочий кабинет. С этими пространствами человек ассоциирует себя особенно сильно. Вторичные: места коллективного пользования — читальный зал библиотеки, учительская в школе, курительная в цехе и т. п. Наконец, в публичных пространствах существуют общие для всех формы территориального поведения. Именно такие пространства и лежат в основе эмоционально-образной структуры человеческих поселений. Эмоционально и интеллектуально закрепленные социокультурным опытом, формы пространственного поведения составляют с организованными для них пространствами нерасторжимые един-

¹ В СССР вопросы проксемики применительно к организации городской среды разрабатывает группа эстонских психологов (М. Хейдметс, Т. Нийт, Ю. Круусвал и др.). Подробный обзор зарубежных исследований пространственного фактора в человеческом поведении и межличностных отношениях см. [135].

ства. И потому проектирование городских пространств может приводить к эффективным с точки зрения эмоциональной значимости результатам только в том случае, если оно отвечает сложившимся стереотипам пространственного поведения. Когда это игнорируется, просчеты бывают трудно поправимыми. Пространственная структура таких городов, как Бразилиа или Чандигарх, была спроектирована без учета региональных социокультурных особенностей образа жизни и пространственного поведения жителей. В результате там появились параллельные центры и городские структуры стихийно возникающей временной застройки. В ряде случаев такие же ошибки были допущены и при проектировании и строительстве центральных ансамблей советских городов. Гипертрофированные масштабы парадных площадей Ташкента и Алматы игнорируют климатические условия, и региональные культурные особенности, и пространственные масштабы человеческого общения.

Эмоционально полноценная организация пространства поселения требует тщательной проработки пространственно-планировочных характеристик в соответствии с социокультурными и психологическими особенностями поведения людей в данном типе городского пространства. Как уже говорилось, разнообразие в рамках целостности становится одним из основных способов полноценной организации восприятия городского пространства. Однако необходимо иметь в виду, что столь же, если не более, существенно разнообразие деятельностное (функциональное).

В формировании эмоционального образа среды активно участвует функциональная компонента ее структурной организации. Независимо от характера деятельности сама возможность выбора способа действия и пространства действия оказывает положительное стимулирующее влияние. Функционально насыщенная среда эмоционально привлекательна, поскольку создает такое богатство ситуаций, которое позволяет реализовывать разнообразные способы индивидуального и группового поведения, удовлетворять различные привязанности и вкусы. Для проверки усиления эмоциональной привлекательности в связи с функциональным насыщением среды автором этой главы проделан следующий эксперимент. Были выбраны улицы с примерно одинаковыми пространственно-планировочными и ландшафтными характеристиками, с застройкой одного периода и стиля, но с разной степенью функционально-насыщенности (так трактовалась насыщенность учреждениями обслуживания). Горожанам было предложено ответить на вопрос «Какая из улиц красивее?» Подавляющее большинство предпочло функционально насыщенное пространство. Любопытно, что при оценке отдельных домов присутствие объектов и учреждений обслуживания никак не влияло, хотя как раз такие дома лучше запоминаются и служат ориентирами.

В тесной связи с функциональной насыщенностью и наличием привлекающих горожанина объектов находятся субъективные представления о величине архитектурно организованного пространства. Человеку свойственна некоторая переоценка величины те-

пространств, которые насыщены разнообразной визуальной информацией, и недооценка величины тех, где такая информация отсутствует. Наоборот, субъективная оценка времени, проведенного в функционально насыщенном пространстве, оказывается преуменьшенной: людям кажется, что время в привлекательном для них городском пространстве течет быстрее [125].

Наблюдение за поведением пешеходов в пространствах с неблагоприятными эмоциональными характеристиками показывает, что они непроизвольно увеличивают темп движения, стремясь быстрее пересечь непривлекательную улицу, подземный переход и т. п.

При этом важно подчеркнуть, что привлекательность определяется не реальной возможностью выбора способа деятельности в среде, а **самой возможностью деятельности**. «Незадействованные» в данном поведенческом акте, но выраженные, представленные в городской среде, артикулированные архитектурными средствами возможности выбора деятельности и способа поведения воспринимаются попутно как бы «примеряющим» их к себе горожанином, превращаясь в дополнительный источник эмоционального возбуждения. Богатство среды, вмещающей в себя избыточное относительно любого субъекта число возможностей деятельности, предстает как образ бесконечности самой жизни и ее проявлений, придавая восприятию и деятельности смысловую перспективу.

2.3. Избыточность и сложность архитектурной среды как факторы ее эмоционального воздействия

Если мы обратимся к облику и образу фасадов зданий и сооружений большинства исторических эпох и стилей, то должны будем подчеркнуть, что число различных элементов и деталей, связанных с композицией, превосходит возможности человеческого восприятия и не имеет видимого функционального смысла. Не только в зданиях периода эклектики, например, с их мелкой детализацией фасадов, но и в архитектуре классицизма с его тяготением к крупным формам практически невозможно воспринять и запомнить подробности рисунка капителей, орнаментов, решеток и т. д. Возникает вопрос: не обладая никакой функциональной ролью, часто находясь за гранью восприятия, не являются ли многочисленные детали просто излишеством, бессмысленной тратой труда и строительных материалов? Так и думали основоположники архитектурного функционализма, так и рассуждал Адольф Лоос, провозглашая лозунг: «Орнамент — преступление». Трудно себе представить все же, что обильная декорировка, разнообразие сложных деталей, характеризовавшее облик архитектурных сооружений из века в век, были случайными.

Возникновение и развитие зодчества происходило в условиях, когда психофизиологические и психологические закономерности человеческого восприятия уже сложились. Именно эти закономерности, сформировавшиеся на протяжении тысячелетней эволюции

человеческих поселений, стихийно или осознанно реализовывались в пространственно-пластических решениях зданий, определяли облик и образ городов. Избыточность визуального образа не случайность, а функциональное свойство архитектурной среды, обеспечивающее эмоциональную стимуляцию деятельности.

Как мы уже говорили, доминантной эмоцией, стимулирующей деятельность, является интерес. Какие же качества внешней среды обеспечивают стимуляцию интереса? Эти качества — новизна и сложность. Обратимся прежде всего к фактору новизны. Возможности архитектора по внесению в архитектурную форму изменения и новизны очень ограничены. Архитектура и архитектурные сооружения принадлежат к числу наиболее стабильных элементов предметно-пространственного окружения человека, и долговечность их, как правило, простирается за пределы человеческой жизни. Более того, новизна и необычность форм какого-либо архитектурного сооружения, вызывая интерес к нему в момент знакомства, довольно быстро «придается» — на нее в лучшем случае просто перестают обращать внимание. Значит, должны быть какие-то иные механизмы, которые обеспечивали бы стимуляцию интереса к среде. Эта стимуляция как раз и обеспечивается избыточностью архитектурной формы. Она кажется нам всегда новой, потому что мы не можем удержать всех ее визуальных характеристик ни в кратковременной, ни в долговременной зрительной памяти.

В этом есть известная аналогия избыточности в естественной языковой среде, но в данном случае речь идет не об избыточности текста относительно информации, а об избыточности самой информации: о том, что все особенности и свойства архитектурной формы и не должны быть «охвачены» одним взглядом. Здание должно требовать остановки и разглядывания, но и в этом случае его форма не должна становиться очевидной во всех деталях и, во всяком случае, не должна запоминаться целиком.

Сложность обеспечивается не только функциональными и объемно-пространственными факторами, но и факторами планировочными. Более того, в условиях, когда индустриализация и типизация строительства налагают ограничения на разнообразие пространственно-пластических характеристик застройки, важность достаточно сложной и дифференцированной планировочной структуры в обогащении визуального образа города увеличивается¹.

Новые масштабы пространств, освоенных городским строительством, беспрецедентный рост объема и темпов застройки привели к тому, что традиционное, веками складывавшееся лицо поселения стало быстро меняться. В силу этого обстоятельства возник известный разрыв между визуальными характеристиками городского пространства и стереотипами его восприятия.

В ходе длительной эволюции городской культуры развивавшиеся формы городской жизнедеятельности устойчиво соотносились с определенными моделями организации городского пространства,

¹ На роль сложности и дифференцированности городской планировочной структуры в восприятии объемной структуры поселения указывает, в частности, Н. Д. Кострикин [66].

которые в свою очередь наделялись множеством значений — функциональных, ориентационных, культурно-символических. Поскольку эти способы организации городского пространства формировались на протяжении длительного времени и оставались относительно стабильными, комплексы закрепившихся за ними значений получили устойчивый социально-символический статус. Каждый из типов городского пространства предполагает собственные способы освоения, особые модели деятельности и поведения, каждый из них обладает собственной эмоциональной ролью.

В этом смысле исторически сложившиеся типы организации городского пространства создают набор стереотипов, образующих как бы каркас восприятия архитектурно организованной среды поселения. Именно существование такого устойчивого каркаса задает устойчивость и определенность образно-символической структуре поселения, новизна же и сложность в качестве факторов, стимулирующих эмоциональное возбуждение, воспринимаются на фоне и в контексте этих устойчивых пространственно-функциональных образований.

* * *

Одной из основных тенденций развития теории и практики архитектурного проектирования является вовлечение в сферу профессиональной деятельности архитектора все новых научных дисциплин, причем в зависимости от конкретных условий та или иная область науки завоевывает на какое-то время лидирующее положение в профессиональном сознании.

Стремление рассмотреть архитектурную форму под знаком ее отношения к человеческой психике, характеризующее профессиональную ориентацию настоящего времени, в принципе не ново. Мы уже останавливались на истории профессионального осознания архитекторами эмоциональных проблем архитектуры в первой главе этой книги.

Обращение к объективным научным законам, попытки опереться на научно сформулированные закономерности человеческого восприятия и поведения каждый раз сопутствовали рефлексии по поводу пересмотра методов и средств архитектурного проектирования, смены средств архитектурной выразительности, т. е. в моменты кризисных ситуаций, например, в конце XVIII в. во Франции, когда идея воздействия на общество путем разумной организации архитектурных форм получила теоретическое и проектное обоснование, или в начале XX в., когда архитектурное проектирование на основе сформулированных наукой закономерностей психофизиологии восприятия рассматривалось лидерами так называемого «современного движения» на Западе и советскими конструктивистами как одна из главных профессиональных задач¹.

¹ «Я действительно считаю, — писал один из наиболее видных представителей архитектуры «современного движения» В. Гропиус, — психологические проблемы фундаментальны и первостепенны, в то время как технические компоненты формообразования есть наше мыслительное дополнение к этому» [46, с. 136].

Нынешнее обращение профессионального сознания к психологии вновь сопряжено с кризисом профессиональных ценностей в пору всеобщей неудовлетворенности итогом полувекowego господства функционалистских идей и концепций в архитектурном проектировании и строительстве. Парадоксален тот факт, что в пользу отрицания функционалистских архитектурных концепций зачастую используются те же аргументы, которые некогда служили для их утверждения. На этот раз обращение к психологии происходит под знаком реабилитации и утверждения ценности архитектурных и градостроительных традиций и региональных культурно-исторических особенностей.

Однако сменой ценностных ориентаций в теоретических воззрениях и проектных концепциях дело не ограничивается. Сферы приложения психологических знаний в архитектурной теории и практике начала нынешнего века были главным образом отдельные здания и сооружения. Стремление учесть психофизиологические факторы восприятия распространялось главным образом на архитектурное формообразование. Градостроительные же концепции, которые подверглись не менее радикальному пересмотру, чем архитектурная форма, не испытали воздействия подобной «психологизирующей» профессиональной рефлексии. Явление это не случайно. Методологической основой выявления закономерностей восприятия в архитектурной форме были по преимуществу идеи психофизиологии, так называемой «экспериментальной эстетики», сформулированной немецким физиком и психологом Г. Т. Фехнером [113, с. 158, 326], на которых лежит отпечаток механистических философских представлений.

Попытка приложения этих концепций к более крупным архитектурно-градостроительным объектам невозможна, так как их изучение требует более широкого психологического и социокультурного контекста. Более того, на материале изучения таких архитектурно организованных объектов как город или его структурные единицы выявляются такие закономерности, которые противоречат принципам рационалистической эстетики функционализма.

Тяготение к интеграции в сферу архитектурного проектирования психологических и социально-психологических данных о восприятии и поведении человека в архитектурном окружении обусловило изменение профессиональных представлений об объекте проектирования. В сферу профессионального сознания вошел новый, средовой подход к архитектурно-градостроительным проблемам [8, 15, 61, 103, 108, 135]. Термин и понятие «среда» употреблялись архитектурной теорией и раньше, но не имели того определяющего значения и универсального смысла, который приобрели в последние годы. Утверждение «средовых» представлений в архитектурной теории и практике прямо связано с распространением экологической проблематики в естественных и социальных науках.

В биологических науках в качестве среды рассматривается та часть природного окружения, которая освоена конкретными проявлениями жизнедеятельности того или иного биологического объекта. Все остальное окружение оказывается неосвоенным, из-

быточным, однако сама эта избыточность имеет огромное значение для существования и функционирования в среде. Мы видели, что и в архитектурной среде избыточность играет огромную роль, обеспечивая возможности для процессов человеческой жизнедеятельности. Современная теория информации, которая и ввела понятие избыточности в научный обиход, указывает на важное информационное значение и этого принципа [132, 133, 140]. Наконец, экспериментально установлено, что избыточность информации вообще является необходимым условием для восприятия ее человеком. Эта особенность человеческой коммуникации отражена во всех структурах речи и языка. Даже в таком лаконичном языке как английский средняя длина фразы втрое превышает необходимую для передачи данного объема информации.

В социальных науках среда рассматривается как часть социального окружения, находящаяся во взаимодействии с индивидами или группами и влияющая на их социальное бытие. Во всех случаях представления о среде связаны с изучением взаимодействия носителей предметно-практической деятельности (субъектов среды) с окружением. Иными словами: всякая среда есть среда деятельности, а всякая деятельность — деятельность в среде.

При этом пространственная и функциональная соотносительность среды и ее субъектов мыслятся как взаимосвязанные. Например, организованное архитектурными средствами городское пространство становится городской средой лишь тогда, когда в нем протекают процессы городской (т. е. нормированной городской культурой, городским образом жизни) деятельности. Эта деятельность состоит из конкретных проявлений, и всем этим проявлениям сопутствует определенный образ среды. Эти образы всегда эмоционально окрашены, их перцептивные, прежде всего визуальные свойства соотносены не только с психофизиологическими и психологическими закономерностями восприятия, но и со всей совокупностью социокультурных и мировоззренческих ценностей. Улица, перекресток, площадь, квартал, сквер, набережная и т. п. — не только способы архитектурной организации пространства, но и особые типы среды, обладающие сложным комплексом социально-культурных значений и создающие особый эмоциональный климат.

В ходе длительной эволюции культуры различные формы человеческой деятельности получили устойчивое соотношение с определенными способами архитектурной организации пространства, образуя особые пространственно-функциональные и эмоционально-образные элементы. Совокупность и взаимодействие этих элементов организует среду поселения. Совершенствование среды и составляет смысл и цель архитектурного проектирования.

Глава 3

Эмоциональное воздействие архитектурной среды и ее организация

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

Далеко не всегда являясь результатом целенаправленной работы архитектора, среда формируется под влиянием многих причин и случайностей естественно-исторического характера, что нередко делает ее более духовно содержательной, более эмоциональной, нежели среда, построенная одновременно по правилам «хорошего вкуса». Обстоятельство парадоксальное! Так, многие исторически складывавшиеся поселения, возникавшие едва ли не стихийно в основном в соответствии с утилитарно-практическими соображениями, обладают теми качествами эмоционального воздействия, которых зачастую лишены крупные градостроительные образования XX в., формировавшиеся мастерами архитектуры на основе единых эстетических принципов¹.

¹ Анализирующий эту ситуацию А. Г. Раппапорт, в частности, показывает, что причины безликости крупных градостроительных комплексов следует видеть не только и не столько в индустриализации и экономических ограничениях строительства, сколько в самом стиле мышления современного архитектора, оперирующего преимущественно формально-аналитическими композиционными средствами [103].

3.1. Эмоциональные свойства архитектурной среды

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

Характер восприятия окружения во многом определяется особенностями поведения человека в данной среде — спешит ли он, поглощенный деловыми заботами, или спокойно созерцает окружение, включен ли в напряженный ритм труда или отдыхает, как именно отдыхает, и т. д. Конкретные особенности восприятия среды обусловлены, конечно, и самим назначением архитектурных объектов с преобладающими в них типами деятельности, поведения и настроения людей¹. Одни типы среды характеризуются сложным соединением и взаимодействием различных процессов, в них отражаются многообразные потребности людей (городская среда улиц и площадей, жилая среда, внутризаводская среда); в других доминируют процессы узко утилитарного характера (торговые учреждения, транспортные узлы, предприятия бытового обслуживания) или ярко выраженного эмоционального состояния (Дворцы культуры, театры и кинотеатры, Дворцы бракосочетания, мемориальные комплексы, кладбища); в третьих — процессы одновременно утилитарного и эмоционально-эстетического характера (рестораны, кафе, плавательные бассейны и т. п.).

Эта сложная зависимость эмоционального воздействия архитектурной среды от характера самой деятельности человека по-своему проявляется в среде разных типов. Аэропорт, например, для одних пассажиров — обыденно-привычный транспортный узел, для других — источник целого комплекса эмоциональных значений и образов. Часто пользующийся аэропортом деловой человек воспринимает эту среду совсем иначе, нежели турист, для которого она представляет собой эмоционально значимый символ — ворота города, место волнующе романтическое, связанное с редким в жизни событием.

Эмоциональность восприятия во многом определяется и характером организации конкретных процессов деятельности. Так, в аэропорту особую роль играет система визуальных коммуникаций — именно для ее организации необходимо установить в интерьерах четкие пространственные связи, создать цветовые и световые акценты и т. п. Если эта система строится без учета значимости сообщений, например основная информация подается с той же активностью, что и второстепенная, это может вызывать у пассажиров состояние дискомфорта и даже растерянности. Напротив, ясность пространственного построения интерьеров, архитек-

¹ Принцип анализа психических процессов на основе деятельности является одним из общеметодологических принципов, получивших широкое развитие в советской науке [73]. Развитие этого принципа применительно к исследованию информационных процессов см. у Ю. А. Шерковича [141].

турная выделенность нужных ориентиров, табло и специальные знаки создают состояние эмоциональной комфортности. Формирует эти свойства интерьера объемно-планировочное решение здания, разработанное с учетом основных направлений людских потоков.

Организация среды других типов связана с комплексом иных жизненных коллизий. Например, среда дома-интерната для престарелых — исключительно сложный объект для любого зодчего. Конечно, в первую очередь архитектор стремится создать удобные, светлые интерьеры, украсить их декоративной зеленью, обеспечить условия для отличного обслуживания. И все-таки это еще не самое главное. Куда важнее, чтобы сама атмосфера дома вызывала у его обитателей ощущение органичной связи с внешним миром, чтобы каждому была обеспечена возможность найти себе полезное занятие по силам и склонностям [68]. Ведь дом для престарелых — это прежде всего жилище, а не больница и даже не санаторий или дом отдыха.

Таким образом, эмоциональные свойства архитектурной среды связаны со специфической деятельностью конкретной личности. В то же время среда может нести значения и эмоции, общие для разных групп людей. Различение общих свойств среды и ее индивидуального воздействия имеет принципиальное значение для проектирования: архитектор организует среду в плане как общего, так и специфического воздействия на определенные группы людей в определенных процессах.

Отбор информации из окружения, эмоционально окрашивающий ее в процессах восприятия, определяется внутренними причинами, прежде всего потребностями людей. При этом сами человеческие эмоции рождаются из столкновения потребностей и возможностей их удовлетворения окружающей действительностью, из взаимодействия потребностей с извлекаемой из среды информацией, прямо или косвенно связанной с возможностью их удовлетворения [105, с. 36, 48]. Взаимозависимость эмоций и потребностей отмечается в обширной психологической литературе: «...большинство психологов связывают возникновение эмоций с потребностями» [144, с. 109]. Специалист в области психофизиологии эмоций П. В. Симонов подчеркивает, что сама классификация эмоций должна строиться на основе «признания производности, вторичности эмоций, их зависимости от потребностей и действий...» [114, с. 99], хотя в современной науке пока не сформировалась единая теория, объясняющая соотношение различных типов человеческих эмоций с потребностями. Если для простых жизненных ситуаций целесообразность рассмотрения эмоциональных воздействий среды во взаимосвязи с потребностями представляется достаточно элементарной, то для понимания воздействия архитектурной среды эта взаимосвязь кажется менее очевидной. Когда человек испытывает бурный прилив радости, увидев в пустыне долгожданный колодец, взаимосвязь потребности, информации о возможности ее удовлетворения и положительной эмоции предстает в предельно обнаженном виде. Если же мы сталкиваемся с эмоциями, возни-

жающими при восприятии архитектурной среды, в которой соответствие потребностям отражено весьма опосредованно, а визуальная информация о возможности их удовлетворения неопределенна, объективная взаимосвязь эмоций с потребностями может показаться сомнительной. И все же анализ среды под углом зрения потребностей представляется весьма важным, так как, раскрывая эмоциональные свойства архитектурной среды через ее обусловленность многообразными человеческими потребностями, мы тем самым основываемся на необходимости их всестороннего удовлетворения и создания среды как целостной человеческой действительности, где «человек присваивает себе свою всестороннюю сущность всесторонним образом, то есть как целостный человек» [1, с. 591].

Поскольку в организации архитектурной среды объективно находят выражение самые многообразные потребности, то, используя научную классификацию фундаментальных, наиболее общих из них, можно полнее выявить и преломление эмоций в свойствах среды. В некоторых исследованиях фундаментальные потребности человека делятся на две основные группы: **физиологические** и **ориентировочные** (т. е. основанные на общебиологической потребности живого организма в ориентации). Ко второй группе относятся: стремление к познанию непонятных для индивида явлений (познавательная потребность); регулирование своих действий в зависимости от эмоциональных состояний других людей (потребность в эмоциональном контакте); соразмерение ценности своей личности с другими признанными ценностями (потребность в поиске смысла жизни) [94, с. 120]. Использование в данном случае этой психологической классификации позволяет получить достаточно полную и детальную картину эмоционального воздействия архитектурной среды. Ее организация опирается на обе группы фундаментальных потребностей.

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

Известно, что архитектурная среда может отличаться особой человеческой теплотой, но может восприниматься и как холодная, даже враждебная человеку. Эмоциональные состояния, соответствующие этим двум полюсам восприятия среды, связаны с проявлением **потребности в эмоциональном контакте**. Восприятие архитектурной среды всегда сопровождается как бы оценкой человеком отношения к нему других людей, опосредованно прояв-

ляющегося в архитектуре. Все, что волнует и привлекает его в конкретном архитектурном объекте, кажется ему обращенным к нему лично, а безразличие среды, ее безликость оказывает подчас гнетущее эмоциональное воздействие.

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

В реальном восприятии архитектурной среды различные потребности и связанные с ними эмоции преломляются обычно в нераздельном единстве (что особенно характерно для эстетического восприятия). Однако для более глубокого анализа рассматриваемой проблемы необходима дифференциация эмоций, пусть даже несколько условная.

Сначала рассмотрим особенности среды, определяемые группой физиологических потребностей. Архитектура обеспечивает для их удовлетворения прежде всего материальные условия (для отдыха, сна, питания, комфортную температуру, чистый воздух и т. д.). Возможность или невозможность их удовлетворения выражается в соответствующих эмоциональных оттенках восприятия окружения. По сути дела, архитектурные решения всего комплекса многообразных проблем современного проектирования активно включаются в духовную жизнь человека. Пространственные взаимосвязи производства и селитебных зон, размещение объектов торговли и обслуживания в городах и крупных комплексах, создание благоприятных условий для прогулок и отдыха на природе, защита помещений от шума, характер освещения в зданиях, поддержание микроклиматических условий среды при экстремальных внешних воздействиях — далеко не полный перечень всего того, что активнейшим образом определяет формирование эмоциональных состояний людей, а соответственно — уровень не только физиологического, но и собственно психологического комфорта среды.

Стремление крупнейших зодчих XX в. к созданию здоровой, рационально организованной среды, по существу, неотделимо от их собственного эмоционального отношения к среде, от индивидуальных представлений об ее характере и, более того, от эстетического содержания самого их профессионального метода. Для Ле Корбюзье, например, оздоровление среды символизирует красоту архитектуры и самой жизни. Говоря о создании «зеленых заводов», он писал: «На предприятиях, как и в жилых кварталах, солнце, небо, зелень восстановят связь человека с природой, дадут его легким живительный воздух. Все это воссоздаст ту естественную среду, в которой происходила многовековая и сложная эволюция человека». И далее: «...Речь идет о том, чтобы полностью преобразить самый значительный отрезок жизни, долгие часы, дни,

годы — время работы, чтобы превратить его из тяжелого бремени в истинное наслаждение. Это основная цель, которую предстоит решить людям машинной цивилизации» [71, с. 219].

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

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

Некоторые приемы объемно-пространственной организации исторически определяются целым комплексом эмоций, связанных с потребностью самосохранения. Так, исторически устойчивое использование планировочных приемов создания замкнутого пространства может быть объяснено исконным стремлением к защите от врагов или посторонних (внутреннее пространство крепостей, монастырей, древних и средневековых городов, атриумы, дворы в усадебной застройке, патио, дворы палаццо и т. д.). Это значение, исторически закреплённое за таким пространством, резко актуализируется, когда возникает потребность в изоляции и т. п.

Информационному выражению условий комфорта в интерьере служат многочисленные приемы визуального расширения пространства — применение зеркал, стеклянных и раздвижных стен, цветового и цветографического иллюзорного увеличения пространства, усиление освещенности, снимающее давление низкого потолка, и пр. Сущность подобного расширения пространства — в создании особых информационно-эмоциональных качеств среды: ощущения простора, света, чистого воздуха, связи с природой, ее включения в интерьер. В современной архитектуре это достигается различными приемами в зависимости от того, какой эффект восприятия стремится создать архитектор. Здесь и устройство верхних фонарей, и использование эркеров с конструктивно-тонкими импостами, разнообразных подсветов, иногда в комбинациях с панно, имитирующими живую природу, и применение стеклянных стен, объединяющих внутреннее пространство с внешним и многие другие приемы.

Здесь речь идет не столько о реальных, сколько об информационных свойствах среды, т. е. об информации, раскрывающей через эмоциональные состояния людей материальные условия существования человека, соответствующие его физиологическим потребностям (среда удобна, открыта для свежего воздуха, прогрета солнцем или защищена от зноя, безопасна, создает уединение и т. д.). Наиболее подчеркнута эти значения и связанные с ними эмоциональные состояния проявляются в тех случаях, когда архитектурная среда воспринимается в контрасте с неблагоприятными внешними воздействиями: особенно уютно в теплом доме во время проливного дождя за окном, комфортными представляются укрытые от палящего солнца прохладные холлы и галереи.

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

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

Общее условие удовлетворения одной из них — **познавательной потребности** человека — получение информации из внешнего мира [94, с. 89]. Информационный контакт человека со средой предполагает наличие определенных раздражителей, недостаток которых (так называемая сенсорная изоляция) вызывает серьезные нарушения в работе нервной системы [98]. Речь идет прежде всего о раздражителях, способствующих смысловым контактам с внешним миром [94, с. 89].

Информативность среды предполагает ее **разнообразие** как некоторую совокупность различий¹. Если недостаточная информативность архитектурной среды порождает отрицательные эмоции, то наполненность информацией делает ее источником многообразных эмоций и положительного эмоционального состояния, связанного с удовлетворением фундаментальной познавательной потребности. Смысловое и визуальное разнообразие архитектурной среды является, таким образом, объективной основой развитого контакта человека с внешним миром.

Информационный контакт со средой предполагает **разнообразие** смысловое и визуальное². Смысловое разнообразие городской

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

Если смысловое разнообразие среды определяется процессами деятельности и особенностями поведения людей, то ее визуальное разнообразие — активными различиями самих элементов окружения. Представление о смысловом и визуальном разнообразии архитектурной среды как основе ее эмоциональности позволяет объяснить некоторые особенности воздействия современного города. В частности, именно визуальным разнообразием в значительной степени объясняется привлекательность исторической застройки. Например, старые московские улицы примечательны не только функциональным разнообразием, богатством символики и культурных значений, но и неповторимостью самого визуального материала. Облик старого центра формируется зданиями разной этажности и пластического насыщения, разного тектонического характера, колористической гаммы, стиля и т. д.; мы то и дело сталкиваемся здесь с неожиданными пространственными раскрытиями, с их не регулярно метрическими, а случайными чередованиями. На крутых спусках многих московских улиц горизонтальные перепады карнизов, междуэтажных поясов, рядов окон и т. д. контрастируют с вертикалями колоколен и мягкими очертаниями церковных глав. В старом Петербурге — свои признаки разнообразия. И хотя Н. В. Гоголь подчеркивал монотонность позднеклассицистской архитектуры, сегодня нельзя не заметить особых признаков ее разнообразия, пусть и не столь активных, как в застройке конца XIX — начала XX вв. Рискнем ли мы сегодня утверждать, что Невский или Вознесенский (ныне Майорова) проспекты однообразны по своей архитектуре? Конечно, время изменило ее восприятие. Теперь городская среда той эпохи предстает перед современным зрителем как насыщенная многообразными значениями картина прошлого. Правда, изменилось и все сопровождение этой исторической застройки. Даже там, где здания эпохи Гоголя полностью сохранились, они вписаны в новую архитектурную среду. В процессе исторического развития городов архитектурные наслоения

¹ Положение о различии и разнообразии как объективно-материальной основе информации, первоначально сформулированное английским кибернетиком У. Р. Эшби, развито в последние годы в работах по философским проблемам информации А. Д. Урсула, И. Д. Кучерова, Б. В. Бирюкова, В. С. Тюхтина и др. [16, 17, 69, 130, 132, 133]. Это положение связано с постулатом о различии — тождестве как основе языка [120, с. 256].

² Различение двух уровней разнообразия по существу проводится К. Линчем в его книге «Образ города» [75], хотя автор не пользуется этими терминами.

сплавляются в целостный визуальный текст, придавая ему особую содержательность. Но и застройке эпохи классицизма свойствен ряд специфических черт, формирующих достаточно сложную и разнообразную среду. Монотонную, казалось бы, аркаду старогостиного двора оживляют въезды, сквозь которые раскрывается пространство внутреннего двора; по-разному решаются фасады домов, выходящие на площади и боковые улицы; центр площади часто организуется высотной доминантой пожарной каланчи; столбец обязательны акцентные завершения перспективы улиц. Хотя признаков различий меньше, чем в средневековой застройке, зато на этом относительно спокойном фоне сами различия работают гораздо активнее.

Разные периоды формирования городской застройки отличаются своими композиционно-градостроительными принципами, определяющими особые признаки визуального разнообразия, что подтверждает общенаучное положение о разнообразии как объективной основе информационного контакта с окружением, а следовательно, и эмоций. Человеку доставляет удовольствие открывать новое в сложных, непредсказуемых коллизиях городской среды. И благодаря активным различиям ее элементов сами эмоциональные впечатления приобретают качественную определенность и силу. В современном архитектурном окружении, создаваемом методами индустриального домостроения, мы сталкиваемся, однако, с острым недостатком визуального разнообразия, тем более что повторяются элементы застройки протяженностью подчас в сотни метров. О том значении, которое придает разнообразию для формирования благоприятного эмоционального климата в районах новой застройки, свидетельствует появление ряда профессиональных концепций, трактующих эту проблему как у нас в стране, так и за рубежом. При всем их несходстве большинство исследователей видит задачу архитекторов в том, чтобы наделить городскую среду такими свойствами, как сложность, некоторая композиционная неопределенность, калейдоскопичность, случайность, неожиданность видовых картин [85, 86]. Даже пестрота, казалось бы, противоречащая целостности среды, рассматривается некоторыми как свидетельство ее полноценности [174].

Познавательная потребность предполагает необходимость не только разнообразия среды, но и **условий для ее моделирования в сознании людей**, т. е. для формирования у человека обобщенного образа города, района, квартала, отдельного здания, сложного по функционально-планировочным признакам, а также для формирования релевантной (узко избирательной) информации, определяющей деятельность и поведение человека в среде. Запоминать окружение, легко ориентироваться в нем, быстро находить функционально необходимые объекты позволяет особое свойство архитектурной среды, отсутствие которого вызывает эмоциональное ощущение дискомфорта, — **организованности**¹ [168].

¹ Соответствует общенаучному представлению об организованности информации [130, 132].

В разные периоды истории архитектуры и в разных культурах архитектурная среда как на уровне фрагментов города, так и на уровне отдельных зданий подчинялась некоторым организующим началам, визуально связывавшим между собой ее элементы. Приемы достижения таких связей чрезвычайно многообразны — от выделения в композиции геометрически ясных направлений движения, расположения доминант и важнейших ориентиров до метрического повторения архитектурных элементов. Необходимостью создания четкой структуры среды объясняется, в частности, использование единых членений архитектурного пространства, на которые как на основное средство его организации указывает, например, Кензо Танге [124, с. 61—62]. Поскольку приемы организации среды, соответствующие удовлетворению познавательных потребностей, пока мало изучены, попытаемся указать хотя бы на некоторые из них, наглядно проявляющиеся в композиции архитектурных ансамблей.

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

Коснемся, в частности, организующей роли симметрии. Главная роль симметрии ансамбля не исключает существования дополнительных осей зеркальной и поворотной симметрии, выраженных не только в плане, но и в построениях объемов по вертикали. История архитектуры наряду с правильностью строго симметричных ансамблей знает многочисленные примеры ансамблей с преобладанием как бы случайных, асимметричных объемно-пространственных построений. Отсутствие симметрии в композиции многих архитектурных ансамблей объясняется как длительностью их исторического формирования, так и собственно композиционными принципами живописного построения. Однако отсутствие в том или ином комплексе наглядно проявляющейся организованности еще не означает, что ее вообще нет. Дезорганизованность привела бы к хаотичности, а мы подсознательно ощущаем скрытые начала упорядоченности. Например, с помощью зеркальной и поворотной симметрии организуются крупные элементы объема и пространства. При этом симметрия не просто присутствует в планах как некая абстракция — она визуально связывает наиболее крупные массы, значимые в композиции. Так архитектор осознанно или интуитивно реализует необходимость упорядочить, организовать отношения объемно-пространственных элементов композиции ансамбля.

Структурная организованность ансамблей, несомненно, формирует представления человека об их пространственном строении. Даже при восприятии архитектурного фрагмента мы чувствуем его связь с другими элементами ансамбля, их местоположением

и значимостью. Это вызывает чувство уверенности человека в его «средовом поведении», состояние уравновешенности и спокойствия. А попадая в фокусные точки ансамбля и раскрывая идею его организации в целом, человек ощущает и собственную значимость. Различные структуры, организующие архитектурный ансамбль, тесно связаны со смыслом отдельных его элементов. Поэтому основные смысловые узлы акцентируются портиком, куполом, главой, скульптурными формами, архитектурой земли (подиумы, подпорные стенки, замощения). Система смысловых элементов ансамбля находит отражение в иерархии основных осей и направлений движения. Благодаря этой структурной организации в соответствии со смысловыми центрами композиции и происходит направленный отбор информации из окружения. Например, в истории архитектуры оси поворотной симметрии обычно совпадают с наиболее значимыми по смыслу общественными форумами, с центрами храмов, направлениями основных движений, особенно важными элементами композиции, такими, как средокрестия соборов, торжественные входы в здания и т. п. В древнерусских ансамблях эти связи элементов через оси проявляются исключительно сложно на основе своего рода «шарнирного переключения» в местах пространственного пересечения осей. Эти организующие связи центров, осей и других визуально активных элементов как бы цементируют композицию. Арка под надвратной монастырской церковью во многих случаях ориентирована на главный смысловой центр комплекса — собор, но едва ли не каждый раз такой прием несет в себе нечто индивидуальное в характере связей внешнего и внутреннего пространства; в том, как именно раскрывается собор — сразу или постепенно, как он воспринимается из центральной арки и боковых, если они имеются, каковы несоосности арок, т. е. под какими углами воспринимается в проеме каждой из них фокусируемый объект, и т. д. Скорее всего эти тонкие приемы были результатом не спонтанных решений, а целенаправленных действий древнерусских зодчих. Дальнейшее раскрытие этих особенностей композиции в древнерусском зодчестве позволит полнее представить сложные приемы организации ансамбля, включая средства выражения множества символических и ассоциативных значений. В анализе композиции Соборной площади Московского Кремля делается попытка раскрыть некоторые приемы такой организации (см. с. 183 и далее).

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

Различные организующие средства не являются чистыми абстракциями, используемыми для анализа композиции и существующими лишь на чертежах, — они объективно присущи самому ансамблю. Для восприятия ось симметрии формы так же реальна, как сама форма, хотя мы не видим оси. Такова объективная реальность осей барабанов и глав соборов, колоколен и куполов,

направления в пространстве крупных плоскостей фасадов, осей и центров планировочных конфигураций пространства, линий мысленного пересечения плоскостей или формообразующих поверхностей. Такие центры служат своего рода эмоциональными узлами композиции: совпадение визуальных центров со смысловыми превращает их в центры направленного восприятия. Композиционные центры, например подъем главы или купола, включаются тем самым в процесс формирования образов.

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

держат и развит масштабные характеристики старой улицы (бывш. Леонтьевского переулка).

Мы рассмотрели разнообразие и организованность архитектурной среды в отдельности, но в действительности эти ее свойства тесно взаимосвязаны и в организации среды, и при ее восприятии. Единство организованности и сложности, порядка и разнообразия создает объективную основу для познания среды и формирования ее образов, а познавательные процессы в свою очередь дополняются игрой воображения, многообразными эмоциями. В процессах формирования среды и возникает, с одной стороны, необходимость создания ее разнообразия, сложности и живописности, что рождает многообразные значения и ассоциации, с другой — необходимость ясности, организованности, упорядоченности окружения¹. Организация архитектурной среды предполагает достижение единства разнообразия и организованности, а процессы познания среды, наделенной этими свойствами, предстают прежде всего как процессы поиска определенных закономерностей в сложности, а подчас даже кажущейся хаотичности окружения.

Восприятие целостной архитектурной среды, представляющей собой единство сложности и организованности, связано со специфическими эмоциями, которые в терминологии эстетики можно характеризовать как «интеллектуальное удовольствие». Многообразные эмоции наслаждения возникают при восприятии сложных объектов, лишь постепенно раскрывающих всю глубину своей образности. В понятиях концепции К. Изарда [55] сюда относятся в частности, эмоции интереса. Познавательная потребность определяет острый интерес к необычному и чрезвычайно живописному ландшафту, к оригинальной форме сооружения или к нестандартной пластике фасада. Именно это и служит основой положительных эмоций, вызываемых средой.

Но эмоциональное сопровождение интеллектуальных процессов может возникать и помимо направленного интереса к воспринимаемым объектам, а только в силу изменения видовых картин, в силу временного чередования воспринимаемых сигналов [105, с. 117]. Городская магистраль из окна быстро движущегося автомобиля — это особый объект эмоциональных реакций. Стремительная смена видовых картин, причем одновременно по обе стороны движения, ритмический или аритмичный характер изменения отношений объемов и пространств, чередования интервалов и акцентных элементов — все это вызывает эмоциональные эффекты, связанные с неожиданным появлением все новых объектов. И здесь есть своя закономерность: положительные эмоции возрастают, если воспринимаемая реальность, в основном совпадая с ожидаемым, все же несколько расходится с ним.

¹ Роль разнообразия и организованности в процессах восприятия с позиций психологии уже показана во второй главе. Синтез этих двух начал по существу отражается в содержании эстетических и профессиональных представлений о гармонии в архитектуре как определенном взаимопроникновении единства и разнообразия [142].

К сожалению, сегодня мы чаще встречаемся с обратным явлением, когда ожидание не оправдывается: архитектурная ситуация как будто готовила нас к содержательному многозначительному завершению, а на деле оно разочаровывает. Композиция квартала, выраженная его строем, пластикой, триумфальным метрическим акцентом крупных элементов, всей организацией пространства, указывает на что-то очень важное впереди — общественную площадь, либо значимое здание и т. п., а перед нами открывается скромное здание типового детского сада. В градостроительной композиции учет этого фактора восприятия имеет давние традиции. Важно, чтобы и в массовом строительстве развитие значимой композиционной идеи получало завершение, адекватное ожиданию¹.

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

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

Архитектурная среда потенциально содержит многообразные значения, отражающие отношение к человеку, и тем самым эмоционально воздействует на него благодаря связи с фундаментальной потребностью в эмоциональном контакте. К. Обуховский характеризует эту потребность следующим образом: «Говоря об эмоциональном контакте, мы предполагаем существование двустороннего контакта, в котором индивид чувствует, что является предметом заинтересованности, что другие «созвучны» с его собственными чувствами» [94, с. 160]. Частным выражением этой потребности является эмпатия — способность сопереживания.

Эмоциональное восприятие произведений литературы или изобразительного искусства во многом основано на сопереживании его героям, что требует изображения различных жизненных ситуа-

¹ Анализ явлений психологического ожидания, предсказуемости и непредсказуемости как особых эмоциональных явлений проведен в ряде исследований, использующих теоретико-информационные понятия и методы в эстетике и психологии (см., в частности [90, 162]). Детальный теоретический анализ этих явлений на материале экспериментальной психологии содержится в книге Я. Рейковского [105].

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

Воспринимая архитектурную среду, человек не только угадывает в ней признаки незримого присутствия других людей, но как бы ощущает их отношение к самому себе. Дома-крепости средневековых городов с узкими щелевидными окнами, поднятыми высоко над землей, дают его обитателям уверенность в безопасности, а для чужих дышат угрозой и предостережением.

Архитектурная среда, как и другие формы коммуникации людей, служит одним из каналов их эмоционального контакта. Но если естественная речь или язык изображений — это средства прямой передачи от человека к человеку различной информации о жизненных ситуациях и эмоциональных состояниях, то архитектурные образы несут информацию в гораздо более опосредованной форме, хотя природа возникновения анализируемых эмоций остается общей, несмотря на своеобразие способов их передачи. Она заключается в распознавании отношения к нам человека как эмоционально соучаствующего, враждебного или равнодушного. Этот комплекс значений архитектурной среды, связанных с незримым присутствием в ней других людей, реально служит богатым источником эмоций и чувств, отражающих фундаментальную человеческую потребность в эмоциональном контакте.

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

Аналогична и природа негативного эмоционального воздействия. Строительные недоделки часто служат источниками отрицательных эмоций, вызываемых новыми объектами. Ведь аккуратность

и неаккуратность — признаки качества труда, вложенного в само здание, а следовательно, опосредованно выражают отношение к человеку — внимание или, напротив, полное равнодушие.

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

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

Холодность и отчужденность архитектурной композиции в большинстве случаев объясняется отнюдь не бездушием зодчих. Задачу создания уютного эмоционального климата жилой среды, по-видимому, засланоют иногда профессиональные стереотипы в подходе к среде — стремление к парадности композиций, хотя парадная триумфальность несовместима с такими важными качествами жилого дома, как теплота, ощущение здоровья и комфорта, — так в свое время А. К. Буров раскрывал сущность этого явления [20, с. 22, 23].

Эффект незримого присутствия человека, делающий архитектурную среду эмоционально близкой людям, во многом определяется и антропоморфными признаками самих архитектурных форм. Так, использование в архитектуре визуально значимых элементов, соответствующих по пропорциям фигуре человека, ассо-

циативно выражает его присутствие в этой среде. В различных формах это постоянно находило отражение в истории зодчества. Это и античные колонны, наделенные ассоциативными признаками человеческих фигур (согласно Витрувию, связанные с символикой мужского и женского начал); готические окна, византийские древнерусские арочные порталы, отдаленно ассоциируемые с фигурами святых, головы которых обрамлены кольцом нимбов; торжественные ритмы двухъярусного ордера барочных дворцов, напоминающие ряды человеческих фигур пропорциями и конфигурацией интерколумниев. Это и пропорциональные аналогии с человеком некоторых построений фронтонов, различных порталов, башен и минаретов, барабанов и глав соборов, вообще многообразных элементов архитектурных сооружений, образующих реальное воспринимаемое окружение. Не осознаваемые в процессе творчества механизмы формообразования, основанного на подобных аналогиях, объясняются действием закономерностей распознавания образов, а именно — отбора в окружении существенных признаков. На этом основании соотнесения объекта с охрещенным образом. Так ассоциативные аналогии способствуют возникновению эмоционального контакта человека с архитектурой как с себе подобным существом. И наоборот: аналогии с чужеродными организмами оказывают иногда неосознанное отрицательное эмоциональное воздействие. Такое впечатление производят, в частности, некоторые архитектурные сооружения технократического направления. Во многом по этой причине негуманистическими представляются появившиеся в 60-х годах некоторые архитектурные утопии городов будущего, в частности различные «кибернетические» и «кинетические» города или «бионические» формы жилища, больше напоминающие гнезда ядовитых пауков, нежели человеческие поселения. Аналогия с пауками, крабами и другими членистоногими в архитектуре часто автоматически вызывает отрицательные эмоции и по существу делает невозможным развитие на ее основе эстетически значимых форм. Поэтому представляется, что бионический подход, плодотворный для конструктивно-тектонической разработки формы, требует тщательного анализа с точки зрения возможности появления нежелательных ассоциаций и перефразировки тех или иных форм на язык архитектуры.

Установлению эмоциональных контактов человека с архитектурной средой способствует и ряд особенностей объемно-пространственного строения среды. Как бы охватывающие человека уютные курдонеры, дополненные зеленью, или полузамкнутые пространства интерьеров, образующиеся благодаря своеобразным приемам компоновки мебели, манят к себе, создают впечатление мягкости и покоя архитектурной среды, соотнесенности ее с человеком. В те периоды развития архитектуры, когда возникло особое тяготение к созданию подчеркнутой интимности жилой среды, использовался богатый набор специальных композиционных приемов, способных

наилучшим образом выполнять эмотивную функцию архитектуры. В рамках каждого стиля эти приемы используются по-своему, но объединяет их общая направленность к формированию определенного эмоционального воздействия архитектурной среды. Архитектура особняков Ф. Шехтеля может служить характерным примером такой подчеркнутой эмоциональности, призванной выразить статусную, изысканную элитарность. В живописном построении внутренних пространств, в сложных криволинейных конфигурациях участков стен, дверей и окон, в полуизолированных элементах пространственной организации фасадов, в мягких, словно обволакивающих человека формах интерьера, в причудливых изгибах декоративных решеток и орнаментики прослеживаются аналогии с живыми растительными формами, а в характере пропорциональных построений некоторых элементов зданий — отдаленные аналогии с человеческими фигурами. Все это в совокупности создает особую атмосферу «расположенности» форм к человеку, его эмоционального контакта с этим живым окружением, что, в свою очередь, рождает эмоции спокойствия, уюта, теплоты, безопасности и предельного благополучия буржуазного очага. Для архитектуры модерна вообще характерен такой эмоциональный настрой. Однако в творчестве Ф. Шехтеля это не только находит наиболее тонкое, изысканное проявление, но доводится до определенного формообразующего принципа. Уже общая композиционная схема построения каждого из его особняков характеризуется признаками живой индивидуальности и почти скульптурной рукотворности.

Эмоциональные состояния, связанные с потребностью в эмоциональном контакте, не могут возникнуть, если среда не создает материальных условий для удовлетворения физиологических потребностей. Аркады, галереи, уютные внутренние дворики и сегодня вызывают положительные эмоции в значительной степени потому, что обладают защитными качествами, хотя эта функциональная сторона не всегда осознается непосредственно как таковая. Конечно, все зависит от конкретных условий, и прежде всего экстремальных: в жарком климате нашей Средней Азии, например, затененные галереи несут прохладу, защищая от солнца, а на севере занесенные снегом лоджии оказывают негативное воздействие как признак вторжения суровой и даже враждебной человеку стихии едва не в пределы его жилища. Таким образом, эти эмоции тесно переплетаются с чувством безопасности, защищенности человека, с ощущением комфортности среды. В ее организации это зачастую проявляется как отгороженность, пространственная выделенность от остального окружения, как сомасштабность среды человеку. Здесь приобретает особое значение степень раскрытия обособленного пространства вовне, соотношения объемов и пространств, пропорции отдельных элементов пространства и т. п. (о приемах подобной организации см. далее в разделе 3.2).

Эмоциональные состояния, обусловленные потребностью в эмоциональном контакте, тесно связаны и с сексуальными эмоциями. В обширной зарубежной архитектурно-теоретической литературе, развивающей психологические концепции неотрефлексизма, показана

¹ Этой проблеме посвящена обширная литература по кибернетике и психологии [18, 143 и др.].

значительная роль в архитектуре различных символов и других знаковых форм с очевидным сексуальным содержанием. Восприятие антропоморфных черт, имеющих сексуальный характер, видимо, соединяет в себе два комплекса эмоциональных воздействий — антропоморфность форм и их эротичность.

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

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

В истории архитектуры можно выявить исключительно многообразные формы материально-знакового закрепления классовых и сословных различий. Само восприятие архитектурных форм жилища в классовом обществе — от убогих хижин до впечатляющих дворцов — приобретает ярко выраженную эмоциональность, связанную с осознанием социальной роли его обитателей. Владелец дворца или замка независимо от того, в какую эпоху он жил, стремился к самоутверждению самыми различными средствами, далеко не в последнюю очередь — архитектурными, подчеркивая богатство или утонченную уникальность своего жилища. Для ответа на этот социальный заказ каждый крупный зодчий использовал свои приемы, выступая в каждом конкретном случае как тонкий психолог. Потребовалось бы специальное исследование, чтобы проанализировать целую гамму архитектурных приемов достиже-

ния таких целей в классово-антагонистическом обществе. Архитектурное выражение особого общественного престижа становилось устойчивым принципом формообразования жилища, находя применение во многих приемах в различные периоды истории и в различных культурах, органически отражаясь в становлении архитектурных стилей. Любопытно, что стремление к самоутверждению средствами архитектуры, видимо, далеко не всегда эмоционально переживалось самим владельцем жилища. Это стремление может стать просто результатом действующей культурной нормы. Выражение достатка и общественного престижа рассчитано скорее на эмоции других, что и доставляет собственнику особое удовольствие. Но сам зодчий, как правило, отлично сознавал сущность социального заказа, отражая подчас даже особенности личности своего заказчика.

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

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

Прием организации торжественного ансамбля с постепенным подъемом к кульминационной точке, занимаемой значимым объектом, пережил века и вошел в арсенал современных средств эмоционального воздействия. Естественно, заданное идейно-художественное содержание проявляется всякий раз в конкретной компо-

зиции. Величественный холм над Волгой с фигурой Родины-матери — олицетворение бессмертного подвига советского народа в борьбе с немецким фашизмом.

Другое интересное явление, о котором мы уже упоминали в связи с потребностью ориентации в среде, — это специально создаваемое архитектурными средствами ощущение человеком своего центрального положения в архитектурном пространстве. История архитектуры знает немало приемов, которые позволяли вызвать у человека ощущение как бы подчиненности ему пространства, собственной значимости в нем. Зодчие умели тонкими средствами даже дифференцировать оттенки этих состояний и характер их изменения. Так, в длинной дворцовой анфиладе активно подчеркивалась центральная ось, усиливались архитектурные акценты проемов, их пластика и ритмические особенности. Ось настолько доминировала, что человек начинал уже ощущать не только торжественность анфилады, но и жесткий диктат предписанного ею движения. Таким образом, если у владельца этих покоев прием развешивания бесконечных пространств усиливал чувство своей власти и величия, то у посетителей — зависимости и подчиненности.

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

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

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

Говоря словами Я. Рейковского, «эмоциональный процесс обычно не учитывает всех интересов субъекта — устойчивых и временных, общих и частных, настоящих и прошлых. Чаще всего его особенности определяются актуальной иерархией отношений в системе регуляции, то есть доминирующими в данный момент по-

требностями» [105, с. 48]. Это положение психологии эмоций позволяет понять, почему для создания разных типов архитектурной среды используются вполне определенные приемы эмоционального воздействия, созвучные доминирующим здесь потребностям. Вряд ли будет уютно людям в интерьере ресторана, напоминающем огромный зал ожидания крупного вокзала с его официально холодным в прямом и переносном смысле гранитным полом, его высотой, гулкостью, характером освещения и т. п.

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

Мы рассматривали эмоциональные свойства архитектурной среды в основном как свойства, проявляющиеся в непосредственном взаимодействии человека с архитектурным окружением. Но существуют и такие свойства среды, которые связаны с устойчивыми эмоциональными комплексами личности — с чувствами [144, с. 152]. Реальная архитектурная среда создает определенный образный фон главных жизненных событий человека и его основных чувств и потому сама является причиной пробуждения чувства. Знакомая улица, родной дом или город, связанные в памяти с главными событиями человеческой жизни, служат источниками глубоких чувств в течение всей жизни человека. Но чувственное отношение к ним вызывается и запоминаемостью самой архитектурной среды, основанной на ее индивидуальности, — безликое не сохраняется в памяти. Невыразительный по архитектуре город, где человек родился и вырос, теряет для него важнейшие качества, делающие его особенно дорогим и близким. Поэтому незапоминающаяся городская среда оказывает гораздо более серьезное негативное воздействие, чем может показаться на первый взгляд.

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

эмоционального мира человека с его межличностными контактами и отношениями.

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

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

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

Но что понимать под индивидуальностью города или его крупного фрагмента? В многочисленных специальных исследованиях и работах критического характера, посвященных проблемам реконструкции исторических городов, раскрываются основные закономерности сохранения и развития индивидуальных черт образа города или его исторических кварталов. В первую очередь это продолжение и развитие наиболее характерных признаков планировочной структуры исторической застройки, особенностей ее связи с рельефом; это также индивидуальные признаки характерных изломов и поворотов улиц и переулков или, наоборот, выраженность прямолинейных направлений; это и развитие признаков силуэтности старой застройки, и многих других ее особенностей, естественно, в их новой трактовке. Индивидуальные черты образа исторически сложившихся кварталов могут быть выражены и в подлинно новаторских формах — важно лишь, чтобы зодчий сумел отразить преемственность индивидуального.

Значительно меньше разработаны теоретические проблемы достижения индивидуальности в формировании архитектурного об-

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

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

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

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

ной среды как подлинно гуманной в условиях нашего общества должна отвечать всему комплексу фундаментальных человеческих потребностей, взятых в плане конкретно-исторических особенностей развития личности.

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

В специальных исследованиях по проблемам архитектурной среды различаются материально-утилитарные и духовные процессы деятельности [109, 110]. В первых, как видно из самого определения, доминируют мотивы, цели и потребности материально-утилитарного характера. Ко вторым относятся процессы познания окружающей среды, различные формы общения между людьми, эстетическое восприятие и т. д. Конечно, для понимания наиболее принципиальных особенностей восприятия среды существенны не только различия в характере деятельности, но и специфика самого объекта восприятия.

Анализ формирования различных типов архитектурной среды показывает, что на ее организации сказываются различия типов восприятия. Это, во-первых, узко избирательное восприятие, направленное на отбор из окружения определенных объектов (или их признаков), необходимых в связи с утилитарными целями деятельности. Во-вторых, это восприятие объектов, не принадлежащих собственно архитектурной среде и составляющих предмет особого внимания или источник эмоционального воздействия (восприятие

театрального действия, спортивных состязаний, показаний приборов пульта управления). В-третьих, это восприятие собственно архитектурного окружения, в котором доминируют созерцание, познание, эстетическое отношение к среде. Такое восприятие, лишенное строгой избирательности, обусловлено чисто познавательными интересами или эстетическим отношением к окружению, к архитектуре.

Конечно, различение этих типов восприятия весьма условно, и порой между ними трудно провести границу. И все же, если архитектор хочет добиться адекватности создаваемого объекта многообразным человеческим потребностям, он должен всякий раз мысленно моделировать происходящие в среде процессы в соответствии с наиболее общими типами деятельности и восприятия среды. Например, при проектировании вестибюля гостиницы архитектор ставит перед собой определенные задачи. С одной стороны, необходимо так организовать пространство, чтобы посетителям было легко ориентироваться, — выявить различные функциональные зоны интерьера и направления движений в системе цветовых акцентов, в специальных визуальных коммуникациях, в пространственной организации мебели и оборудования. С другой стороны, необходимо подойти к организации вестибюля как к среде, которая создает своеобразные эстетические эффекты, действует как занимательная визуальная информация и как гармоничная среда, создающая условия для отдыха, неторопливого созерцания окружения. В данном случае на организацию среды объективно воздействуют разные типы деятельности и восприятия — восприятия с целью отбора полезной информации и собственно эстетического восприятия.

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

текстурную среду неисчерпаемой эмоционально окрашенной информацией.

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

В принципе любой архитектурный объект может восприниматься как символ эпохи, народа, идеологии. Способность становиться символом свойственна архитектуре благодаря тому, что ее объекты всегда создаются для определенной жизнедеятельности, которая находится вне воспринимаемой формы, стоит за ее конкретностью. Далеко не случайно Гегель отмечал эту особенность архитектуры как главную, принципиально отличающую ее от других видов искусства [35, т. I, с. 257].

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

При формировании некоторых типов среды весьма существенно учитывать порой противоречивые потребности различных групп находящихся в ней индивидов. Так, для палат и помещений дневного пребывания больных необходимы прежде всего условия спокойного отдыха пациентов, для операционной — условия, помогающие хирургу и медперсоналу максимально сосредоточиться. Это требует от архитектора не только богатого профессионального опыта работы в данной типологической области, но и привлечения результатов медико-биологических, социологических, эргономических и других специальных исследований.

Самостоятельной стороной процессов деятельности, активно влияющей на организацию архитектурной среды, является **эмоциональное содержание** этих процессов, т. е. их окрашенность определенными эмоциями и интенсивность самих эмоций. Архитектурная среда выступает своеобразным отражателем эмоциональных состояний, сопровождающих определенную деятельность той или иной группы людей данной культуры, что подтверждает вся история архитектуры. Так, торжественность церемоний в разных рели-

гиях и культурах традиционно выражалась в особом величии архитектурного пространства, в его строе и формах, освещении, цветовой гамме и т. п.

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

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

В других случаях, становясь своего рода зеркалом сильных

эмоций, архитектурная среда как объект восприятия активно вовлекается в наиболее значимые события жизни. Тогда ее организация либо усиливает объективную эмоциональность процессов, либо нейтрализует ее, если эмоции нежелательны и вредны. Первая ситуация — Дворец бракосочетаний, вторая — больница.

Существуют и такие переживания, которые чрезвычайно сложным образом связаны с эмоциональными качествами архитектурной среды. Вероятно, наиболее сильные эмоции владеют людьми в крематории или на кладбище. Как же организовать соответствующую архитектурную среду? Опираясь на культурные традиции, архитектор тонкими приемами организует архитектурно-пространственный порядок ритуальных процессов (см. раздел 4.2). Эта среда объективно приобретает в сознании человека глубокий философский смысл, становясь источником философских размышлений, символическим визуальным текстом, раскрывающим сознанию, условно говоря, границы двух миров. Поэтому здесь мы сталкиваемся с особым типом ее связи с эмоциями — организация такой среды должна, видимо, способствовать переходу от эмоций к размышлениям и воспоминаниям.

3.2. Средства формирования эмоционального воздействия архитектурной среды

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

В процессе проектирования организуется прежде всего **физическое пространство** для различных процессов деятельности. Архи-

тектор может совмещать в одном пространстве различные функции или дифференцировать их. Организация физического пространства процессов деятельности существенна и в плане собственно эмоционального воздействия среды. Для подтверждения этой мысли обратимся к некоторым примерам из современного проектирования.

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

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

Заполненность архитектурной среды людьми — существенное условие ее эмоционального воздействия. Эмоциональная содержательность улиц исторических городов связана прежде всего с их многолюдностью, с калейдоскопичностью бесчисленных магазинов,

кафе, ателье, с мозаичностью витрин, вывесок — словом, с богатством разнообразной информации [60].

Разумеется, планировочная организация предприятий торговли и обслуживания в новых градостроительных комплексах не может определяться исключительно факторами их эмоционального восприятия. В основе планировки здесь лежит объективная необходимость централизованной доставки крупных партий товаров, технология современной торговли, условия пешеходной доступности и т. д. И все-таки пространственное расположение часто посещаемых учреждений торговли и бытового обслуживания нельзя не учитывать в проектировании как одно из активных средств формирования многолюдных городских улиц и площадей.

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

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

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

Достаточно сильным средством эмоционального воздействия оказывается прежде всего визуальное раскрытие или, напротив, изоляция различных процессов. Простейший негативный пример — раскрытие на улицу помещений, вовсе не нуждающихся в обзор-

ности. Но там, где раскрытие процессов целесообразно, они служат активным средством дополнительной информации о среде, источником ее эмоционального обогащения. В особой степени это относится к производственной среде. Эстетика современного производства — красота машин, электронно-вычислительной техники, различного оборудования и, прежде всего, самих людей, занятых трудом, — при целенаправленном архитектурном подходе может превращаться в источник эмоционального обогащения восприятия.

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

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

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

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

Программирование восприятия среды особенно важно для установления взаимосвязи между отдельными элементами архитектуры в процессе движения зрителя. Последовательность открывающихся взгляду видовых картин, их насыщений, разрядок, ритмических чередований активно воздействует на изменение эмоциональных состояний человека. Одним из средств программирования последовательности восприятия служит, например, подчинение пространства театрального вестибюля и фойе зрительному залу, организации постепенно нарастающей активности пространств, что создает психологический эффект ожидания. Аналогично программируется и последовательность восприятия объектов городской среды. Движение по магистрали может быть построено как определенная программа восприятия крупных градостроительных комплексов, основанная либо на создании далеких ориентиров, широких поперечных раскрытий, либо с учетом изломов улицы, открывающих неожиданные картины. И здесь современное градостроительство накопило немалый опыт, требующий специального анализа с позиций восприятия, а именно — исследования приемов создания разнообразных эмоциональных эффектов.

Самостоятельную группу средств эмоционального воздействия составляют приемы **организации перцептивного пространства**. Такие его характеристики, как замкнутость или открытость, планировочная усложненность или геометрическая простота, активно вы-

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

Что касается современных крупных градостроительных комплексов со значительными внутриквартальными территориями и магистралями, то и здесь не менее наглядно проявляется зависимость эмоционального воздействия городской среды от организации пространства. Вот ситуация, весьма характерная для современного жилого массива: жилые дома образовали полуобособленное внутреннее пространство, ограниченное плоскостями зданий одной высоты, а рядом расположены идентичные по организации внутренние пространства. Переходя из одного полузамкнутого, прямолинейно-плоскостного двора в другой, в третий, видя во всех интервалах аналогичные объемы и их чередования, человек чувствует себя дезориентированным, потерянным. Между тем, многократное чередование идентичных конфигураций пространства в новых массивах начинает иногда рассматриваться как эстетическое начало и во всяком случае считается нормой. Однако господство этого признака организации перцептивного пространства во многом и вызывает монотонность городской застройки [54, с. 31]. В чередовании элементарных пространств не запоминается ни одно из них не только потому, что они не отмечены особыми знаками индивидуальности, но прежде всего потому, что эти многократно повторенные пространства одинаковы по геометрии.

В интересе для создания эмоционального воздействия особенно существенно ощущение физического контакта движущегося человека с окружением, о чем уже упоминалось в первой главе. Здесь важны такие характеристики пространства, как его сужение и расширение, создающие впечатление сдавленности или простора, подъемы и спуски, выраженная направленность или аморфность пространственных конфигураций. Организация пространства в

этих ситуациях эмоционально воздействует в единстве с последовательной сменой видовых картин. Движение в интерьере в сторону глухой стены с неожиданным поворотом принципиальным образом отличается от движения в сторону открытого в природу светового проема. Существенны также изменения видовых картин, создающие особые эмоциональные структуры — узлы напряжения и разрядки, парения и сдавленности пространства.

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

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

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

Характеристики визуального материала в единстве с организацией перцептивного пространства формируют целостные визуальные образы, окрашенные множеством значений и оттенков эмоций. Эти значения и эмоции как бы растворены в конкретности образа: мы воспринимаем архитектурное окружение как радостное,

веселое, праздничное по цветовой гамме или как мрачное, суровое, контрастное, темное. Уже в самих сочетаниях «радостное — светлое», «мрачное — темное» проявляется слитность эмоционального состояния и порождающих его признаков. Строго говоря, речь идет о единстве эмоции и порождающего ее знака. Такого рода знаково-эмоциональные психические целостности целесообразно рассматривать как некоторые единицы эмоционального воздействия архитектурной среды. Представление об эмоциональном воздействии образов архитектурной среды в целом как о некотором интегральном единстве множества достаточно самостоятельных эмоционально-знаковых единиц дает основу для раскрытия природы этого воздействия. Архитектурные образы как бы сотканы из разнообразных знаковых образований, каждое из которых несет свою эмоциональную нагрузку [87, 155, 183, 184, 185].

Такое воздействие размыто, неконкретно, неопределенно. Знаковые формы архитектурных объектов лишь отдаленно на что-то наводят, с чем-то ассоциируются, не имея строго определенных значений, что отражает специфику формирования образно-эмоциональных качеств архитектурной среды. Такие качества связаны с некоторыми общими признаками воспринимаемого окружения, и в принципе не существует каких-либо ограничений для «наполнения» ими архитектурной среды.

Достаточно распространенная концепция эмоциональности архитектуры сводит ее к богатству формы и пластики, к сложной ситуативности, к яркому цвету, а иногда и к изобразительности средствами монументально-декоративного искусства, якобы призванной придать богатое эмоциональное содержание отнюдь не эмоциональной архитектуре. Распространению такой трактовки эмоциональности архитектурных форм способствуют современные западные концепции формообразования (в частности, орнаментализм и аллюзионизм), в центре профессиональных задач которых находится коммуникативно-знаковая природа архитектурной формы. Нагнетание конкретной изобразительности на основе коммуникативного представления о задачах формообразования как контакте с потребителем переходит из области собственного архитектурного формообразования в сферу бутафорских приемов. Конкретные элементы изобразительности иногда настолько доминируют в архитектурной форме, что объект перестает восприниматься как архитектурный, переходя в разряд объектов кратковременного назначения. Изобразительно-бутафорские приемы чужды архитектурной форме и ведут к утрате ею многих значений, не говоря уже об удорожании строительства. Что касается теоретического объяснения, то, как мы уже выяснили, средствами организации эмоционального воздействия являются не только и не столько внешние формы архитектурных объектов. Видимая простота формы никогда не противостоит сложности и содержательности информационно-эмоционального воздействия: строгие формы, лишенные нарочитой усложненности, могут быть насыщены богатой зрительной информацией. Это происходит не только благодаря содержательности окружения, богатому культурному смыслу форм, но и потому, что простые ви-

зуальные образы и формы могут складываться из достаточно большого числа признаков — самостоятельных носителей значений и эмоций, как бы размытых в конкретности формы. Так, архитектурное пространство, лишь отдаленно напоминающее традиционные пространственные системы, уже позволяет ассоциировать данную среду с архитектурными образами определенного города или региона. Ритмический строй или характер членений формы, создавая даже отдаленную аналогию объекта с культурными образцами, оказывают на восприятие не осознаваемое человеком воздействие. При трактовке же знаковых форм в архитектуре как конкретных изображений или символов (в соответствии с концепциями некоторых теоретиков постмодернизма) средства формирования эмоционально-знакового воздействия архитектурной среды сводятся к прямому заимствованию традиционных архитектурных элементов или к использованию полуизобразительных форм [106, 155].

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

Так, наряду со многими действительно удачными архитектурными решениями Дворцов культуры крупных предприятий, в последние годы появились и такие, где авторы добиваются эмоционального воздействия путем безудержного насыщения интерьеров светильниками вычурных форм, узорочьем потолков и стен, множеством бутафорских деталей. Весь этот визуальный материал оказывается к тому же никак не связанным композиционными признаками. Известно, что перенасыщение архитектурного объекта визуальным материалом характерно скорее для периодов упадка архитектуры. Дефицит вкуса, как правило, приводит к неудержимому расходованию композиционных средств. Достаточно вспомнить некоторые соборы Москвы и Петербурга конца XIX — начала XX вв., поражавшие обилием ценных отделочных материалов предельным насыщением поверхности стен архитектурными деталями и орнаментикой. Лучшим критерием качества архитектуры служит время; но как раз испытания временем эта архитектура не выдержала.

Мы рассмотрели эмоциональное воздействие архитектурной среды лишь в одном срезе, идя от организации процессов к воспринимаемым архитектурным формам. При формообразовании же эти уровни объективно взаимосвязаны. Средства создания эмоционального воздействия на уровне архитектурного пространства определяются организацией процессов; пластика и цвет испытывают на себе влияние организации пространства и последовательной смены видовых картин. Средства этих разных уровней подчиняются архитектурному замыслу и, в первую очередь, организации самих процессов деятельности. Отсюда роль некоторых собственно

композиционных приемов построения пространства и форм, синтезирующих отдельные средства формирования эмоционального воздействия. Таковы, например, различные приемы строго симметричной организации храмовых и дворцовых комплексов в разные периоды и в разных культурах. Выше мы уже говорили о роли зеркальной симметрии как средства ориентации в пространстве, а также формирования образов окружения. Однако осевые симметричные построения не являются лишь способом организации формы и создания ее определенности. Если бы дело ограничивалось ориентацией, великие архитектурные ансамбли, построенные по этому принципу, не отвечали бы эмоциональному содержанию торжественных церемоний, ради которых они создавались, — религиозных ритуалов, военных парадов, дипломатических приемов, придворных процессий. Во многих случаях применение симметрии обусловлено именно эмоциональным содержанием этих процессов. Зеркальная симметрия крупных организующих пространство объемов вызывает ощущение торжественности, праздничности, триумфальности. В симметричной композиции пространственно закрепляются развернутые во времени структуры процессов, различающихся по значимости, что способствует осознанию их иерархии. Уже сами композиционные оси подготавливают и усиливают ощущение торжественности и значимости происходящего. Движение, подчиненное основному направлению, приобретает особую величественность благодаря центральному положению движущегося человека, ритмическому чередованию элементов среды, например больших и малых залов, колонн и т. д. При этом особой значимостью отличаются главные элементы, расположенные по оси симметрии, замыкающие движение и останавливающие направление взгляда. Центричная постановка архитектурного элемента, привлекая к нему внимание и выявляя его смысловую значимость, создает эмоциональную кульминацию при восприятии. Как видим, композиционные приемы такого рода, синтезируемые в конкретной организации архитектурной среды, отражают структурную взаимосвязь средств организации эмоционального воздействия архитектуры. Сущность приемов архитектурной композиции и заключается в том, что они соединяют в себе определенные группы средств, каждое из которых выполняет строго направленные функции в системе создаваемого архитектурного организма.

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

3.3. Особенности организации среды разных типов

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

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

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

Если исходить из предложенной в разделе 3.2 системы средств формирования эмоционального воздействия, то организация той или иной архитектурной среды существенно зависит и от того, какие именно группы средств здесь объективно могут быть использованы и какие из них выходят на первый план. Очевидно, что в организации функционально сложного здания или комплекса, а тем более городской среды открывается больше возможностей использовать программирование восприятия, чем в небольшом архитектурном объекте, где основным средством становится организация непосредственно воспринимаемых форм и архитектурного пространства.

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

Рассмотрим сначала среду **жилых комплексов**. Как доминирующий в городском пространстве тип среды, они в особой сте-

пени нуждаются в целенаправленном формировании эмоционального воздействия. В жилой среде материализуются и различные формы жизнедеятельности — общение, труд, отдых, занятия спортом, контакты с природой, и различные потребности, в частности, самовыражения личности. Все это предопределяет по-настоящему многообразие эмоциональных воздействий жилой среды.

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

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

В чем же ее характерные недостатки? Прежде всего — в элементарности композиции жилых комплексов, с одной стороны, и ее хаотичности и неорганизованности — с другой. Эти отрицательные свойства иногда проявляются одновременно, и лишь одно из них более активно. Отвечая потребности человека в получении бо-

гатор информации, не теряющей новизны и потому постоянно порождающей интерес, архитектор закономерно стремится к смысловому и визуальному разнообразию жилой среды. Необходимой же ориентации в архитектурной среде требует ее организованности, что достигается с помощью различных ориентиров, созданных единого пространственного строя комплекса, выделения композиционных центров и т. п. Речь идет не только об утилитарных целях — не заблудиться, быстро найти нужное место, сориентироваться среди архитектурных объектов. Не менее важна собственная эмоциональная сторона ориентации в жилом комплексе. Если человек не находит нужных ориентиров, он теряет представление о том, где он и что происходит вокруг, т. е. как бы теряет самого себя. С этих позиций круглые или сотообразные в плане огромные по площади жилые кварталы, несомненно, требуют анализа с точки зрения их восприятия и жизнедеятельности в них человека.

Если же окружение хаотично и мы не в силах представить идею его организации, трудность моделирования такого комплекса в сознании очевидна. В подобных ситуациях неизбежно возникает состояние неудовлетворенности окружающим, тревоги, беспокойства, т. е. эмоциональный дискомфорт. Подобных явлений немало в современной жилой застройке. Например, протяженные жилые блоки иногда располагаются непараллельно, под незначительными углами друг к другу. Такие отступления от строгой параллельности архитектурных объемов сами по себе не являются препятствием для высокой степени организованности пространства. Известно, что в истории архитектуры малый угол часто служил сильным средством организации ансамбля, создавая зрительные иллюзии расширения пространства, фокусируя значимые композиционные элементы ансамбля, обостряя его индивидуально-художественные черты (легкая трапециевидность площадей Сан-Марко и Пьяцетты в Венеции, Соборной площади Московского Кремля). В каждой конкретной ситуации подобная сложная геометрия используется для выявления общего композиционного замысла, для активизации роли акцентного сооружения, стоящего в створе развернутых зданий, и т. д. Между тем, в композиции жилых массивов зачастую не обнаруживается никакого принципа в развернутой протяженной фасадов — и это становится ничем не оправданной случайностью. Возможно, архитектор пытался принять во внимание какие-то обстоятельства, например рельеф, но не сумел убедительно выразить их в композиционном приеме, а в результате возникает ощущение досадной ошибки, вызывающей хаотичность застройки. И это тем обиднее, что в принципе подобные приемы не только возможны, но иногда и необходимы, чтобы смягчить жесткую схему, избежать угнетающей монотонности застройки, пробудить интерес к необычному. Возникновение таких ситуаций, видимо, целесообразно программировать, применяя на практике своего рода композиционные загадки — необычные приемы, способные активизировать эмоциональное восприятие архитектурной среды. В последние годы эти тенденции все чаще находят интересное выражение в отечественной практике, проявляясь и в слож-



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

ной организации архитектурного пространства, и в остроте неожиданных пространственных раскрытий и контрастов. Один из таких примеров — жилой комплекс в г. Пушкине. Своеобразная трактовка жилого квартала как пространственно целостного и композиционно развитого образования находит выражение и в его планировке. Насыщенный, богатый силуэт отвечает общему замыслу, поддержанному непосредственным природным окружением. Разнообразие пластической темы достигнуто в рамках унификации периферических элементов. С этой целью используются активные различия в трактовке оконных проемов — горизонтальное их объединение и дематериализацией угла, сдвиги по отношению друг к другу и т. п.

Анализируемые свойства (разнообразие и организованность) определяются взаимоотношением в композиции различий и тождеств. Если визуальное разнообразие — это совокупность различий воспринимаемых элементов, то визуальная организованность, упорядоченность среды создается системой тождеств. В условиях типизации и индустриализации в строительстве соотношение различий и тождеств имеет принципиальное значение для организации жилой среды. Совершенно очевидно — в современных жилых комплексах тождества взяли верх над различиями. Сегодня на полную мощь действуют грандиозные по масштабам системы индустриальных типовых элементов. От того, какие возможности формообразования заложены в них, создаются ли в этих системах тождеств условия для развития различий, какова роль этих различий в формировании среды, — от всего этого в конечном счете зависит визуальное разнообразие современных крупных жилых массивов. Разумеется, далеко не каждая из таких систем и завершаемых на их основе композиций обеспечивает необходимый уровень различий — гораздо чаще тождества полностью доминируют. Причем тождества господствуют не только на уровне стеновой панели или балконного ограждения, но и на уровне крупных внутриквартальных пространств, идентичных и по величине, и по ха-

рактору взаимосвязей их элементов. Тожественны секции, а следовательно, и конфигурации объемов зданий — абсолютно параллелепипеды. Поскольку тождество заложено в шаге секций, одинаковый метр пронизывает всю жилую систему, диктует и тождественное решение фасадов. При этом фасадные элементы строго подчиняются структуре жилых домов без выделения каких-либо особых акцентов. Все это неизбежно усиливает однообразие. Метрические повторения элементов всегда использовались как организующее начало композиции, однако в современной ситуации нельзя не видеть их оборотной стороны, приводящей к монотонности массовой застройки.

Организация нижнего яруса застройки особенно существенна в плане ее эмоционального воздействия. Это требует прежде всего проработки архитектурных элементов и деталей, воспринимаемых вблизи и на уровне глаз, — входов в дом, подходов к нему, лестниц, мощений, скамей и других элементов. Созданию благоприятного эмоционального климата способствует сочетание природных и архитектурных форм — дикого камня, зелени, дерева с его цветом, фактурой и т. п. Особенно существенна здесь детализация форм в материале. Свободные, живописные по характеру построения элементы «архитектуры земли» и малых форм смягчают индустриальную жесткость форм жилого дома. По-видимому, в зоне земли целесообразно развивать прежде всего признаки, контрастные стандартизованности деталей жилого дома. Разработка обрамлений входов в жилые подъезды по контрасту с дверями, ведущими в различные учреждения в построенных объемах, использование панелей с крупнофактурной поверхностью, создание подпорных стенок, введение цвета — все это в сочетании с природными формами позволяет организовать информативно насыщенное, эмоционально богатое окружение и в районах массовой жилой застройки.

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

В доиндустриальный период это достигалось естественными механизмами формообразования. Традиционные функционально-планировочные решения, особенности конструкций и материалов выражались в устойчивых внешних признаках жилой архитектуры — носителях регионального своеобразия. При этом конкретные

формы жилища широко варьировались в зависимости от объективных материальных факторов, что создавало индивидуальные особенности поселений, городских кварталов, отдельных жилых домов. Материальные элементы естественным образом закреплялись в качестве особых знаковых форм индивидуальности. Домашний очаг объективно становится символом рода или семьи в самых различных культурах, приобретая вместе с тем особую образно-эмоциональную окраску в зависимости от конкретности жилища (камин или русская печь).

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

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

При спонтанном формировании жилой среды индивидуальность облика жилых зданий и комплексов возникает как естественный результат такого процесса. Участие самих жителей в постройке жилища приводит к опредмечиванию в среде их собственной индивидуальности, их духовного мира. В этом случае объективно-материальные факторы закономерно претворяются в индивидуальном-конкретные характеристики жилой среды. В условиях индустриального домостроения естественные механизмы формирования индивидуальных особенностей жилища и их знаковых форм оказались утраченными. Но из этого, конечно, не следует, что спонтанность является естественным или наилучшим способом индивидуализации жилых комплексов, — нам важно лишь зафиксировать существование двух механизмов формирования индивидуальности конкретной жилой среды. Если при естественном формировании жилой среды ее своеобразие является результатом самовыражения жителей, то индустриальное строительство, в процессе которого практически одновременно проектируются и возводятся крупные жилые комплексы, предполагает целенаправленное использование архитектором средств эмоционального воздействия на человека.

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

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

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

Выше говорилось об эмоциональном восприятии жилой среды в зависимости от выражения в ней фундаментальных потребно-

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

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

Источниками отрицательных эмоциональных воздействий могут становиться и случайно возникающие ассоциативные аналогии.

Так, поднимающиеся на высоту 12 этажей вертикальные группировки наружных панелей лестничных клеток, облицованные в целях создания метра фасадов темной плиткой, создают в ближних зонах восприятия предельный контраст со светлой фасадной поверхностью, напоминая грубо выкрашенный, увеличенный забор. Узкие оконные проемы на глазурированной поверхности ассоциируются с окнами общественных туалетов обветшавших фабрик или других объектов, далеких от эмоциональной образности жилища.

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

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

Что касается современного жилого интерьера, то здесь, пожалуй, особенно важны поиски таких архитектурных средств, которые способствовали бы возникновению у человека положительных эмоций. В организации жилого интерьера преломляются различные фундаментальные потребности и связанные с ними эмоциональные свойства среды. Тенденция выражения индивидуальности обитателей жилища, насыщения его предметами, связанными с эмоциональными переживаниями людей, пожалуй, основная для формирования интерьера современной квартиры. Что касается современных профессиональных поисков, то они направлены прежде всего на визуальное упорядочение жилой среды, способствующее созданию у человека чувства спокойствия, уверенности, уравновешенности. И это понятно — ведь мир вещей стремительно расширяется, что может создавать излишнюю измеченность, хаотичность, беспокойство жилой среды. Правда, существует точка зрения, согласно которой жилой интерьер, как и градостроительная композиция, должен строиться на разнообразии и даже пестроте многочисленных элементов. Но визуальное усложнение не может быть беспредельным: пестрота и неупорядоченность закономерно порождают отрицательные эмоции. Поэтому более закономерной в современных условиях быта представляется тенденция к целост-

ному образно-эмоциональному решению всей квартиры, к умелому обыгрыванию ее пространственности. Отсюда прием максимально-го освобождения пространства путем использования встроенных шкафов взамен отдельно стоящих предметов мебели. Эта тенденция обусловлена несколькими причинами. Прежде всего, сравнительно скромные площади квартир требуют экономного подхода к их организации, что и достигается использованием оборудования встроенного типа. Но помимо материально-практических факторов, действуют и собственно психологические: восприятие пространства комнаты и квартиры как некоего целого требует ясности объемных конфигураций всего оборудования интерьера. Единая крупная плоскость мебельной стенки в условиях небольшой комнаты позволяет устранить композиционную дробность, неизбежную при использовании отдельно стоящих шкафов, сервантов, полок и т. п. Аналогичную роль играют в формировании интерьера различные приемы рамных обрамлений книжных полок и других емкостей общим контуром. Еще один современный прием организации интерьера — установление общей высоты стульев, кресел, журнальных столиков и ложа спальных мест, что позволяет визуально объединить эти предметы общими горизонтальными плоскостями.

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

В проектировании современного жилого интерьера находят применение различные ассоциативные средства эмоционального воздействия, например приемы ассоциаций интерьера с природной средой — с определенным временем года, состоянием погоды, конкретным пейзажем (у нас это получило распространение в проектировании интерьеров общественных зданий). Подобные аналогии способны создавать эмоциональную разрядку. Предгрозовые состояния природы могут передаваться в интерьере контрастами света и тени, создаваемыми с помощью освещения. Одна из интересных находок такого рода — большой светильник в виде красного шара на зеленом фоне стен и мебели. Свечение этого шара хорошо имитирует заходящее солнце, создавая в интерьере эффект закатного освещения. Такие приемы позволяют визуально увеличивать интерьер, причем источником эмоционального воздействия становится само пространство.

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

Не менее глубокий источник образно-эмоционального обогащения интерьера — культурно-исторические традиции. Это отвечает общекультурной тенденции обращения к истории как источнику

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

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

Театр всегда был исключительным по значимости объектом эмоционального воздействия, поскольку он включал человека в сложные процессы общения с искусством. Среда театра неотделима от его направленности, характера спектаклей, наконец, от значения данного театра в жизни города. В специальных исследованиях по формообразованию театральных зданий показано, что изменение социальных функций театра опосредованно сказывается на самом подходе к организации архитектурно-театральной среды [123].

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

ико-культурной ценностью самой архитектуры, и тем самым иную эмоциональную окраску.

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

В конце XIX — начале XX вв. в европейской театральной культуре происходят принципиальные изменения. Стирание сословных различий между дворянством и буржуазией приводит к утрате театром своей репрезентативной функции, он становится более демократичным. А в результате уплотнения застройки в капиталистическом городе, дифференциации самих театров по жанрам, появления множества небольших частных театров театральные здания утрачивают и прежнюю градостроительную значимость. Повышение же престижа актеров наряду с демократизацией театра постепенно превращает его архитектурную среду в сферу коммуникации актеров и зрителей. Эти глубинные изменения в театральной культуре и роли театрального здания в городе привели к изменениям в подходе и к его архитектурной организации. Достаточно вспомнить московские театры этого периода — МХАТ в проезде Художественного театра, нынешний филиал МХАТа на улице Москвина, театр имени Вл. Маяковского на улице Герцена. Эти театры встроены в сплошной фронт застройки, подчинившись конкретной планировочной ситуации. Далеко не все театральные сооружения этого периода — архитектурные шедевры, но и сегодня многие из них привлекают своей масштабностью, естественностью в историческом окружении, индивидуальностью облика. Театр начала XX столетия становится демократичнее по духу, доступнее для широких слоев общества. Основную часть театральной публики в этот период составляет демократически настроенная молодежь, и театр становится проводником демократических идей, источником формирования революционных настроений. Эмоциональный контакт сцены и зала во многом связан с развитием новой драматургии, что меняет и принцип организации зрительного зала.

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

ни одного яркого или золотого пятна, чтобы без нужды не утомлять глаз зрителей и приберечь эффект ярких красок исключительно для сцены.

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

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

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

О. Ефремов¹ высказал интересные мысли о необходимости подчинения архитектурной среды театра атмосфере спектакля. В театральном фойе зритель не должен растрчивать эмоции на вос-

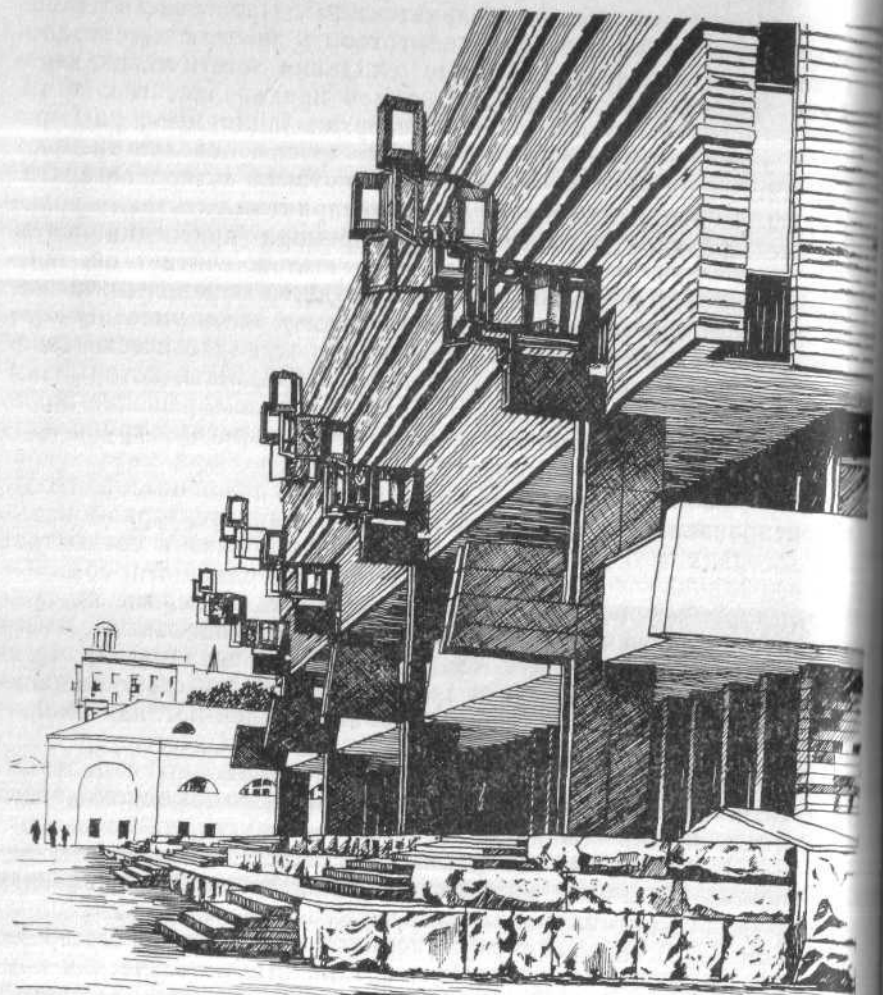
приятие визуального богатства архитектуры. Пространство фойе, его цветовое решение должны лишь готовить зрителя к театральному действию, создавая ощущение ожидания эстетических переживаний. Те же требования О. Ефремов предъявляет и к архитектуре самого зрительного зала, где организация мест, размеры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

С этих позиций обратим внимание на различные подходы к проектированию театров в отечественной архитектурной практике последних лет. Один из них — создание образа и среды театрального здания совершенно изолированно от традиций и конкретной культурно-исторической основы. Когда такая связь не программируется, происходит рассогласование эмоциональных ожиданий зрителя и тех образов, которые формирует реальная архитектурная среда. Отсутствие связи архитектуры театра с эмоциональным содержанием происходящих в нем спектаклей наглядно иллюстрирует здание Театра музыкальной комедии в Одессе, усредненный облик которого вообще не вызывает ассоциаций с театром. Когда сама архитектура не оказывает нужного эмоционального воздействия, зодчие начинают искать его в других, чисто изобразительных средствах, но в подобных ситуациях не сработают никакие украшения в виде чеканки, витражей и т. п. К сожалению, архитектурная критика подчас пренебрегает этими важнейшими проблемами архитектуры театра, нередко принимая богатство декора фасадов, фойе, вестибюлей за органичный эстетический компонент театрального здания.

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

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

¹ В телевизионной передаче «Архитектура и театр» 2 апреля 1983 г.



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

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

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

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

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

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

Трактовка образа здания, относительно независимая от традиций театра, оказалась столь же самостоятельной и по отношению к окружающей среде, где доминируют художественно ценные постройки периодов классицизма и модерна. Таким образом, архитектура здания приобрела самодовлеющий образно-эмоциональный характер. Что же касается качественного содержания эмоций, возникающих у разных групп зрителей, то они, как уже говорилось, далеко не равнозначны. На какую же из этих групп должен ориентироваться зодчий? Этот вопрос имеет важный практический смысл, и архитектор, берущийся за столь тонкую задачу, не может с самого начала не ставить его перед собой. Не вызывает сомнения, что он должен ориентироваться на высококультурных зрителей, хорошо знакомых с традициями театра. Только при этом условии выполняется воспитательная роль архитектуры и ее особая историческая функция — нести в будущее информацию о прошлом, приобщая новые поколения людей к культуре предшествующих.

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

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

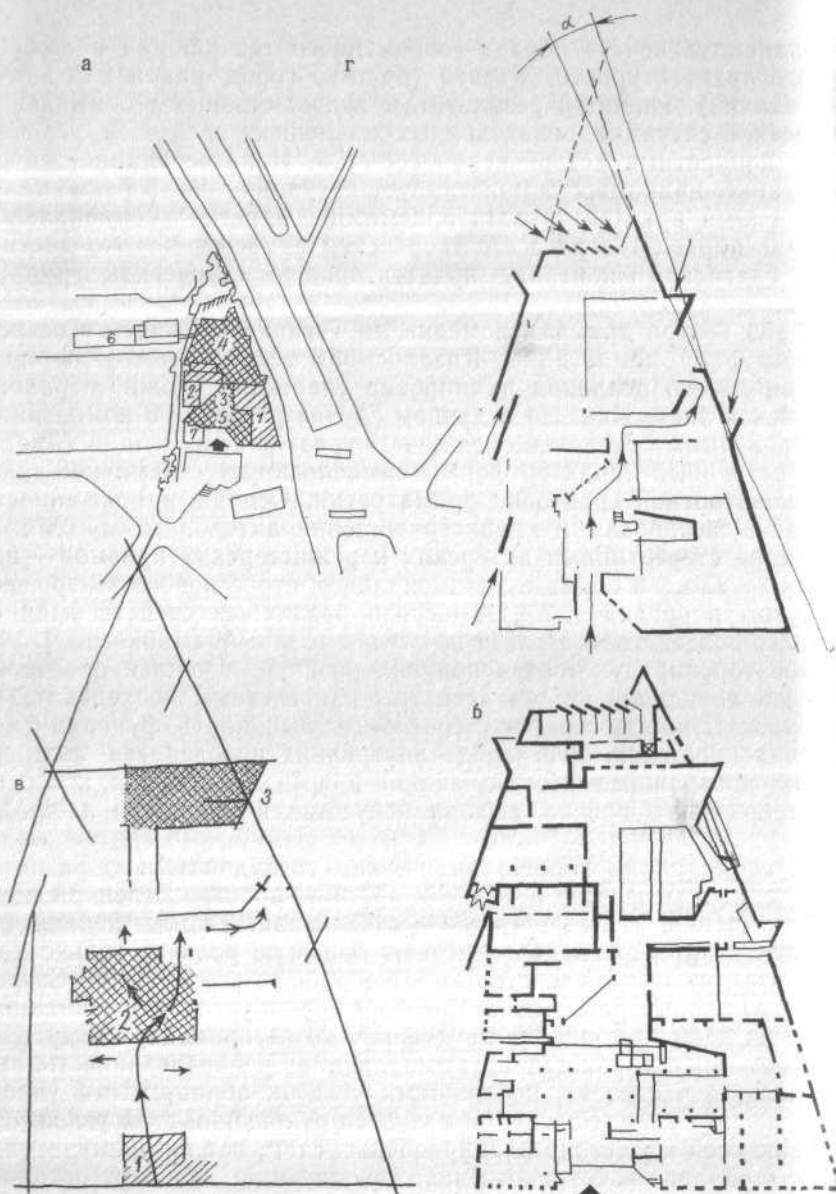
Мы попытались показать сложность и многоаспектность эмоционального воздействия театрального здания — невозможно искать его истоки во внешней эффектности формы. Создание образа театра с богатыми традициями требует особенно тщательной отработки конкретных характеристик, глубоко отражающих его историю.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

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

Образ Театра драмы и комедии на Таганке воплощен в острой архитектурной композиции. Казалось бы, его острые углы подсказала просто реальная планировка участка в сложном районе московской застройки. Но в данном случае развитие в композиции планировочных признаков органично отразило саму сущность театра: обостренный характер формы символизирует стремление театра к новаторской трактовке драматургии. Особая напряженность действия, своеобразный характер общения актеров со зрителями, отрицание стереотипных актерских и режиссерских приемов — все это воплотилось в образно-эмоциональном строе нового театра, достигнутом в органичной взаимосвязи различных средств эмоционального воздействия. Нельзя не согласиться с А. Шайхетом [138], что новаторский дух театра получил развитие в общей пространственной концепции его архитектуры как системы последовательного раскрытия пространств, способных выполнять функции специфических площадок. Эта череда внутренних пространств выходит и вовне, превращая тектонику здания в символ движения, постоянного творческого поиска, выхода искусства на улицы и площади города.

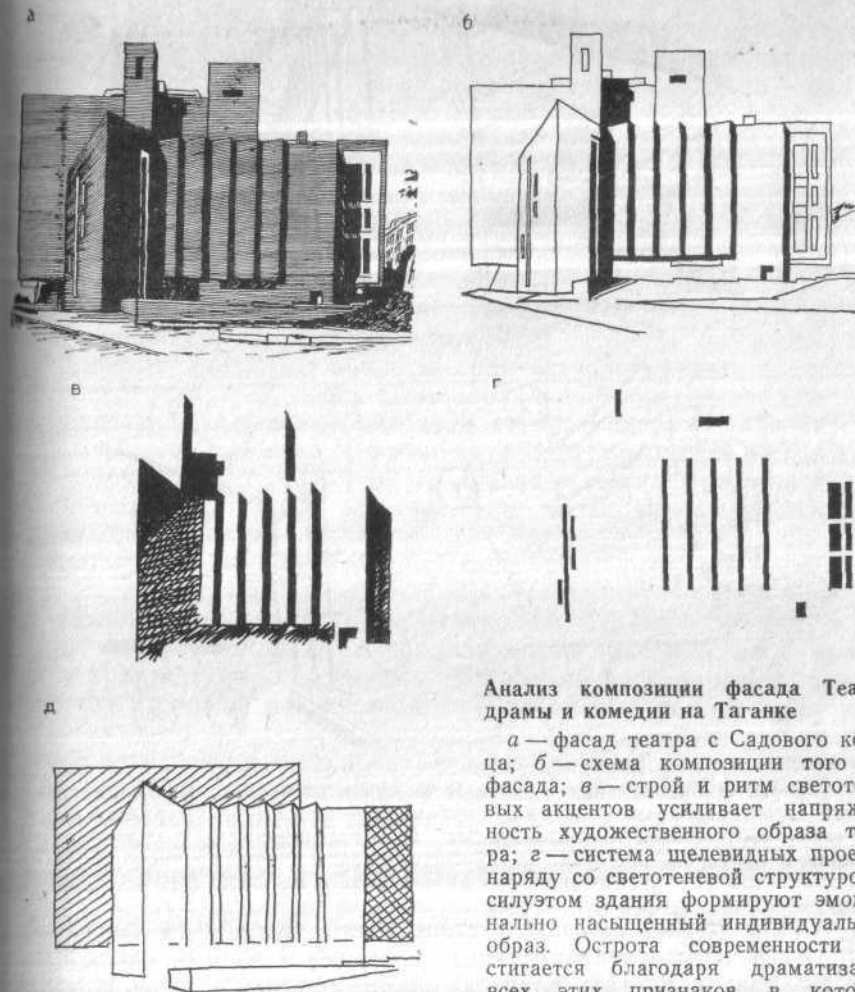
На схеме плана хорошо видно, как последовательно развиты общие признаки формы в плане и объемно-пространственной композиции здания. Углы поворотов — своеобразный прием ненавязчивой организации движения — играют большую роль не только как ориентиры, но и как средство эмоционального воздействия. Создавая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

Программируя последовательные чередования визуальных картин как определенную систему эмоционального воздействия архи-



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

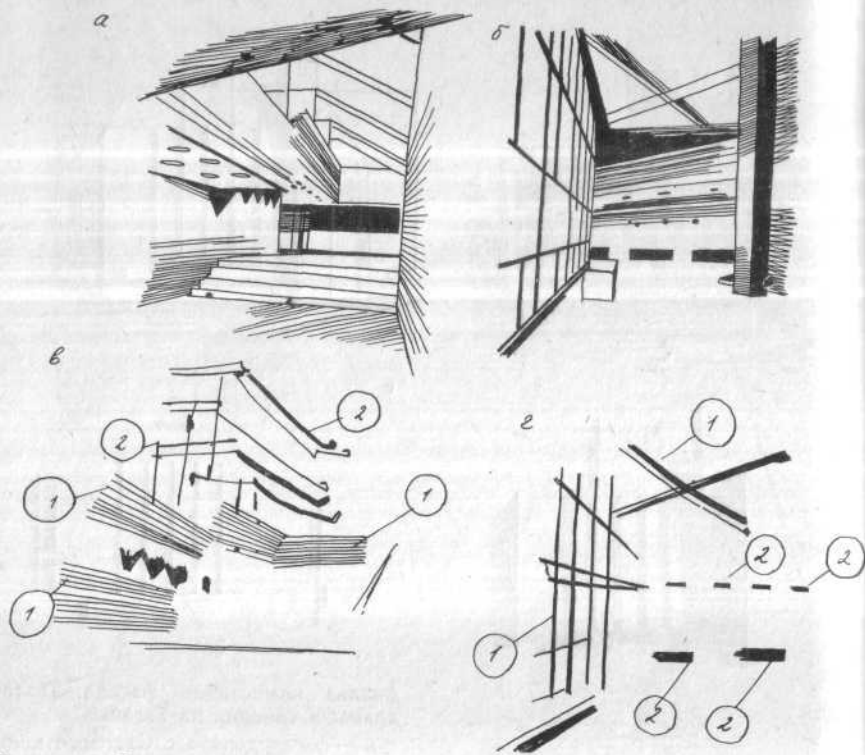
а — схема участка: 1 — зал, вестибюль и фойе старого здания; 2 — административный корпус старого здания; 3 — фойе нового здания; 4 — зрительный зал и сценический комплекс нового здания; 5 — вестибюль и буфет нового здания; б — проектируемые производственные мастерские; 7 — проектируемый кафе-бар; в — план театра; г — постепенным уплотнением штриха передано нарастание эмоционального воздействия на зрителя различных зон театра — от вестибюля (1) к центральному фойе (2) и сцене (3). Стрелками показаны пути движения зрителя к залу и наиболее впечатляющим точкам кулуаров; г — связь внешнего и внутреннего пространств



Анализ композиции фасада Театра драмы и комедии на Таганке

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

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



Интерьеры Театра на Таганке

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

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

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

Цветовая тема (сочетание белого с красным) возникает здесь естественно, как средство организации интересного фрагмента го-

родской среды — площадь в сторону Яузских ворот замыкается красно-белым храмом Николы на Болвановке. Причем цвет организует площадь не только визуально, но и эмоционально — благодаря объективному воздействию торжественного сочетания красного и белого цветов. Кроме того, одни признаки сближают храм и театр (шатер церкви и углы театра), а другие — противопоставляют¹, что воспринимается символически: каноничности общего решения, мягкой скругленности глав, декоративной детализации форм церкви противостоят острота и динамичность форм театра. Так архитектура присущими ей средствами символически материализует формы мышления — каноническое и творческое, а вместе с тем и различие двух исторических эпох.

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

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

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

¹ В понятиях семиотики эти два типа отношений различаются как парадигматические и синтагматические.

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

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

Общий эмоциональный климат больницы складывается из воздействия различных помещений в зависимости от их преимущественного назначения — для больных, посетителей, медицинского и обслуживающего персонала. При этом необходимо учитывать, какое именно воздействие на каждую группу людей следует считать положительным (мобилизующее, отвлекающее, успокаивающее, растормаживающее и т. п.). Не менее важен вопрос о значимости данного элемента среды для определенной группы потребителей (для больных — пребывание в палате, для персонала — места приложения труда, для посетителей — ожидание, встреча с больными и т. п.). С позиций такого подхода для интерьера больничной палаты главным следует считать создание атмосферы спокойствия и уверенности в скором выздоровлении, для операционной — удобства работы и сосредоточенности, для дневных рекреаций — спокойного отдыха, непринужденного общения больных друг с другом и с посетителями [107]. Среда деятельности хирурга, например, с точки зрения эргономики во многом аналогична среде операторского пункта и других сложных ситуаций управления. Здесь особенно важна достаточная освещенность и бестеневое распределение света, учет цвета инструментов и архитектурного фона. Все это должно максимально облегчать действия хирурга в экстремальных ситуациях, при крайнем дефиците времени. Характер организации операционной небезразличен и для больного — как до введения наркоза, так и при операции под местным наркозом.

Каждый элемент больничной среды требует анализа всех происходящих в нем типов деятельности. Достаточно очевидно, например, что реанимационная палата должна отличаться от обычной, — ведь здесь больной вынужден лежать без движения. Создание у него положительных эмоций в этой сложной ситуации требует совместных творческих усилий врачей, архитекторов, дизайнеров. Таким образом, если организация театральной среды направлена как бы к одной цели — к созданию условий контакта

зала и сцены, то формирование больницы — многоцелевой процесс: не все, что хорошо для больного, может годиться для хирурга, и наоборот.

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

Как показывает опыт анализа современной практики, в процессе формирования больничных помещений возникают два полюса, на каждом из которых возможны нежелательные эффекты, — с одной стороны, официальная холодность, а с другой — безвкусное «одомашнивание» палат и зон дневного пребывания [107]. Ясно, что необходимо равновесие между общественным характером больничных интерьеров и их индивидуальностью — это должно настраивать на неофициальность общения между врачами и больными, между самими пациентами, а также между ними и их родственниками. В частности, чтобы избежать казенности назойливых метрических повторений, целесообразно создавать полуобособленные с помощью мягкой мебели пространственные группы, использовать возможность трансформации микропространства общения. Многие дают и гибкие средства освещения — торшеры, местные подсветы и др., создающие более уютный и разнообразный цветовой климат. Не случайно пересматривается и стереотип в подходе к стерильно-белому цвету больничного интерьера — попадающий в аскетично-монохромную цветовую среду человек неизбежно теряет один из каналов информационного контакта с окружением.

Заметим, что сами термины «официальный характер» интерьера и его «одомашнивание» говорят о знаковом характере эмоционального воздействия больничного интерьера. Ассоциативная аналогия этого интерьера со знакомым типом архитектурной среды позволяет одновременно и обозначить происходящие в такой среде процессы, и вызвать связанные с ними эмоции. Сходство вестибюлей и рекреаций больницы с помещениями деловых учреждений порождает сопутствующие их посещению эмоции, а использование элементов домашней обстановки в палате — эмоционально окрашенные представления о доме. В силу действия закономерностей распознавания образов человек постоянно соотносит воспринимаемые объекты с определенным классом объектов, известных ему из зрительного опыта. Так, больничный интерьер, ассоциируемый с административным, окрашивается «холодными» эмоциями. Но даже главный врач — это не администратор вокзала. Однако помещения дневного пребывания больных часто сходны с административными интерьерами по цветовой однородности больших плоскостей, по монотонности и подчеркнута жесткому геометризму

форм, по схематичности членения потолков светильниками, даже по приемам освещения. Метрически повторяющиеся проемы, светильники, характер мебели и ее расстановки — все это создает аналогию с официальными интерьерами административных зданий. Что касается порою безвкусного одомашнивания больничных палат и холлов, то это объясняется разнотильностью и разнохарактерностью больничного оборудования, мебели, занавесей, а также случайностью цветового решения интерьеров, что производит впечатление бытовой неустроенности.

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

Существуют и тенденции выражения показной заботы о больном. Ориентированные системой архитектурного образования на отрыв от конкретных условий жизнедеятельности некоторые зодчие, работающие над архитектурой больничных зданий и их интерьеров, заботятся подчас не столько о создании оптимальной среды для человека, борющегося со смертью, сколько об украшении фасадов больницы гигантскими мозаиками. А ведь проблемы формирования эмоционального климата больницы далеко не только художественные — в первую очередь это задачи создания условий для выздоровления людей, т. е. проблемы реального, а не показного гуманизма.

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

В самом общем виде организация производственных интерьеров средствами архитектуры означает создание благоприятных условий труда и кратковременного отдыха. В наших социальных условиях эта среда должна способствовать формированию у лю-

дей чувства удовлетворенности своим трудом, превращению его в органическую потребность.

Положительные эмоции в производственной среде возникают у людей прежде всего на основе представлений о безопасности действий в рабочем процессе, что означает создание условий для быстрой ориентации в окружении, для удобства выполнения производственных операций, понимания их взаимосвязей в едином процессе, соответствия собственных действий деятельности всего коллектива и т. п. Эмоциональное восприятие производственной среды в отличие, например, от интерьера общественного здания более сложно обусловлено процессами деятельности. Поэтому столь важно для архитектора осмысление **специфики конкретной трудовой деятельности**. Достаточно познакомиться со средой цеха горячейковки металла и сравнить возникающие здесь состояния с состоянием рабочих в цехе тонкой шлифовки линз или сборки часов, чтобы реально представить качественные различия эмоций. В одном случае на работающего воздействуют сами сложные условия труда, связанные с повышенным уровнем температуры, шума, общим ритмом производства (его нарастаниями и разрядками). В другом случае отрицательное влияние внешних факторов минимально, и окружение призвано в первую очередь способствовать сосредоточенности, необходимой для выполнения тонких и точных операций. Поэтому человека в производственной среде невозможно рассматривать с усредненных позиций. Всякий раз это человек, занятый особой деятельностью, — станочник, сборщик, оператор... Организация архитектурной среды предприятия в целом, как и организация рабочего места и элементов оборудования, зависит от специфики трудового процесса [149].

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

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

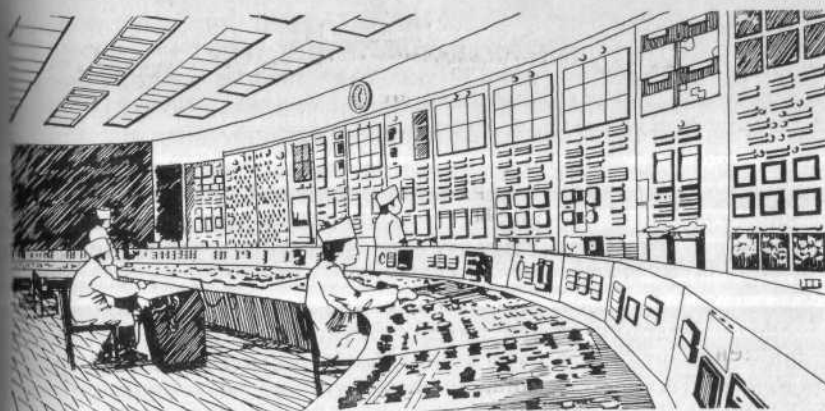
Чтобы наглядно представить различие этих двух аспектов организации производственной среды, необходимо подойти к производственной среде как к объекту обеспечения трудовой деятельности, что нашло отражение в работах по проблемам эргономики. Объект

эргономических исследований — целостные системы, называемые системами «человек — машина — среда» [88, с. 274—275; 149]. В эргономике принято отличать информацию, релевантную (специфическую) для данной трудовой деятельности, от информационных контактов человека с окружением в целом. Однако для эффективной организации трудовой деятельности важны не только собственно рабочие зоны, но и визуальные взаимоотношения элементов производственного оборудования, ограниченных этими зонами, с элементами всего окружения, которое в эргономической триаде обозначено как среда.

Наилучшие условия для деятельности, как вытекает из данных экспериментальной психологии (см. раздел 2.2), создает отсутствие ярко выраженных эмоциональных свойств среды, т. е. эмоциональная нейтральность фоновых элементов архитектуры. В поле зрения работающего вряд ли должны находиться активные, отвлекающие акценты, хотя определенные источники разнообразия необходимы, так как они способствуют эффективности кратковременного отдыха путем переключения восприятия. Формирование среды производственной деятельности зависит от того, какова в этой деятельности роль информационных процессов. Благоприятные условия восприятия информации, значимой для производственных процессов, — один из наиболее существенных факторов организации архитектурной среды, оказывающих влияние на эмоциональное состояние работающего человека. Трудность быстрого отбора информации является причиной отрицательных эмоций, а в условиях деятельности оператора — даже причиной стрессов. Множество сигнальных ограничений, различных предупреждающих знаков и другой релевантной информации попадает иногда на мелко и сложно структурированный фон, который весьма затрудняет восприятие. Следовательно, в этой ситуации были учтены факторы структурно-пространственной организации, но не учтены информационные, связанные с особенностями зрительного восприятия человека — скоростью реакций, отбором строго определенной информации. А в результате эффективность управления сложными технологическими процессами в целом резко снижается. Таким образом, организация производственной среды является весьма ответственным объектом проектирования, оказывающим активное влияние на процессы управления производством и сильнейшее эмоциональное воздействие на человека в процессе труда.

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

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



Атомная станция в Ленинградской области. Пульт управления

Предельное насыщение интерьера сложной информацией требует четкой организации визуального материала — выделения наиболее значимой информации, визуального объединения определенных групп приборных шкал и т. д. Весь архитектурный строй интерьера вплоть до организации освещения и рисунка пола не должен входить в противоречие с информационной системой управления, а обязан подчиняться ей. Что же касается организации мест отдыха оператора, то зоны обзора из этих точек требуют использования совсем иной, контрастной по отношению к операторскому залу системы признаков, способствующих эмоциональному переключению человека

дования решены по форме и цвету в соответствии с эргономическими рекомендациями. То же относится к внутрицеховому транспорту. Выделены функциональные зоны; организованы общее и точечное освещение, специальная визуальная информация, т. е. эргономически обосновано решение отдельных систем «человек — машина — среда». Однако при первом же взгляде на интерьер цеха ощущается пестрота, отсутствие целостности. Цех поражает хаотичным нагромождением разнородных объектов, вызывая эмоциональное состояние беспокойства. В чем же дело? Может быть, архитектор и дизайнер воспользовались неверными рекомендациями? Нет, все проектные решения в отдельности вполне обоснованы применительно к станку, машине, тельферу, к отдельным знакам, информационным табло. Все дело в том, что в процессе проектирования интерьера они не скорректированы с позиций целого. Потому-то среда цеха и воспринимается по частям, по элементам. Это важно подчеркнуть, чтобы не возникало иллюзий, будто одна только эргономика может гарантировать и целостное визуальное формирование производственной среды. Организация ее собственно для деятельности — лишь одна сторона более общей проблемы. Не менее существенно подойти к цеху или операторскому пункту как к визуальному целому, с позиций общеэстетической организации интерьера. Поэтому способность архитектора-профессионала высокой квалификации к целостному видению производственного интерьера сама по себе способна служить условием высокого уровня его организации. Решенный в соответствии с принципом ви-

зуальной и эстетической целостности, такой интерьер более эффективно работает и как эргономическая система.

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

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

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

Мы рассмотрели некоторые типы архитектурной среды в плане ее эмоционального воздействия. Как показывает анализ, особенности организации среды разных типов определяются прежде всего объективным характером происходящих в ней процессов, доминирующих потребностей и интересов, а также пространственно-

морфологическими характеристиками создаваемой архитектурной среды. От всех этих характеристик и зависит направленность формирования тех или иных эмоциональных свойств проектируемой архитектурной среды. Их учет в процессе проектирования, в различных типологических разработках и рекомендациях необходим для совершенствования архитектурных решений.

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

Примером целостного подхода к организации среды производственного предприятия в отечественной архитектурной практике последних лет может служить проектирование КамАЗа. Объемно-пространственная организация корпусов определяется использованием унифицированных сеток колонн, а также типизацией средств инженерного обеспечения, встроенных помещений технологического назначения, бытовых и конторских помещений. Организация больших, не расчлененных стенами пространств, единая структура их членений, в основе которой лежит модуль, позволили не только создать условия для модернизации цехов при изменении технологии, но и визуально организовать значительные пространства корпусов. В частности, в главный корпус завода (1152×388 м) встроена продольная двухэтажная конструктивная вставка, в которой размещены залы кондиционеров и различные подсобно-вспомогательные помещения.

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

Глава 4

Эстетическое чувство и архитектура

В соответствии со своим назначением конкретная архитектурная среда обладает специфическими функциональными и информационными качествами, что определяет эмоциональное содержание и архитектурное выражение отдельных процессов деятельности. Ощущая различия в эмоциональном воздействии архитектурной формы, человек обычно не осознает и не дифференцирует его источников. Архитектор же обязан профессионально разбираться в его механизме — с одной стороны, в обусловленности этого воздействия спецификой объекта (его типологией и конкретными особенностями), а с другой — в особенностях восприятия реального объекта потребителем архитектуры.

Архитектура призвана удовлетворять широкий спектр человеческих потребностей — от утилитарных до высших социально-культурных, и возникающие при ее восприятии виды эмоциональных переживаний зависят от того, с какой позиции (скажем, познавательной, эстетической или нравственной) оценивается конкретный архитектурный объект. В настоящей главе анализируется один из видов переживаний, именуемый **эстетическим чувством**. Связанные с ним эмоции отчасти рассматривались в гл. 3, где говорилось об эмоциональном воздействии различных типов архитектурной среды. Очевидно однако, что сложность проблемы требует ее специального разбора. Это вполне соответствует роли эстетического отношения к действительности для архитектуры как творчества «также и по законам красоты», по словам К. Маркса, т. е. творчества, продуцирующего выразительные архитектурные формы. Создание архитектурной среды по этим законам способствует усилению ее эмоционального воздействия.

4.1. Выразительность архитектурной формы и эстетические переживания

Эстетические переживания порой понимают лишь как удовлетворение эстетического чувства, т. е. получение эстетического удовольствия от зрительного восприятия архитектурной формы (внешнего облика сооружений или их интерьеров). Такие гедонистические позиции, характерные для современной буржуазной философской школы позитивизма, связаны с эстетическими концепциями, основанными на принципах пользы, будь то польза для индивида или какой-либо общественной системы. С этих позиций

формально совершенный продукт архитектурного творчества есть олицетворение, символ конструктивно-упорядоченной действительности в рамках буржуазного строя. Социальный конформизм характерен и для функционализма Б. Таута, и для социально-реформистских представлений В. Гропиуса и Ле Корбюзье, и для реакционной апологии наследия, в какой бы форме она ни проявлялась — в форме «порядка» немецкой архитектуры времен фашизма, или неоклассицизма середины XX в. (Джонсон, Стоун, Ямасаки), или формально-стилистических упражнений современного постмодернизма. «Здесь дает о себе знать важнейшая эстетическая особенность буржуазной социодинамики архитектурной формы, типичная для всей художественной промышленности XIX в., — отпадение красоты от пользы, отслоение «прекрасной видимости» от голой, товарно-корыстной, частичной и механической полезности материального труда и его продуктов. Причем... чем более демонстративно, тем лучше», — отмечает В. Тасалов [126, с. 54]. Это обнаруживается и в распаде внутренней целостности всей сферы художественной практики; и в дематериализации красоты; и в превращении красивой формы в спекулятивную оболочку вещи; и в превращении внешних атрибутов архитектурной формы в инструмент показного украшения; и в перерождении, наконец, конструктивного характера архитектурной красоты в род «изобразительного иллюзионизма» [126, с. 55]. Во всем этом проявляется и прямое, и завуалированное воздействие товарно-фетишистского механизма капиталистического общества на архитектурное формирование, находящее выражение как в «бесформенном хаосе» и показном фасадничестве, так и в обезличивающем упорядочении жизни средствами стандартизации. В обеих этих линиях развития отразился общий процесс «самопревращения атомизированного произвола в обезличенный порядок целого, хаоса — в конформизм» [126, с. 62].

В плане такого приспособления к существующему общественному порядку следует, по-видимому, рассматривать даже такие на первый взгляд различные явления, как «техницистический суррогат порядка и синтеза» Л. Мамфорда и движение «постмодернизма», представленное Ч. Дженксом, М. Кюло, Р. Вентури, Л. Крие и др. Претензии постмодернизма на преодоление невыразительности и однообразие массовой архитектуры в условиях индустриального строительства, на наш взгляд, абсолютно беспочвенны, поскольку основаны на откровенно формалистическом отношении к задачам архитектуры. Ведь архитектура сводится к искусству, а искусство — к игре форм, заимствованных из «наследия». Это явление закономерно для данного этапа развития буржуазной культуры и имеет в ней глубокие корни. Апелляция к человеческим чувствам ничего не меняет, так как ограничивается определенными слоями современного буржуазного общества и не затрагивает его духовной сущности. Такая позиция всегда на руку власти имущим.

Таким образом, мы видим в постмодернизме лишь новое взаимодействие старых полюсов («бесформенного хаоса» и «гармонии»

зирующего порядка»). Еще в 60-х годах архит. Ч. Колберт в своем докладе «Конформизм, хаос и непрерывность» писал: «...Мы стоим посредине расплывающегося хаоса, но одновременно и посредине рождаемого массовостью, творимого массовостью, стандартизируемого и рационализированного взаимодействия. Является неоспоримым фактом, что конформизм и хаос снабжают пищей друг друга... внешний хаос был бы невозможен, если бы он не отвечал внутреннему конформизму, который страстно или лениво добивается ее, этой псевдонепрерывности, созвучной зачерстевшим привычкам, вкусам, традициям и орнаментам, историческим копиям и эклектическим компромиссам» [126, с. 66].

Итак, чтобы понять природу выразительности в архитектуре и вызываемых ею эстетических эмоций, необходимо отойти от односторонних формально-художественных или техницистских подходов к ней и учесть **все** аспекты архитектурного формообразования, влияющие на эстетическое сознание. Высшие достижения в архитектуре социалистического общества невозможны без целостного восприятия архитектором действительности, которое позволяет создать синтез пространственной организации человеческой жизни и ее отражения в выразительной форме с использованием научно-технического прогресса и экономических возможностей общества.

Наиболее широкий спектр эмоций, связанных с восприятием архитектуры, вызывает совершенная архитектурная среда, получившая адекватное выражение в архитектурной форме. Лишь в таких случаях архитектурная среда, как показано в гл. 3, становится эстетически выразительной. Однако это понятие слишком общее — можно и нужно говорить о **различных формах** эстетической выразительности, вызывающих и различные эмоциональные реакции. Сколько же таких форм и с чем они связаны?

Не будем говорить о происхождении эстетического чувства и об эстетическом отношении к действительности, ибо главная тема книги — человеческие эмоции и архитектура, но придется хотя бы кратко напомнить об основных эстетических позициях, на которых стоят советские архитекторы.

Эстетические проблемы в конечном счете связаны с необходимостью значительного прогресса культуры в целом, с формированием нового человека, со всесторонним развитием личности, с совершенствованием социалистического образа жизни и созданием для этого адекватной архитектурной среды. Выступая на первом съезде советских архитекторов, М. Шагинян призвала зодчих «явно, просто и наглядно» выразить в архитектуре нового общества принцип его существования, состоящий в том, что оно «никем не эксплуатируется и никого не эксплуатирует» [137, с. 41]. В этом отразилось понимание того, что эстетические эмоции связаны с восприятием и оценкой действительности. За этим пониманием ценности в архитектуре лежит точка зрения на эстетическое отношение к действительности как на универсально-целостное. Что же такое эстетическая выразительность в архитектуре, если относиться к архитектуре как к форме эстетической деятельности и виду художественного творчества?

Для К. Маркса эстетическая деятельность — это специфическая социальная практика, связанная с воспроизводством человека, деятельность, зависящая от общественного производства, взятого во всей его целостности, т. е. предполагающая целостное преобразование как материала природы, так и самого человека, всей его культуры. Эта деятельность основана на потребности человека не только познать действительность, но и утвердить себя в мире всеми своими чувствами, выявить свои творческие возможности и насладиться, по словам К. Маркса, «свободной игрой» творческих сил. Эта потребность и способность осваивать мир в форме богатства «субъективной человеческой чувственности» и есть эстетическая деятельность.

Но, будучи деятельностью по созданию «выразительных форм любой сферы деятельности (в том числе художественной), данных как самостоятельная и чувственно непосредственно воспринимаемая ценность» [80, с. 570], эстетическая деятельность проявляется специфически в различных сферах материального и духовного производства. Отсюда и различные формы эстетического отношения.

В одном случае — сфера материального производства — процесс «очеловечивания вещей» есть для человека не что иное, как удвоение самого себя и «созерцание самого себя в созданном им мире» (К. Маркс). Вещи в этом процессе начинают жить как бы «двойной жизнью» в том смысле, что над их полезностью, названной К. Марксом «голой полезностью», надстраивается собственно человеческое отношение к вещи и ее потребителю. Тем самым она становится зеркалом общественных способностей и отношений, а стало быть, и зеркалом человеческой культуры. Таким образом, суть эстетического отношения к предмету материального производства — это выражение универсального, целостного отношения человека к миру, в том числе к созданному им самим предметному миру.

В другом случае — сфера художественного творчества — эстетическое отношение есть результат деятельности, направленной на художественное познание действительности и в конечном счете на развитие человека как социальной целостности. В данном случае эстетическое отношение — это одна из форм духовного производства, обособленного (в изобразительных искусствах) или не обособленного (в архитектуре) от материального производства.

Терминологически эти виды эстетического отношения, являясь равноценными формами эстетической деятельности, разводятся путем прибавления во втором случае к термину «эстетическое» термина «художественное», так как тут преобладает идейно-эмоциональное отношение к действительности, выраженное через систему **художественных образов**.

Обратимся теперь непосредственно к архитектуре, где, как и в любой другой деятельности, проявляется эстетическое отношение к ее продукту. Это прежде всего отношение к архитектуре как к явлению материальной культуры в самом широком смысле этого понятия. Это также эстетическое отношение к роли продукта архитектуры в духовной жизни общества — к тому, как этот продукт

отражает действительность и мировоззрение в целом. Следовательно, здесь действует еще один важный фактор — идеологический, наличие которого определяет специфику произведения архитектуры как вида искусства. Идеологическое отношение, выраженное в художественной форме, «надстраивается» над материально-практическим отношением к произведению архитектуры и над эстетическим отношением, непосредственно вплетаемым в эту материально-практическую деятельность. Только совокупность всех этих отношений и делает архитектуру специфическим видом искусства — самостоятельной формой эстетической ценности.

В деятельности архитектора творческие задачи, связанные с обоими видами эстетического отношения, выступают в единстве. Чем рациональнее решены функциональные задачи, чем гармоничнее комплекс зданий или сооружений, чем ярче идейно-художественная окраска творчества, чем разумнее привлечены средства других видов художественного творчества, тем больше возможности реализовать оба вида эстетического отношения и создать образ, выражающий определенное идейно-художественное содержание. Здесь и коренится возможность обогащения творчества «и по законам красоты», т. е. движения по шкале выразительных форм и перехода от красоты формальной к подлинной красоте предметов материального производства и, наконец, к их художественной выразительности — к красоте художественного образа.

История архитектуры (в том числе и советской) дает нам многочисленные примеры такого «триединства», создающие необходимую базу для того, чтобы отдельные произведения архитектуры, а тем более архитектурные ансамбли, включающие комплекс сооружений, малые формы, произведения монументального искусства, стали подлинно выразительными.

Сфера проявления эстетических отношений представляется, таким образом, «исключительно многообразной и всеобъемлющей — от элементарных эстетических переживаний до искусства» [92, с. 29]. Однако, указывая на различия в эстетическом отношении к утилитарным предметам и произведениям искусства, иногда подчеркивают лишь степень, глубину этого отношения, что связывается исключительно с одаренностью художника-профессионала, творящего в сфере искусства, где эстетическое, естественно, доминирует. Но архитектура — специфическая область творческой деятельности, поэтому, раскрывая различие между красотой сооружения и художественно-образным отражением в нем действительности как особыми формами эстетического отношения, необходимо указывать, на что именно эти отношения направлены, какой носят характер и как выражены в произведениях предметно-художественной деятельности. Существенное различие этих форм в архитектуре состоит, как видим, в том, что в первом случае (красота) эстетической оценке подвергается сам архитектурный объект. Эстетическое отношение ограничивается здесь оценкой соответствия внешней формы сооружения его материально-практическому содержанию. Впрочем, и это отношение не свободно от воздействия общественной природы самого проектировщика.

Во втором случае (художественный образ) предметом эстетического отношения служат существенные стороны самой действительности, границы которых прослеживаются достаточно четко для каждого из видов искусства. Связанная с этим отношением художественная деятельность, в том числе в архитектуре, имеет своей целью познавательные и воспитательные задачи, а в конечном счете и преобразование действительности. Охват действительности может быть достаточно обширным, в связи с чем в произведении архитектуры как искусства специфически интерпретируется широкий круг идей философского, политического, нравственного характера, что требует особой формы эстетического отношения и выражения. Сущность такого типа эстетического отношения и способ выражения этой сущности (художественный образ) тесно связаны и взаимообусловлены. Специфика искусства как формы общественного сознания заключается в конкретно-чувственном, образном отражении в искусстве реальной действительности. Предмет искусства — это человеческая жизнь, многогранные отношения людей к миру и к самим себе, их мысли и чувства, их переживания, т. е. человеческая социальная сущность. Искусство, таким образом, идеологическое явление, что специально подчеркивал А. В. Луначарский, указывая, что «...несравненно большее значение имеет искусство как **идеология** (выделено нами.— Г. М.), отражающая всю борьбу классов и являющаяся не только знаменем отдельных классов в их борьбе за преобладание, но и уяснителем, организатором общественного сознания, в особенности их эмоциональной жизни» [82, с. 310].

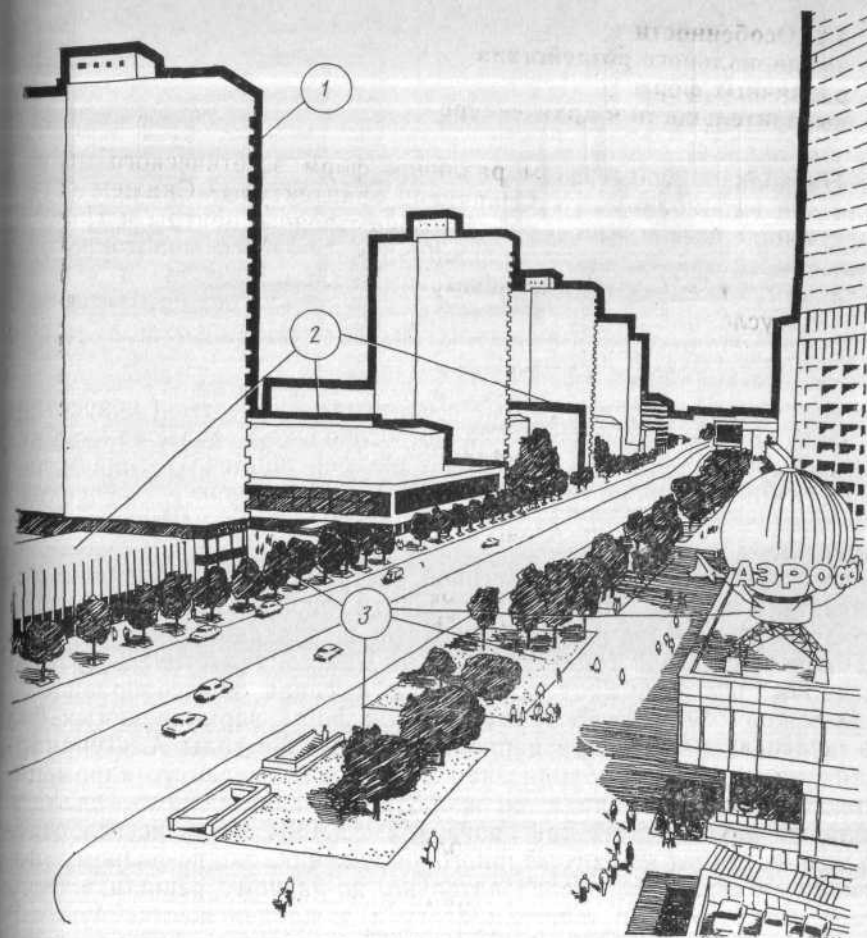
Возможность сосуществования форм эстетической деятельности и перехода одной в другую в пределах архитектурного творчества объясняется тем, что в архитектуре они развиваются на единой материальной основе, причем полноценное решение эстетических задач требует комплексного решения задач функциональных, технических и экономических. Именно из-за этого так трудно установить жесткую границу перехода одной формы эстетической деятельности в другую. Однако сделать это не только возможно, но и необходимо. «Не всякое архитектурное сооружение... содержит в себе художественный образ и является предметом искусства, — справедливо отмечает Н. Дмитриева. — Здесь есть известная грань, и определяется она тем, насколько та практическая потребность, которую данный предмет удовлетворяет, раскрыта в ее органических и многообразных связях с другими потребностями, стремлениями, переживаниями общественного человека» [51, с. 122]. Добавим, что формирование художественных образов в архитектуре зависит также от того, какие из этих связей объективно заложены в сооружении данного типа, и от той роли, которую оно должно играть в конкретных градостроительных условиях, т. е. от конкретной меры удовлетворения общественных потребностей данным ансамблем или комплексом сооружений. Лишь на этой основе поселение, ансамбль, комплекс сооружений становятся в руках настоящего архитектора, скульптора, дизайнера и т. д. идейно-содержательными и художественно-выразительными.

4.2. Особенности эмоционального воздействия различных форм выразительности в архитектуре

Насколько существенны различия форм эстетического отношения для эмоционального восприятия архитектуры? Скажем сразу: промышленные и жилые районы, общественные центры и транспортные магистрали наших городов не могут быть монотонными и безликими, т. е. эстетически невыразительными. Создавая благоприятные условия для труда, быта и отдыха трудящихся, они должны способствовать воспитанию патриотизма, подъему культуры, росту духовного богатства советских людей. Сейчас, когда миллионы людей улучшили свои бытовые условия, появилась возможность уделять больше внимания качеству строительства наших городов в целом, внешнему виду их проспектов, кварталов, отдельных общественных комплексов и зданий. Перед зодчими стоит задача покончить с однообразием застройки, сделать социалистический город подлинно образцовым, т. е. не только удобным и здоровым, но и эстетически полноценным. Сделать это на высоком уровне позволяют социально-экономические возможности нашего строя, достижения научно-технического прогресса.

Положительная эстетическая оценка городской среды возникает лишь при ощущении гармонии между красивым внешним обликом городов и их рациональной организацией, способствующей решению основных экономических и культурных задач социалистического строительства. У жителя любого города вырабатывается определенное отношение к его облику, складывается представление о том идеальном городе, каким он хотел бы гордиться. Это отношение характеризуется положительной или отрицательной оценкой увиденного. Человеку нравится улица с многочисленными магазинами и другими учреждениями бытового обслуживания. Но этим далеко не ограничивается его отношение к городу. Чтобы нравиться безусловно, улица должна быть масштабной по отношению к человеку, месту в городе, к природе (пусть даже в виде элементарного озеленения, сквера или парка). Улица нравится и кажется красивой благодаря гармоничному пластическому и цветовому решению ее архитектуры. Человек восхищается ею, если облик ее символизирует высокие социальные и культурные ценности. Так воспринимается в глазах москвичей и гостей столицы одна из лучших современных магистралей Москвы — проспект Калинина (коллектив под руководством М. В. Посохина).

Почему же требование вызывать у человека положительную эмоциональную реакцию, а тем самым и высокую эстетическую оценку городской среды столь важно для развитого социалистического общества? Очевидно, прежде всего потому, что такая целостная оценка есть, оценка подлинно человеческая, оценка с позиций культурного развития человека социалистического общества: предмет эстетического отношения — городская среда — оценивается в этом случае не с какой-то одной стороны, а **всесторонне**.

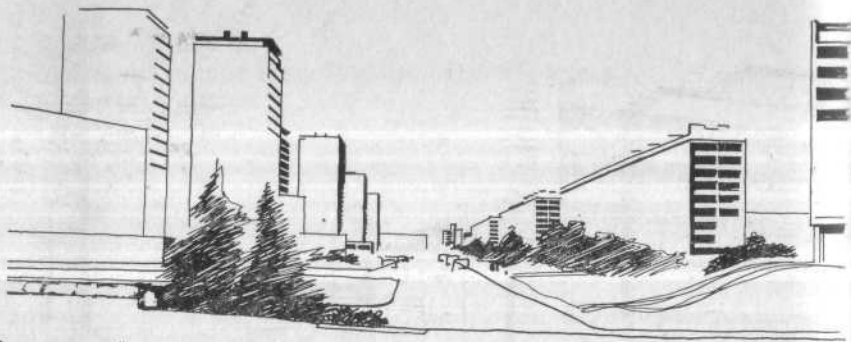


Прспект Калинина в Москве. 1962—1968 гг. Архитекторы М. Посохин, А. Миндяниц, В. Свирский и др.

Закономерности объемно-пространственного решения проспекта, в значительной мере определяющие ее эмоциональное воздействие. Разнообразие достигается взаимосвязями элементов различных пространственных уровней

1 — силуэтные метрические чередования крупных объемов; 2 — живописные включения в новую систему элементов исторической застройки; 3 — нижняя зона улицы, насыщенная разнообразной информацией

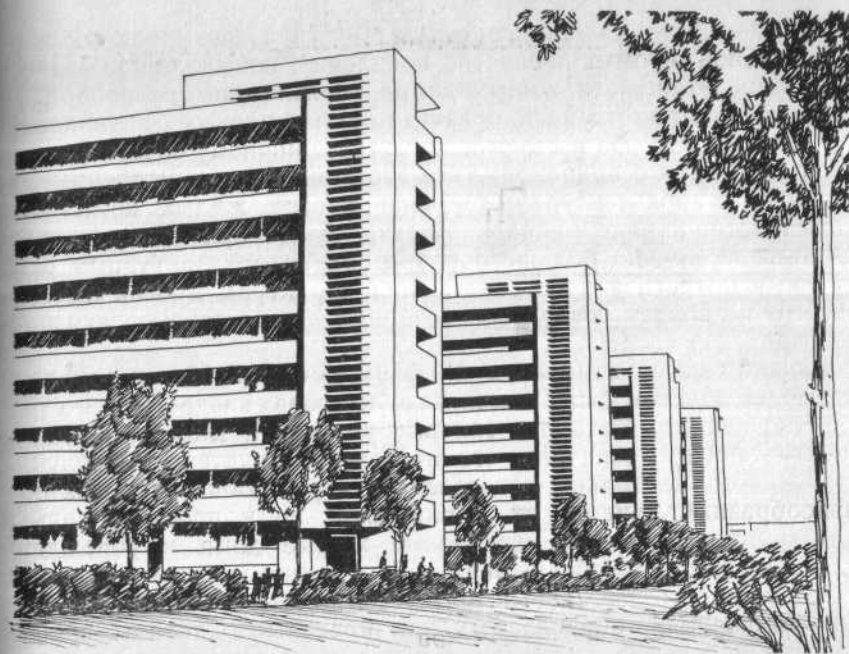
Выразительность городской среды складывается из многих черт, среди которых — целесообразность планировочной структуры города; гармоничная связь всех его элементов; своеобразие городской среды, возникающее в результате умелого сочетания новой архитектуры с историческими памятниками, а также использования конкретной природной ситуации. На развитии эстетического отношения к городской среде сказываются и обратные связи человека с создаваемой им предметно-пространственной средой. В результате и возникают различные типы эстетического отношения



Центральный проспект в Зеленограде под Москвой. 70-е годы. Руководитель авторского коллектива И. Покровский

к городской среде, связываемые с понятиями красоты и искусства. С точки зрения эстетических качеств городской среды такое разделение существенно, ибо позволяет дифференцировать задачи, решение которых должно способствовать повышению эстетического уровня массовой жилой застройки, общественных центров и промышленных зон.

Стремление к красоте массовой застройки и отдельных комплексов во многом определяет развитие современной советской архитектуры, призванной участвовать в создании экономичной, удобной и красивой городской среды. Для социалистического стиля характерны разумная простота и высокая целесообразность, а не показное богатство архитектурных форм, гармонизируемых без учета их содержательной ценности. Еще в 20-е годы А. Луначарский утверждал, что грандиозная цель так называемого «промышленного искусства», куда он включал и архитектуру, — сделать нашу жизнь «насквозь красивой» [82, с. 309]. Люди всегда стремились к красоте архитектурного окружения, но по-разному понимали ее сущность, а следовательно, по-разному решали эстетические задачи. Да и теперь красоту и даже художественную образность нередко сводят к гармоничности внешней формы сооружений. Сравнительно недавно архитектор Ю. Туманян, например, настаивал на том, что «если архитектурное сооружение содержит габариты и пропорции, не подчиненные общей системе пропорционирования форм и пространств, мы не вправе считать его истинно художественным произведением» [129, с. 42]. А красивый? — спросим мы. Очевидно, тоже нет! Значит, дело не только в гармонизации внешней формы (без целостности — единства формы — нет красивой вещи, красивого произведения архитектуры, красивого произведения искусства), но и в ее соответствии содержанию. Ибо подлинная красота есть не что иное, как соответствие гармонизированной формы рационально организованному содержанию. Ю. Туманян говорит лишь о чувственно воспринимаемой внешней форме. Если же оценивается не только внешняя форма, а и суть предмета, т. е. «форма содержательная», то лишь положительная целостная оценка вызывает у человека соответствующий душевный отклик, означая, что предмет воспринимается как



Жилые дома галерейного типа в г. Навои. 1967 г. Архитекторы А. Образцов, Л. Кононова, Т. Плюхина

прекрасный. Соприкосновение человека с многообразными, важными для него сторонами архитектурного содержания определяет глубину и мощь эстетического чувства, вдохновляющего его на подлинно человеческие поступки. Только подлинная красота окружения способна создавать эмоциональную среду, умножающую способность людей творить прекрасное, развивать их вкус и эстетическое чувство.

В старых и новых городах нашей страны возведено немало крупных жилых кварталов и районов, отличающихся рациональностью планировки, удобством и экономичностью жилых и общественных зданий, красотой и выразительностью застройки. Хорошие пропорции, масштабность объемов, отсутствие функционально неоправданных форм, умелое использование фактуры и цвета материалов — все это было уже свойственно лучшим жилым и общественным зданиям конца 50-х годов. С перестройкой методов строительства на индустриальной основе постепенно вырабатывались новые требования к гармоничной архитектурной форме, соответствующей современным социально-функциональным требованиям, технически совершенной, экономически обоснованной и оцениваемой в целом как полезная и прекрасная. Новое понимание красоты отчетливо выразилось в облике многих общественных и промышленных зданий, в современной массовой жилой застройке ряда районов Москвы, Ленинграда, Алма-Аты, Вильнюса, Навои и многих других городов.

В самом деле, расширившиеся в 60-х годах возможности домостроительной промышленности, появление новых типов зданий, повышение этажности жилых домов, применение разнообразных приемов пространственной организации комплексов, активное использование рельефа и стремление к гармоничному сочетанию массовой застройки с природой — все это привело к качественным изменениям в архитектурном облике многих жилых комплексов. В частности, в ряде районов Москвы благодаря этому удалось добиться не только большего разнообразия архитектурных решений, но и целостной пространственной структуры многих комплексов, что позволяет говорить о создании эстетически организованной городской среды.

Качественные изменения в формировании новых городских ансамблей Москвы были вызваны в 70-х годах внедрением в строительство единого Каталога типовых деталей и элементов зданий. Практически это означало, что московские архитекторы получили возможность не только использовать серии типовых проектов и **разнообразные приемы их блокировки**, но и проектировать на индустриальной основе нетиповые жилые дома и учреждения культурно-бытового обслуживания. Пусть еще недостаточно смело, эта возможность все чаще используется для создания индивидуальных композиций, оцениваемых как красивые. Сделаны попытки возвести целостные ансамбли с четко выраженной композиционной идеей гармоничной увязки высотных и горизонтальных объемов с застройкой микрорайонов в целом (Давыдково, Тропарево, Теплый Стан и др.). Реализуя идею создания эстетически полноценного окружения, архитекторы руководствуются трактовкой красоты как одной из форм выразительности.

Изготавливая любой предмет, человек, во-первых, руководствуется определенной практической целью, а во-вторых, учитывает **свойства самого предмета**. Но в форме предмета при этом выражается также существо самого человека и отношение его к этому предмету, а через этот предмет и к другим людям. Поэтому лишь тот рукотворный предмет можно назвать красивым, в котором наиболее полно выражена и его общественная ценность для человека, и общественная сущность самого человека. «...предмет, как *бытие для человека*, как *предметное бытие человека*, есть в то же время *наличное бытие человека для другого человека*, его *человеческое отношение к другому человеку*, общественное отношение человека к человеку», — указывал К. Маркс [2, с. 47]. В этих своих социальных качествах любой предмет труда и является объектом эстетического преобразования. Создать предмет «также и по законам красоты» значит создать его по «меркам» и самого предмета, и производящего его человека. «Под красотой, — писал М. Горький, — понимается такое сочетание различных материалов, а также звуков, красок, слов, которое придает созданному — сработанному человеком-мастером форму, действующую на чувство и разум как сила, возбуждающая в людях удивление, гордость и радость перед их способностью к творчеству» (41, с. 5).

Красота в архитектуре достигается гармоничной организацией формы сооружения, комплекса или градостроительного ансамбля в соответствии с предъявляемыми к нему высокими функциональными и технико-экономическими требованиями. То, что нерационально с функциональной точки зрения и неудобно в эксплуатации, как, например, объемно-пространственная организация ряда железнодорожных вокзалов послевоенного строительства, не может служить основой для композиционного решения, которое будет затем расцениваться как подлинно красивое, даже если здание внешне гармонизовано. Ибо эстетическая оценка **интегрирует** в себе отношение и к внешней форме, и к содержанию, и к их взаимной связи.

Могли ли бы, к примеру, античные театры восприниматься современниками как красивые сооружения, если бы их устройство не обеспечивало хорошей видимости и слышимости того, что происходило в оркестре? Сама форма и размеры оркестры и койлона (ступенчатых зрительных мест на склоне холма) в этих театрах были обусловлены их вместимостью и характером театрального действия. Потребление этих архитектурных сооружений даже только как материального блага (теперь мы потребляем и воспринимаем их иначе) создает объективные предпосылки для удовлетворения духовных потребностей людей, отчасти предопределяя, таким образом, появление красоты.

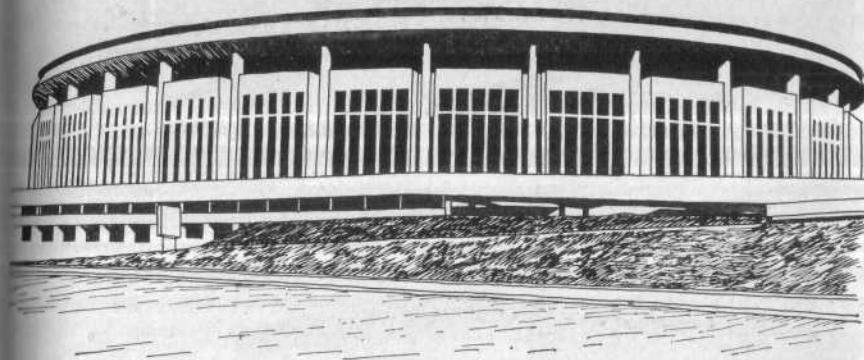
Не менее важна «мера» и в решении чисто композиционных вопросов. Многие комплексы современной Москвы не выдерживают критики именно с этих позиций. Например, экспериментальный жилой микрорайон Северное Чертаново, возникнув на стыке крупных жилых районов, претендует на своеобразный центр их общей композиции. Его решение, подсказанное особенностями рельефа и природного окружения, отмечено в целом смелостью и новизной, но слишком контрастное противопоставление высотной жилой застройки горизонтальному расположению зоны общественных сооружений и всей пятиэтажной застройке района Волхонка — ЗИЛ, а также усложненный силуэт тяжелых по массе жилых комплексов свидетельствуют о том, что авторам несколько изменило чувство меры. В результате градостроительное решение оказалось лишненным гармоничности. Таким образом, новизна в подходе к решению функциональных и технических вопросов не нашла логического продолжения в полноценной градостроительной композиции.

Подлинная красота окружающего человека предметного мира рождается лишь при соответствии всего многообразия его форм социальному мироощущению человека, его общественным идеалам, исторически развивающемуся пониманию красоты. Поэтому не может быть неподвижного критерия красоты, не соотносящего с типологической характеристикой объекта, с особенностями переживания архитектурных композиций, рожденных особенностями материализации той или иной архитектурной идеи, а тем более механически предопределяемого каноном — вечными закономерностями сложения внешней формы.

Это касается и вопроса об объективном и субъективном характере красоты, а также об умозрительном и эмоциональном характере эстетической оценки. В ней есть оба начала. Объективное — в том, что созданный объект обладает свойствами, которые позволяют оценить его как красивый или безобразный. А субъективное — в том, что без отношения человека к городской застройке, к микрорайону, отдельному ансамблю или зданию, без его восприятия нет и понятия красоты. Максимально высокого качества массовой застройки и экономического эффекта в условиях современного строительства можно добиться поэтому только при комплексном градостроительном подходе к решению архитектурных задач, связанных с удовлетворением всесторонних потребностей людей. А это значит, что для создания полноценной в эстетическом отношении среды следует системно учитывать развивающиеся требования не только к отдельным сооружениям, к их взаимодействию между собой и с оборудованием, но и к сочетанию архитектурного ансамбля с природной средой. Здание, еще вчера казавшееся красивым, перестает восприниматься как эстетически совершенное, стоит только рядом с ним появиться новому, лучше удовлетворяющему общественные потребности. Если жилой дом или архитектурный ансамбль технически совершенен и экономичен, если жить там удобно, если при этом он гармоничен (организован в композиционном отношении) и соответствует общественным представлениям об эстетическом идеале, рожденном социалистической культурой, то при сопоставлении с другими он оценивается нами как красивый. В этой оценке находят место как полезность и удобство, техническое и формальное совершенство объектов архитектуры, так и их культурно-смысловые интерпретации. Отсюда вытекает первичность умозрительного постижения того, соответствует ли форма множеству предметных значений, которые она призвана выразить. Означает ли это, что тем самым снимается вопрос об эмоциональной реакции до и после такого умозрительного анализа или, во всяком случае, этот вопрос не существует для восприятия архитектурного объекта. Напомним, как отвечали на него некоторые наши зодчие и теоретики.

Одни из них связывали возникновение красоты и ее восприятие только с организацией производственных и бытовых процессов, с отражением их в типологии сооружения и его внешнем облике, с целесообразностью (в частности, конструктивной) самой архитектурной формы и т. д. Например, М. Я. Гинзбург иногда сводил дело к зрительно очевидному раскрытию в архитектурной форме конструктивной системы здания, что исключало (или сужало) ее эмоциональное воздействие, а М. Г. Бархин видел в архитектурной выразительности исключительно выражение типа. Напротив, А. И. Гегелло отмечал, что действие зрительно воспринимаемых закономерностей, которым подчинена объемно-пространственная структура сооружения, вызывает у воспринимающего архитектурный объект определенные эмоции, тем более глубокие, чем тоньше проникновение в существо композиционной работы.

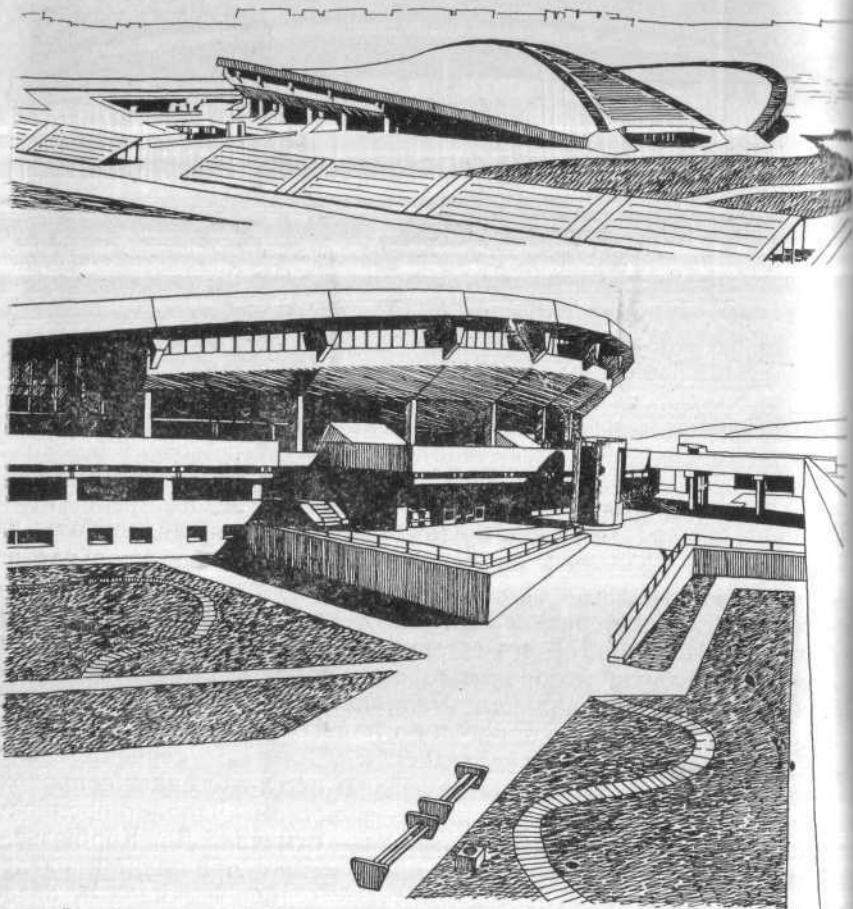
На самом деле совершенно очевидно, что имеет место и умо-



Спортивный комплекс «Олимпийский» на проспекте Мира в Москве. 1980 г. Архитекторы М. Посохин, Б. Тхор и др.

зрительность, и эмоциональность восприятия. «Восприятие начинается, — писал в свое время Г. Недошивин, — с приглядности и благозвучия (или наоборот) предметов и явлений действительности», но «надо принимать во внимание и природу предмета и сущностные силы человека, развивающиеся в процессе его исторической эволюции» [92, с. 5, 27], его эстетический идеал, наконец, который есть умозрительное отображение совокупности этих отношений. В результате первоначальная эмоциональная реакция на зрительное восприятие объекта будет либо подтверждена, либо отвергнута, что, естественно, приведет либо к усилению первоначальной реакции, либо к ее замене на другую. И это тоже будет сопровождаться эмоциональной реакцией — чувством удовлетворенности или неудовлетворенности. «Гармония, — отмечал Ле Корбюзье, — есть результат полного соответствия между причиной и следствием. Причина — необходимость создать удобное жилье и, следовательно, осуществить строительство. Следствие — ликование, которое охватывает нас при созерцании умного, точного, безупречного творчества» [83, с. 233].

А бывает и так, что умозрительный характер оценки отходит на второй план, когда перестают действовать некоторые «сиюминутные» интересы и на первый план выходят глубинные требования культуры. Это меняет характер оценки, ибо становятся очевидными досадные промахи, сначала не замеченные. Примером могут служить некоторые олимпийские сооружения Москвы. Сегодня мы оцениваем их уже отнюдь не так положительно, как во время самой Олимпиады-80. Это относится прежде всего к сооружениям на проспекте Мира, и особенно к плавательному бассейну. Встроенные в «тело» крытого стадиона, выступающие объемы помещений с остеклением на всю высоту здания противоречат его основной тектонической схеме — для нее они слишком массивны и не масштабны. И общее эмоциональное впечатление оказывается со знаком минус — с трудом веришь, что внутри этого объема огромный крытый футбольный стадион. Что же касается внутрен-



Олимпийский велотрек в Крылатском в Москве. 1980 г. Архитекторы Н. Воронина, А. Оспенников. Общий вид, фрагмент входа

ней структуры бассейна, то она вовсе не выражена на главном фасаде, остекление которого ничем не оправдано, так как за ним открывается хаос подсобных помещений.

Таким образом, потребность ощутить логичность плана и грандиозность объемов этих сооружений оказывается неудовлетворенной, как и наше эстетическое чувство. Вместо гордости за творческий успех советских архитекторов возникает чувство разочарования и досады.

Эстетическая потребность видеть совершенной окружающую архитектурную среду оказывается неудовлетворенной даже тогда, когда речь идет только о красоте и сфера художественной выразительности еще не затронута. Хотя, что касается олимпийских объектов, вполне обоснованны претензии потребителя видеть не только совершенную, но и максимально выразительную архитектурную форму (как в олимпийских объектах г. Таллина или ве-



Аэропорт «Звартноц» в Ереване. 1981 г. Архитекторы С. Хачикян, А. Тарханян, Л. Черкезян, Т. Шехлян

Эмоциональное воздействие таких сложных пространственных форм предполагает целостность построения масс и пространства. Здесь это находит выражение и в силуэте, и в линейных построениях формы

отрека в Крылатском в Москве), не просто информирующую, но включающую в себе целостное отношение к объекту с позиций всей человеческой культуры. В этом случае речь идет не просто об организованности и упорядоченности архитектурной формы, не просто о совпадении реальности с ожидаемым, а о новой, не виданной прежде, поражающей гармоничностью своей организации целостной форме. Эмоциональность восприятия такой формы резко усиливается. Естественно, что это в значительной мере связано с умелым, творческим использованием средств композиции, без чего не может быть гармоничной архитектурной формы.

Усилению эмоций способствует также и удовлетворение фундаментальной потребности в поиске смысла жизни. Ведь создавая красивую вещь, сооружение, ансамбль, человек уже испытывает ощущение, связанное с самоутверждением, с желанием «созерцать

себя в созданном им мире». В еще большей степени это относится к тем случаям, когда выразительность архитектурной формы усиливается за счет достижения **художественной образности**, предполагающей раскрытие глубинных смыслов человеческой деятельности.

В чувственно воспринимаемом облике городской среды может быть выражено эстетическое отношение творца не только к самой этой среде, но и к действительности, к **миропорядку в целом**. Если архитектору удастся адекватно выразить в архитектурной форме это отношение, в сознании городского жителя возникает ее отражение в виде художественного образа, наделенного специфическим идейно-художественным содержанием. Различие между красотой зримого образа и образом художественным раскрыл еще А. Луначарский, который указывал на необходимость, во-первых, сделать в наших социальных условиях насквозь красивой всю человеческую жизнь (создавать красивые города и селения, здания, мебель, одежду и т. д.) и, во-вторых, отразить в произведениях искусства, в том числе в архитектуре, борьбу классов, общественное сознание, эмоциональную жизнь людей [82]. У советских архитекторов есть все объективные возможности создавать не просто красивые комплексы, но и впечатляющие архитектурно-художественные образы этих комплексов-ансамблей. И чем сильнее будет красота проникать в материальную практику, общественную и личную жизнь людей, чем быстрее будет возрастать их духовное богатство, тем более благоприятными будут условия дальнейшего расцвета искусства, архитектуры.

Что же имеют в виду, когда говорят не просто «образ», а «образ художественный»? Было время, когда с понятием искусства ассоциировалась образность вообще: как указывал Гегель, поэтическое представление потому образно, что «оно ставит перед нашим взором вместо абстрактной сущности конкретную ее реальность» [35, с. 354]. Однако любое отражение действительности в сознании человека есть отражение «образное». Любая идея, любая «абстрактная сущность» есть субъективный образ объективного мира. Теория отражения, сформулированная В. И. Лениным, показывает, что «наши ощущения, наше сознание есть лишь образ внешнего мира» и что «наши восприятия и представления» о существующих вне нас вещах — «образы их» [3, с. 66, 110]. Однако художественный образ как категория искусства отличается от логических образов познания или образов зрительных (как говорят психологи) прежде всего тем, что в нем реализуется **нераздельное единство** чувственного и смыслового этапов отражения действительности. Такое понимание художественного образа глубже гегелевского, ибо здесь конкретное не «вместо абстрактной сущности», а вместе с ней. Этим и объясняется познавательное значение искусства, с одной стороны, и его непосредственное воздействие на человека — с другой. Отсюда большое эмоциональное значение искусства, так как познавательное в нем окрашено чувством, особенно когда восприятие сопровождается чувством **эстетического удовольствия**, которое, по выражению Канта, «выходит за пределы понятия и даже созерцания объекта» [62, с. 301].

Такое комплексное воздействие художественного в архитектуре на мысли и чувства людей засвидетельствовано и учеными, и писателями. Еще Г. Лессинг в «Лаокооне», а вслед за ним И. Гейнзе подчеркивали, что у каждого вида искусства есть своя граница в художественном отражении действительности. «Всякое искусство представляет воображению некое целое. Искусства различаются по средствам, применяемым ими для этого: и средства эти полагают каждому роду искусства неизбежные границы...» [36, с. 590]. Архитектура, например, принципиально отличается от всех изобразительных искусств, поскольку она ничего не изображает, а ее материальные формы метафорически выражают различные художественные идеи. Какие именно? Очевидно, те, которые связаны с духовной жизнью и духовным развитием людей, с развитием отдельной личности, с одной стороны, и развитием духовной культуры в целом — с другой. По мнению некоторых практиков и даже теоретиков, художественная образность в архитектуре ограничивается выражением функционального назначения сооружения и гармонией внешней формы или эстетическим осмыслением законов строительной физики и местных культурных традиций. Конечно, архитектура как вид практической деятельности все это отражает, но нельзя сводить только к этому воздействие архитектуры как вида художественного творчества. Ее художественность выражает самое существенное в отношении человека к человеку и к обществу, характеризуя образ целого человеческого общества. К сожалению, до сих пор понятие художественного образа нередко сводят к красоте внешнего облика.

Чтобы различать эти две формы выразительности в архитектуре, не следует путать художественную образность ни с «опредмечиванием», ни с «иллюстрированием идей». Главное в ней — художественное познание, т. е. познание, выраженное в чувственной форме, что прямо связано с вопросом об эмоциональной ценности произведений архитектуры. Чтобы произведение архитектуры производило на зрителя сильное эмоциональное воздействие, творец его должен сам испытать сильнейшие эмоции и суметь передать их в формах своего произведения. Проиллюстрируем примером механизм перехода от художественной идеи к материализованному в сооружении художественному образу.

В современной жилой застройке с ее однородными объектами и единым общим фоном роль основных эмоциональных узлов берут на себя здания, которые связаны с эмоционально насыщенными процессами деятельности людей, — общественно-торговые центры, театры и кинотеатры, спортивные сооружения и т. д. В истории архитектуры к типам зданий, пространственно объединявших массы людей и символизировавших связь человека с космосом, относились храмы и храмовые комплексы, правительственные здания, дворцы. При всех различиях архитектурных образов и символики архитектурных форм, различиях самого духа эпохи крупные общественные здания и значимые городские ансамбли всегда характеризовались определенной образно-эмоциональной общностью. Это связано с объективной значимостью и символическим содержанием



Олимпийская деревня в Москве. 1980 г.
Руководитель авторского коллектива
архит. Е. Стамо. Генеральный план

ем происходящих в этой среде процессов. Крупные общественные здания и комплексы каждой эпохи благодаря вложенному в них огромному труду, концентрации художественных средств, использованию ценных материалов, а главное — связанным с ними историческим событиям символизируют могущество государства и становятся носителями психологических особенностей народов, классов и сословий. Формируя чувственное отношение масс людей к городу и стране, эти сооружения включаются в их сознание как образы-напоминания, часто становясь примерами для подражания, т. е. своего рода канонами.

Вспомним такие выдающиеся проекты 20—30-х годов, как Дворец Советов Б. Иофана и И. Жолтовского, комплекс зданий Наркомтяжпрома И. Леонидова или послевоенный проект Дворца Советов А. Власова. В этих работах через организацию архитектурной среды выражены высокие идеи торжества народовластия. Выражение демократического характера нашего общества, создание торжественной по образно-эмоциональному строю среды общественных комплексов — одна из главных задач советской архитектуры. Наряду с этим, важнейшим центром приложения творческой мысли становится решение массовой застройки с ее смысловыми и композиционными узлами — эмоционально-содержательной, художественно-выразительной должна стать вся архитектурная среда социалистического города. Особую социальную значимость в современной массовой застройке приобретают общественные центры жилых комплексов, объединяющие учреждения торговли и культурно-бытового обслуживания населения. Нетрудно представить, как велико значение организации их образно-эмоционального строя в условиях индустриального строительства. Особый интерес представляют творческие поиски последних лет: образно-эмоциональная среда общественных комплексов создается главным образом в строгих формах с использованием типовых индустриальных элементов. Положительным примером такого рода служит Олимпийская деревня в Москве. Ее архитектура призвана

не только создать комфортную обстановку для гостей Олимпиады, но и выразить высокие идеи дружбы между народами.

Обратимся к общей композиции комплекса¹. Казалось бы, нет ничего оригинального в компоновке жилых корпусов крупными образными группами (по три с каждой стороны оси), но в данном случае этот прием приобретает особый смысл. Активизируя главную пешеходную улицу, он подчеркивает направление главного движения. В то же время эта ритмичность повторяющихся объемных групп символизирует идею равенства и единства спортсменов разных стран. В подчеркнутом повороте объемов и интервалах, активных вертикалях, члениющих жилые блоки по всей высоте, ощущается аналогия со спортивным парадом. Впечатление стройной торжественности усиливается и активностью светотени на фасадах в результате четкой ориентации зданий. А с выходом в зону общественных спортивных центров объемно-пространственная и пластическая организация коренным образом меняется. Здесь работают большие открытые пространства, доминируют мощные горизонтальные плоскости, а глубокие подрезки и нависания определяют сложную светотеневую структуру. Переход от одного архитектурного строя к качественно иному, казалось бы, мог нарушить общую целостность комплекса. Но единство сохраняется, так как композиция построена на основе мощной оси, а также общей строго координатной системы. Как видим, композиционный прием, сам по себе традиционный, осмыслен как выражение главной идеи, как средство создания образно-эмоциональной среды Олимпиады.

Существенная особенность композиции Олимпийской деревни — незамкнутость главной оси. Необычный прием! Казалось бы, главная пространственная доминанта должна была завершаться активным ориентиром, способным композиционно завершить весь комплекс. Но главная улица раскрывается в пространство: на западе — лесные дали, на востоке — плавная линия холмов с вершиной Университета. Такая незамкнутость главной оси формирует ощущение широкого, бескрайнего простора.

Для усиления эмоционального воздействия отдельных зданий в этой композиции последовательно использован контраст. Если в жилой зоне Олимпийской деревни работает однородная поверхность стены, то в спортивной и общественной активно контрастируют глухие объемы и раскрытые в природу остекленные интерьеры. Здесь противопоставлены основные визуальные признаки: однородность и неоднородность, замкнутость и раскрытость, простота и сложность объемно-пространственных построений, что определяет информативно-эмоциональную насыщенность композиции. В жилой части комплекса простота отношений объемов соответствует размеренному порядку жизни и отдыха спортсменов, а сложность построения общественных центров и спортивных объектов — разнообразию, насыщенной динамичности олимпийской

¹ Более подробный композиционный анализ этого объекта дан в статье Ю. Сомова [119].

борьбы. Композиционный прием контраста двух зон подчиняется, таким образом, смысловому различию происходящих в них процессов.

Ядро композиции Олимпийской деревни — торгово-бытовой комплекс. Это развитая система объемов и пространств. Авторы стремились создать сооружение, не имеющее архитектурных прототипов, но как бы собирающее в единую образно-знаковую систему различные традиционные элементы. Открытое пространство торговой площади — искусственный холм — акцентировано его центральным относительно входа положением и пространственной связью (по поперечной оси) со зданием МГУ. Композиционное выделение площади определило функционально-технологическую, объемно-планировочную организацию самого центра. Лестница, ведущая на площадь, словно символизирует восхождение к спортивным успехам. Этот символ подъема, восхождения, широкого движения становится существенным, хотя и неосознаваемым условием восприятия площади как центра всей композиции комплекса. Образно-эмоциональные особенности комплекса отражают, таким образом, идеи единства и дружбы народов, торжественность спортивного праздника, что объективно присуще духу Олимпиады.

Здесь проявилась одна из традиционных линий развития художественной образности в архитектуре, а именно: архитектурная форма, более чем какая-либо другая художественная форма, обладает «застывшими смыслами», т. е. канонична, что и способствует рождению ассоциаций, углубляющих смысл художественного образа. В то же время частичное нарушение канона обогащает традиционное композиционное решение, ведя к усилению эмоциональных переживаний.

Однако использование традиционных форм в архитектуре не должно сводиться к механическому повторению образца — это может привести к отрицательным эмоциям, так как архитектурное решение будет восприниматься как беспринципное подражание. В отличие от гравюры, эстампа и т. д. копия в архитектуре не воспринимается как художественная ценность, и механическое повторение застройки жилого микрорайона или группы сооружений не рождает нового художественного образа. Зато новый вариант застройки при тех же типовых элементах может дать новую образность, естественно, лишь при сохранении тех отличительных качеств художественного образа, о которых мы уже говорили.

Поскольку в произведении архитектуры как искусства предметом отражения является окружающая человека действительность, конечный результат эстетической деятельности зодчего нацелен на раскрытие связи человека с миром. Например, основная художественная идея станции метро «Курская-кольцевая» — отражение пафоса победы советского народа в Великой Отечественной войне, а Музея В. И. Ленина в Ташкенте — животворная сила ленинских идей дружбы народов. При этом различные постройки обладают специфическими возможностями художественного отображения действительности. Взаимосвязь профессиональных задач архитектурной организации и композиционных средств, используемых для



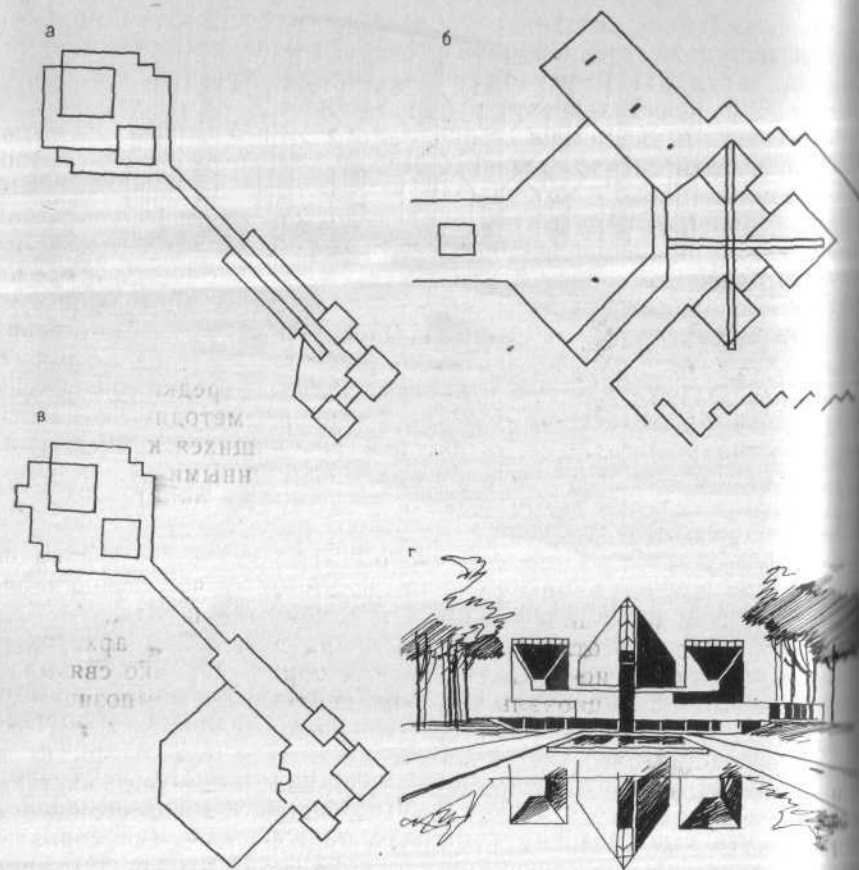
Музей В. И. Ленина в Ташкенте. 1970 г. Архитекторы Е. Розанов, А. Шестопалов

выражения содержания тех или иных процессов, можно проследить на примере проекта крематория на кладбище Яунциемс в Риге.

Кладбище находится в сосновом лесу на холмистом восточном берегу озера Кишэзерс. Природные особенности места позволили подчеркнуть в композиции комплекса общую идею максимального отделения траурных церемоний от помещений производственного характера. С целью изоляции двух различных по назначению корпусов они связаны подземным наклонным тоннелем для технологического транспорта.

Площадь перед главным входом запроектирована как своеобразный наружный вестибюль. Справа от главного входа его «стеной» служат ворота кладбища. Центральный корпус с залами траурных церемоний находится по оси подъездной дороги. Его эмоционально выразительный по силуэту объем завершает перспективу длинной подъездной дороги. Для усиления эмоционального воздействия комплекса на подходе к торжественной площади корпуса траурных церемоний по оси главного входа предусмотрено устройство бассейна каскадного типа. Тихое падение воды, символизируя непрерывность жизненных циклов, создает соответствующий эмоциональный настрой.

Объемно-пространственная композиция основана на противопоставлении траурно молчащей безоконной глухой полосы стен и карнизов главного вестибюля, корпуса администрации и ворот вертикальным, тектонически своеобразно решенным объемам трех залов церемоний. Тот же прием использован и в решении произ-



Крематорий на кладбище Яунциемс в Риге. Проект. 1982 г. Архит. Я. Карклиньш

а — план цокольного этажа; б — вид комплекса сверху; в — план первого этажа; г — фасад

водственного корпуса, скрытого архитектором за дюной. Рассечение главного корпуса на части символизирует вечную разлуку. «Раны» в местах рассечения (зенитные фонари) служат источниками естественного освещения главного вестибюля и залов. Символика диктует в данном случае и само тектоническое решение. В итоге достигнута предельная выразительность архитектурного комплекса, соответствующая его эмоциональному содержанию.

Только высокая художественная выразительность архитектуры, значимость ее образности вызывает адекватное эмоциональное воздействие. Выразительность достигает максимума, когда архитектор сознательно разрушает привычные формы, особенно если это касается не отдельных элементов, а общей композиции. Эмоциональная реакция есть прежде всего реакция на композиционное сопоставление и контраст элементов архитектурной формы.

К сожалению, сегодня ослаблено внимание к этим приемам, как и к художественной образности в целом, что зачастую пытаются оправдать масштабами и методами строительства. Симптомов этой недостаточности множество не только на практике, но и в теории. Так, во многих публикациях, касающихся проблемы образа в архитектуре, различия между художественным образом и внешним обликом изображаются как несущественные либо вообще стираются. Между тем образность как качество проектного мышления привлекает все большее внимание исследователей, особенно в дизайне. Здесь появился ряд новых понятий, например «образное моделирование», «образ-тип» и др., раскрывающих механизм проектного мышления. Изучение вопроса о взаимосвязи художественной образности с эмоциональным настроением потребителя архитектуры, позволяя выявить сущность нередких искажений художественного образа, имеет определенное методическое значение для практикующих архитекторов, стремящихся к тому, чтобы их произведения были подлинно художественными и вызвали адекватные эстетические переживания.

Наипервейшее требование относится к соответствию художественного образа характеру сооружения или комплекса. Требование это лежит как бы на поверхности, а потому подчас ограничивает решение художественных задач. Критикуя этот подход, А. Стригалева справедливо отмечает, что в профессиональном архитектурном обиходе понятие «художественный образ» нередко связывают с выявлением функционального типа здания в его композиции или отождествляют с понятием «облик», «внешний вид» и т. д. Такая недифференцированность понятий, их взаимозаменяемость, использование различных терминов в качестве синонимов свидетельствует о нечеткости теоретических позиций. Такую позицию он справедливо называет утилитаристской. В понятие характера сооружения, очевидно, надо включать и его временную характеристику — характер непреходящий, повседневный и краткосрочный. Бесспорно, учет этой составляющей должен найти отражение в структуре художественного образа.

Одновременно существует и подход, при котором художественность архитектуры полностью отрицается. С этих функционалистских позиций архитектурная форма рассматривается как механическая совокупность материальных элементов, формальные качества которых полностью исчерпывают собой эстетическое отношение и художественное познание. Конечно, пространственные отношения масс в архитектурном произведении относятся к важнейшим средствам образования художественной формы. И все же они только воплощают художественную идею, нематериальную и не сводимую к игре форм. Архитектурная форма — это лишь генератор, который приводит в действие художественное сознание воспринимающего его потребителя, и, таким образом, вовсе не равна воспринимаемому содержанию. Ясно, что этот подход отнюдь не способствует рождению произведений, несущих необходимый эмоциональный заряд.

В сложный узел проблем формирования художественного об-

раза вплетается и сопряжение архитектурного произведения с той реальной предметной и природной средой, в которую оно включается. Проблема ансамбля — одна из первоочередных для современной архитектуры, так как соответствие элементов формы друг другу и окружающей среде есть обязательное эстетическое требование к качеству советской архитектуры.

Идея эстетически полноценного сопоставления различных элементов ансамбля (комплекс — природа; здание — здание; элемент формы — здание в целом и т. д.) чрезвычайно важна для архитектуры, ибо первичные ее элементы зачастую стандартны и индивидуальность ансамбля рождается прежде всего благодаря гармоничному соотношению отдельных его элементов между собой и с целым.

Но если в процессе формирования ансамбля не приняты во внимание возможности создания его художественной выразительности, неизбежно снижается и его эмоциональное воздействие. Таким образом, градостроительный, ансамблевый подход к архитектурному проектированию прямо связан с созданием полноценных в художественном отношении архитектурных композиций.

Наконец, еще одно средство усиления художественности и эмоциональной реакции на нее — использование возможностей других видов искусства. Синтез искусств в архитектуре способствует конкретизации и большей выразительности художественных идей, в то время как возможности каждого отдельного вида искусства ограничены. Разумеется, дело не в механическом соединении различных пространственных форм (здание+фонтан+скульптура), а в том дополнительном художественном содержании, которое реализуется как отдельным сооружением, так и градостроительным комплексом. Важно, чтобы весь ансамбль был пронизан единой художественной идеей. Красота и художественная образность архитектуры, ее способность глубоко волновать человека и создаются организацией эстетически значимой архитектурной формы.

4.3. Организация эстетически значимой архитектурной формы

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

хитектурной формы, которые требуют сегодня теоретического общения с позиций современной эстетики.

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

В специальных работах по эстетике широко отмечается способность объекта эстетического восприятия концентрировать в своей организации различные значения и эмоции. Например, Л. Н. Столович говорит об особой — эстетической — фактуре того или иного объекта, о ее способности выступать носителем многообразных значений: «Неповторимые особенности этой фактуры и дают возможность соединять, объединять, материализовать неповторимые комплексы различных значений» [121, с. 132]. Соединение многообразных значений в свойствах объекта представляет возможность его длительного эстетического созерцания и познания. Например, исторически сложный фрагмент города, складывавшийся в течение многих десятилетий, отражает в своих формах — как в отдельных чертах, так и во всем облике — исторические события, связанные с деятельностью конкретных исторических личностей, характерные черты строительных преобразований, собственно стилевые наслоения различных эпох с их эстетическими предпочтениями.

Насыщенная многообразными значениями форма архитектурного объекта и есть тот сложный, содержательный и емкий материал, который создает основу длительного эстетического воздействия исторически сложившейся городской среды. Но, конечно, не только старинная застройка столь богата содержанием. Естественно, что глубоко содержательным может и должен быть и новый архитектурный комплекс, если в его организации преломляются сложные связи современных форм с архитектурными традициями и культурой, образом жизни людей, с образами места, окружающей природы или города, если, наконец, в архитектуре отражаются тектонические и конструктивно-технологические особенности зданий. Уже сама организация пространства, торжественная и раскрытая или интимно-замкнутая, способна выражать многообразные значения. И эта содержательность пронизывает все компоненты организации комплекса — объемно-пространственные построения, системы последовательного раскрытия видовых картин, пластические и цветовые признаки, характер разработки архитектурных деталей, т. е. все средства эмоционального воздействия архитектуры. Если же форма объекта не обладает этими многообразными значениями, он не воспринимается как эстетически значимое явление. Другое дело, что эстетическое и художественное восприятие может наполняться в каждом случае особым содержанием. При восприятии одних архитектурных объектов основным источником эстетического воздействия становится как бы врастающая в землю могучая конструкция, выражающая мощь

и силу сооружения, при восприятии других—легкость распластаных и как бы парящих над землею плоскостей; одни архитектурные формы мы эстетически воспринимаем в основном как свидетелей далекого прошлого, другие—как выражение пафоса современных преобразований; одни объекты служат источником эстетического восприятия целесообразности, подчиненности архитектурной формы принципам экономии, реализации утилитарных целей простейшими архитектурными и конструктивно-технологическими средствами; другие выступают объективной основой развитого художественного восприятия многообразных закрепленных за формой символических культурных значений. Но с точки зрения содержательности эстетически значимой формы важно само существование многих потенциальных значений, способных проявляться в процессах восприятия.

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

Широкий спектр конкретных форм определенности проявляется в столь же обширном диапазоне качественно различных эмоциональных воздействий. Ясность архитектурной формы—это только условие, делающее ее объектом эстетического восприятия, и она может быть свойственна художественным образам с различной эмоциональной окрашенностью. Определенность архитектуры классицизма выражена, в частности, такими приемами организации отдельных зданий и ансамблей, как преобладание чет-

ких осевых построений и связанных с ними акцентов (портики, шпили, арки, соответствующие раскрытия пространств и т. п.). Большинство же древнерусских ансамблей основано на принципе смещения акцентов с осей, на шарнирном переключении осей, на постепенных и неожиданных видовых раскрытиях, т. е. на более сложной системе соподчиненности частей и целого. По этому принципу организованы и многие западноевропейские ансамбли периодов средневековья и раннего Ренессанса. Здесь композиционные построения скорее угадываются в процессах движения, а эмоциональные эффекты основаны чаще на неполном совпадении ожидаемого и воспринятого. Однако и классицистические, и средневековые ансамбли подчиняются определенности. Поэтому можно говорить о двух видах определенности архитектурной формы—один основан в большей степени на строгой упорядоченности, другой—на более сложных закономерностях связи воспринимаемых элементов, на их разнообразии.

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

Таким образом, целостность и определенность архитектурной формы берут начало в тех или иных принципах ее организации, хотя сами эти принципы либо являются результатом эстетического осмысления собственно материальных сторон объекта, либо получают смысловое содержание в символике или ассоциативных аналогиях, не вытекающих непосредственно из его материальной

сущности. Перевернутая пирамида музея современного искусства в Каракасе, например,— классический образец предельно простой символической формы. Ясность формы вознесенной над скалой перевернутой пирамиды как бы символизирует переворот в мышлении человека XX в.

Как видим, правильность, определенность, визуальная целостность объекта может иметь различное происхождение, но сама постановка вопроса о его структурной организации существенна для понимания природы синтеза содержательности и определенности архитектурной формы.

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

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

и целого. Однако столь широко распространенное представление об организации архитектурной формы как гармонизации визуального материала может быть подвергнуто критическому анализу с общеэстетических и архитектурно-профессиональных позиций.

Роль структурной организации художественного произведения в его эмоционально-эстетическом воздействии обсуждалась в последние годы как в работах общеэстетического характера, так и в исследованиях по проблемам структурного анализа художественных произведений. И здесь некоторые авторы непосредственно связывают эмоционально-эстетическое воздействие со свойствами организованности объекта, в частности с самостоятельным воздействием ритма и различных типов симметрии [134, с. 41]. Однако нельзя забывать, что организация воспринимаемых элементов объекта подчиняется также выражению значений и смыслов. С этой точки зрения **структурная организация объекта — создание системы значений, которые закрепляются в структурности материальных форм** [81, 128].

Та или иная трактовка роли структурной организации архитектурного объекта тесно связана с признанием той или иной концепции художественного восприятия, с тем, как мы понимаем эстетические эмоции. Установленная еще И. Кантом связь эстетического чувства с интеллектуальным началом рассматривается эстетиками-марксистами, начиная с Г. В. Плеханова, как материалистическая сторона его эстетического учения [9, с. 199]. В то же время абсолютизация интеллектуального удовольствия как того главного, что определяет отличие объекта эстетического восприятия от внеэстетических предметов, приводит к чисто формальному пониманию красоты как гармонии внешней формы [см.: 57, с. 15; 59, с. 480]. Если видеть эстетические задачи формообразования в архитектуре прежде всего в гармонизации формы (в достижении визуальной целостности, соподчиненности частей и целого, в создании привлекательных ритмов, в игре форм), то задача композиционного творчества архитектора сводится лишь к созданию особого материала для наслаждения.

Признавая несомненную значимость интеллектуального удовольствия от игры привлекательных форм и пропорций, нельзя сводить к ней эстетическую организацию архитектурного объекта. Соответственно и различные композиционные средства невозможно рассматривать лишь как способы гармонизации внешних форм, вызывающих наслаждение своим порядком, соразмерностью, визуальной целостностью. Между тем некоторые архитекторы видят один из путей эстетического совершенствования объектов индустриального домостроения в использовании «идеальных» пропорций, в канонизации профессиональных методов современного архитектора, в продолжении традиций пропорционирования древних зодчих, в различных формализованных средствах пропорционирования. Действительно, казалось бы, что может быть проще, чем заложить в системы унифицированных архитектурных элементов «совершенные» пропорции, которые в итоге придадут необходимые эмоционально-эстетические качества городской застройке?! Одна-

ко идея внедрения пропорциональных «эталонов» в практику проектирования вызывает возражение с позиции содержательной роли композиционных средств. Сама идея существования особых пропорциональных отношений как условий эстетического воздействия по существу основывается на представлении о независимости таких отношений (структур) от того, какую содержательную нагрузку выполняют размерные отношения участков поверхностей или объемов в реальной форме. В самом деле, можно ли размерные отношения элементов формы рассматривать как самостоятельную «эстетическую действительность», абстрагированно от конкретного объекта? Поиск размерных отношений элементов архитектурной формы всегда определялся индивидуальными особенностями сооружения. В конечном счете этот поиск приводит к созданию конкретной пропорциональной системы элементов и отражает тектонику объекта, ассоциативность его архитектурной формы, традиции и, наконец (что, может быть, самое главное), — художественный образ в целом. Информативное богатство размерных отношений проявляется, в частности, в классической ордерной системе. Размерные отношения элементов в этой системе служат той основой, на которой формируется соподчиненность всех элементов между собой и каждого из них с целым. В то же время размерные отношения выполняют и очевидные смысловые функции. Так, соотношение диаметров колонны в ее верхнем и нижнем сечениях между собой и с высотой колонны информирует о работе всей стоечно-балочной системы. Что же касается стройности или массивности колонны (по ассоциации с человеческой фигурой), выраженных посредством размерных отношений элементов колонны и ордера в целом, то эти качества в общей художественной интерпретации архитектурного сооружения могут способствовать развитию широкого спектра эмоций.

В композиции современных объектов индустриального строительства при относительной простоте объемов и архитектурных элементов отражаются столь же сложные взаимосвязи их размерных отношений и многообразного содержания. На уровне формирования крупных массивов застройки размерные отношения объемов и образуемых ими пространств выражают свободу или сдавленность пространства; через размерные отношения объемов акцентируются смысловые различия зданий; объемно-пространственный строй архитектуры создает ощущение праздничной торжественности важных общественных центров или будничности и уюта жилой среды.

Как видим, размерные отношения элементов, которыми оперирует архитектор, объективно выражают многие значения, а следовательно, могут служить для решения ряда содержательных задач формообразования. Поэтому их использование не сводится к созданию формальной структуры. Напротив, эти отношения неизменно включаются в сложную образно-содержательную ткань архитектурной формы, и от того, насколько осмысленно это происходит, зависит многое. Такая реальная многосложность объективно присуща и отношениям любых других воспринимаемых элемен-

тов. Организация пространства, светотеневой структуры здания или комплекса, взаимного расположения и формы цветowych пятен, отношений визуально активных горизонталей и вертикалей есть одновременно организация определенных значений. Различные формы упорядоченности этого визуального материала позволяют не только достичь целостности архитектурной формы, но и выразить в ней определенные образно-символические черты.

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

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

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

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

В восприятии подобных ансамблей особый слой эстетического воздействия формируется на основе включенности архитектурных форм в мир художественной культуры современного человека. При этом традиционные архитектурные формы приобретают многообразные культурные значения. Так, характерные для русской архитектуры XVII в. мотивы, заимствованные из деревянного зодчества, яркий цветовой рисунок придают всему образу ансамбля сказочный характер. Архитектура монастыря ассоциируется с миром русских сказок, с реальными образами людей этого времени, хорошо знакомых, например, по картинам Рябушкина или Несте-

рова. Красота архитектурных форм приобретает, таким образом, развитую содержательность. Чтобы проиллюстрировать это, обратимся к уникальному архитектурному ансамблю Соборной площади Московского Кремля.

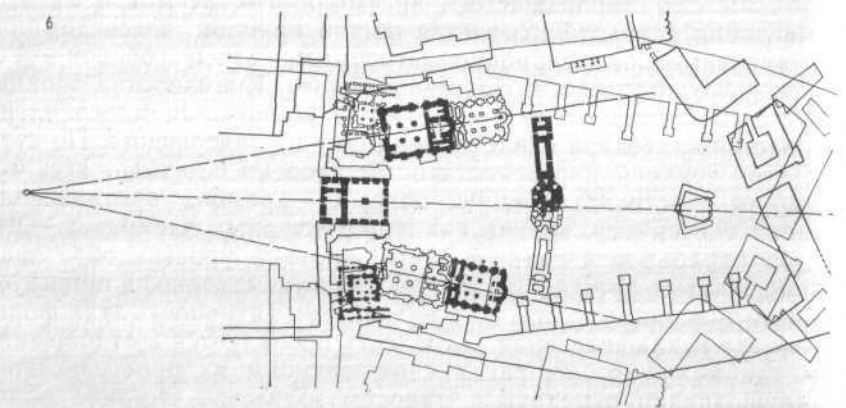
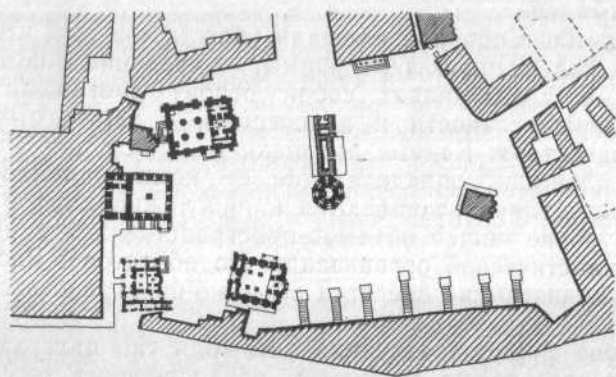
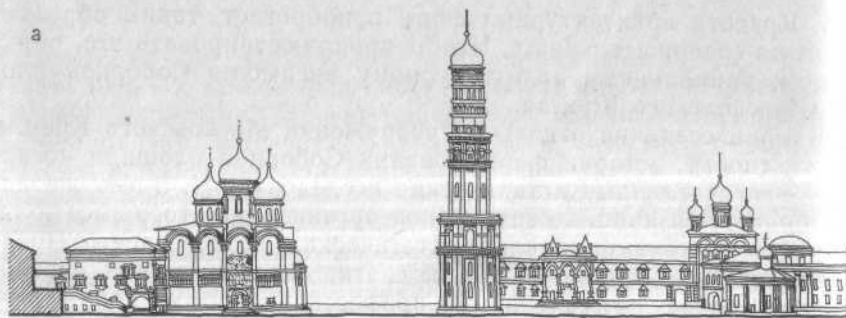
Истории создания отдельных сооружений Московского Кремля, в частности, истории формирования Соборной площади посвящены многочисленные исторические исследования¹. Здесь же автор обращается лишь к структурной организации этого ансамбля, связанной с его эмоционально-эстетическим воздействием. Представляется, что анализ ансамбля с этих позиций может способствовать более углубленному профессиональному пониманию современных средств формирования эмоционального воздействия архитектурных ансамблей.

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

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

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

² Роль объемно-пространственной композиции и пластики как различных уровней архитектурного ансамбля показаны в статье Н. Ф. Гуляницкого [47].



Комплект Соборной площади Московского Кремля

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

композиционно активное, выраженное в столь же сложных соотношениях силуэтных конфигураций, чем пятиглавие древнерусского храма. Группы золотых шлемов — глав соборов и Ивана Великого — и наиболее активные признаки единства ансамбля.

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

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

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

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

Еще один (собирательный) признак единства — общее нарастание сложности архитектурной формы снизу вверх, что выражается одновременно и в построении объемов, и в их пластике, а главное — в усложнении объемно-пространственных отношений элементов. Нарастание сложности формы от монолита основного объема к законам, барабанам, главам, наконец, ажуре крестов создает своеобразный ритм, активно развивающийся вверх и как бы растворяющийся в пространстве, что заставляет зрителя поднимать взор в небо. Это характерно для восприятия каждого храма, но в качестве единого признака служит основой для эмоционального воздействия ансамбля площади в целом.

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

Возможно, у читателя возникнет вопрос: а не присуще ли большинство из этих признаков любому другому древнерусскому ансамблю? В самом деле, и в других ансамблях мы, как правило, встречаемся с компактностью массы собора, с пятиглавием, с односторонней направленностью и формой абсид, наконец — с несомненностью, отсутствием в плане строго параллельных линий и их пересечений под прямыми углами. Некоторые из этих признаков обусловлены самим типом храма, структурой крестово-купольной системы, устойчивыми формами ее выражения. Здесь мы сталкиваемся с действием стилевого механизма формирования художественной целостности ансамбля, когда общность архитектурных форм определенного стиля, вырастающая из общности типологии сооружений, становится основой формирования целостности архитектурной среды¹. Однако общность ансамбля формируется далеко не только на основе тождества устойчивых прототипов и конкретных художественно-символических форм.

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

Тип замкнутого пространства площади вызывает особый эмоциональный настрой, связанный с чувством защищенности, спокойствия. В данном же случае к этим качествам добавляется ощущение торжественности, приподнятости. Это объясняется не только всем строем площади, ее пропорциями, масштабом, но и явственными ассоциациями с торжественным залом. Во всех интервалах между соборами возникают фрагменты, сами по себе впечатляющие и образующие колоритные внешние видовые картины, замыкающие этот «зал» по периметру. Динамическое равновесие окружающих площадей объемов делает находящегося на ней человека смысловым центром композиции, вызывая ощущение собственной значимости. Равномерность распределения по периметру сложных, пластически богатых и содержательных по смыслу архитектурных акцентов (входов в соборы, декора стен, арочных проемов, а выше — богатых обрамлений барабанов, золотых глав и крестов) располагает к созерцанию, к неторопливому движению, к разглядыванию отдельных элементов архитектуры, к возникновению чувства гармонии среды. Все это способствует пробуждению эмоций интереса и у большинства людей — попытки проникнуть в историко-культурное содержание этого архитектурно сложного материала. Здесь как раз тот случай, когда интерес к архитектуре сопровождается обязательным интересом к истории, ибо архитектура несет огромное количество исторических значений. Величественное архитектурное обрамление Соборной площади как бы говорит о том, что именно эта площадь является эмоциональной кульминацией всей торжественной композиции

¹ Эта взаимосвязь выделяется как одна из наиболее существенных закономерностей языка архитектуры в теоретических работах семиотической ориентации. Элементы и отношения парадигматики (стиля) формируют целостность синтагматики (среды).

древнего Кремля, завершением на пути к идейно-эмоциональному центру огромного древнерусского ансамбля.

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

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

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

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

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

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

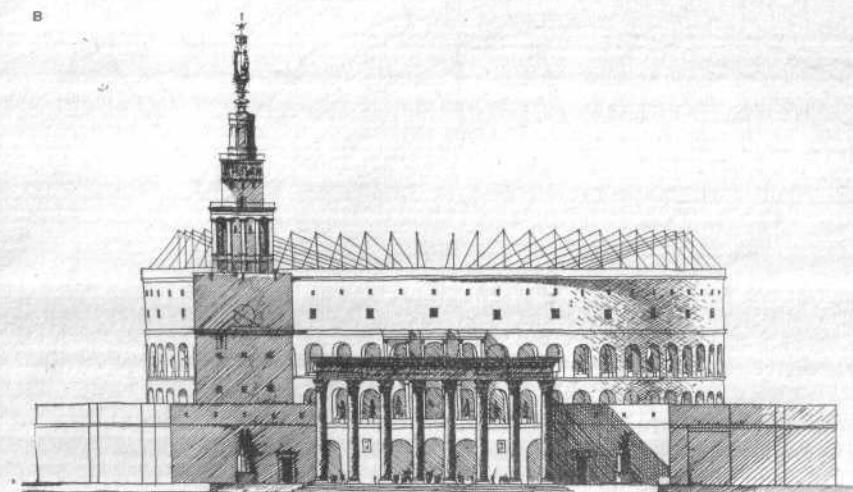
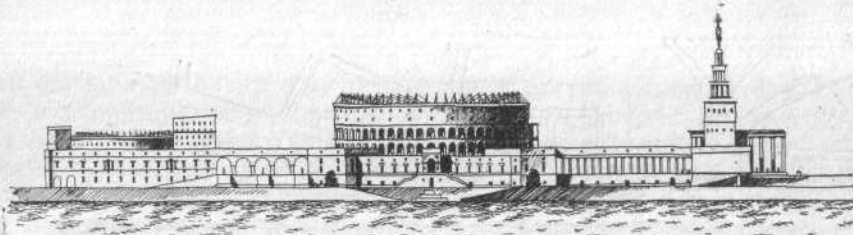
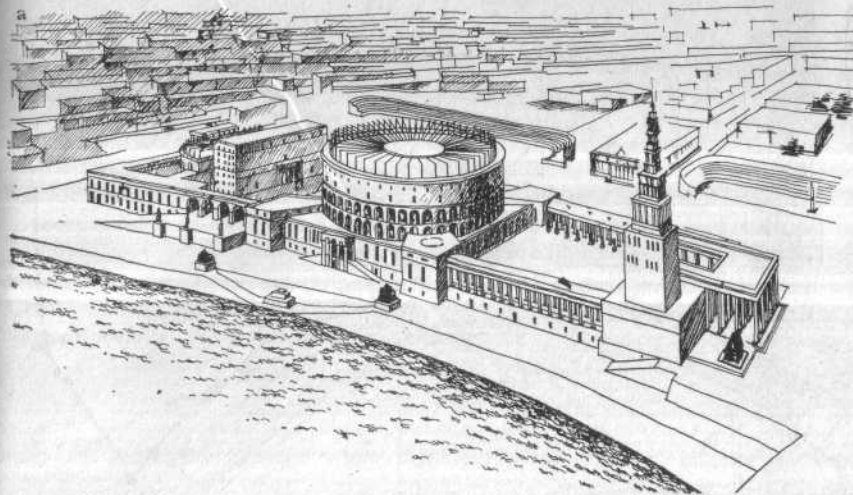
В единстве все эти отношения элементов ансамбля и форми-

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

Мы уже говорили, что характер воздействия архитектуры во многом зависит от степени общей культуры и эрудиции зрителя. На человека, менее подготовленного к восприятию архитектуры, воздействуют обычно лишь самые активные ее визуальные признаки — гигантский масштаб, предельно выраженный контраст и т. п. Гораздо слабее ощущает такой зритель влияние тонких архитектурных нюансов — эта часть богатой содержанием архитектурной информации иногда остается вообще не воспринятой. Поэтому столь велико значение популяризации архитектурных знаний через массовую печать, помогающую людям увидеть и понять сложные явления архитектуры¹.

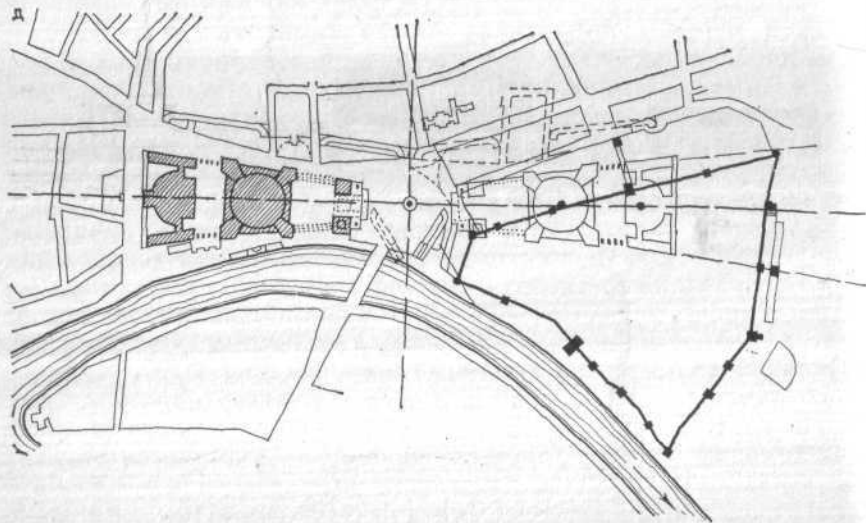
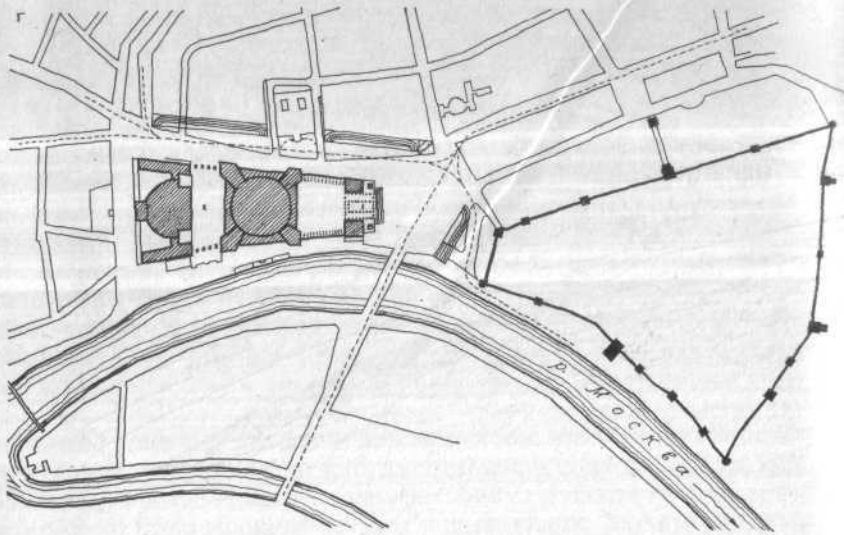
Раскрытие глубинных связей архитектурных форм с культурой, с характером восприятия человека и его деятельностью позволяет понять, что те или иные композиционные приемы не существуют самостоятельно, независимо от эмоционального содержания процессов восприятия архитектурного ансамбля, от его объективного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

¹ В последние годы вышел ряд книг, в доступной форме дающих читателю представление о многих специфических сторонах архитектуры, в том числе об особенностях ее восприятия (см., в частности: Иконников А. В. Каменная летопись Москвы. М.: Московский рабочий, 1978; Ватолина Н. Н. Пейзажи Москвы. М.: Советский художник, 1983; Александров Ю. Диалог путеводителей. М.: Московский рабочий, 1982; Милова М., Резвин В. Прогулки по Москве. М.: Московский рабочий, 1984).



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

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

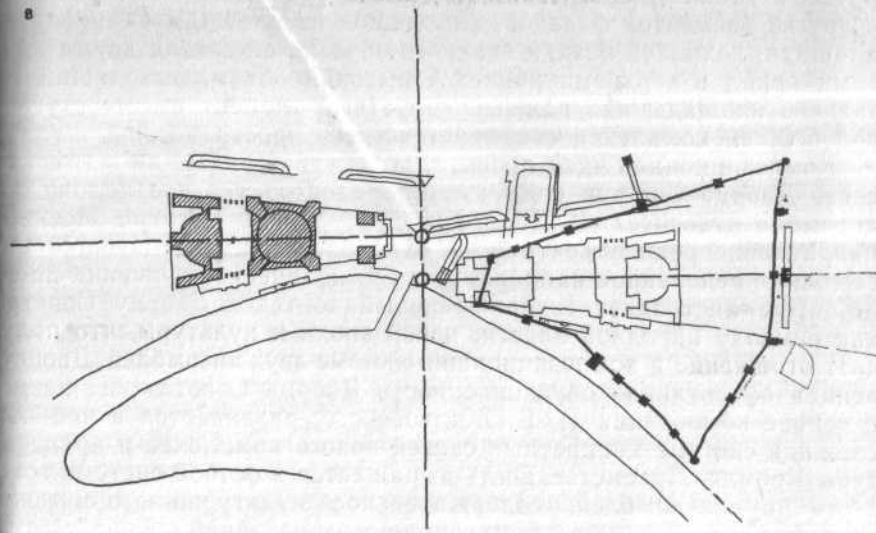


Конкурсный проект Дворца Советов

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

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

Построение ансамбля осмыслено И. В. Жолтовским во всех компонентах композиции — во взаимосвязи элементов простран-



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

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

При этом И. В. Жолтовский по-разному трактует объемно-пространственные связи двух площадей с внешним пространством, что отразило тонкий подход автора к эмоциональному воздействию на человека разных пространств. Если главная площадь замкнута тремя метрически напряженными колоннадами, то вторая площадь выгорожена значительно более свободными, открытыми вонне аркадами и менее напряжена. Таким образом, композиция состоит из двух частей: одна находится в головной части ансамбля и включает в себя объем главного зала, другая (деловая и вспомогательная) часть комплекса лежит позади зала. Основной зал связан с главной площадью колоннадами в верхнем

ярус, а также пластическим решением оконных проемов, входов и других элементов фасадов, выходящих на площадь. С аркадами площади, лежащей позади главного объема, он связан двумя ярусами аркад в верхнем уровне. А высокий объем, выходящий на заднюю площадь, как важный силуэтный элемент вместе с угловой башней комплекса связывает все его пространство.

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

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

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

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

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

Если во вспомогательных объемах дворца развивается тема стены с редко расположенными проемами, то главный зал наиболее насыщен светотенью и является своеобразным центром эмоционального напряжения. Огромный зал Дворца Советов трактуется идентично доминирующим в ансамбле Кремля цилиндрическим формам башен и барабанов соборов. И. В. Жолтовский использует форму барабана, лишая его главы, что имеет определенный символический смысл. Барабаны и главы соборов, продолжающие традиции восточнохристианской символики, обозначают «горный мир», который стоит выше человека, вне его реальной жизни и освещает потоками света золото иконостаса, выступающего границей двух миров. Традиционное символическое значение купола над зданием сената также указывает на существование сил, находящихся над человеком. Снимая в архитектуре Дворца Советов какие-либо намеки на венчание зала, И. В. Жолтовский противопоставляет его доминирующим в Кремле цилиндрическим формам, завершающимся главами и куполами. Новая форма зала символизирует, таким образом, новое общество, новую идеологию, и отказ от купола становится в этом контексте отказом от признания божественных сил, управляющих индивидуальной человеческой судьбой и общественной жизнью. Постановкой огромного уплощенного цилиндра зодчий символически выражает сущность нового этапа исторического развития человечества. В то же время благодаря визуальной аналогии огромного цилиндра зала с формами башен и барабанов кремлевских храмов устанавливаются символические связи с древнерусскими архитектурными формами. Но эта традиционность превращается здесь в символ открытого народного собрания, и в таком метафорическом смысле история творится не в небе, а на земле.

Композиционный прием, развивавшийся И. В. Жолтовским

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

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

Итак, отдельные структуры, элементы, отношения, придающие архитектурной форме визуальную целостность, оказываются одновременно носителями многих значений, сложных ассоциативных аналогий и символов, во взаимосвязи между собой выражающих большие художественные идеи. Подчинение многообразного визуального материала выразительной и изобразительной нагрузке превращает его в средство сложного и развитого закрепления художественного образа и содержания. Эмоционально-эстетическое воздействие такой содержательно организованной архитектурной формы синтезирует в единой целостности различные значения и эмоции, порождаемые, в свою очередь, многими материальными носителями. При этом из приведенного анализа видно, что в композиции архитектурных комплексов содержательность и целостность формы предстают в виде развитой структуры организации многообразных смысловых, эмоциональных, визуальных компонентов, т. е. превращаются в развитой художественный текст. В этом тексте как бы материализуется художественный образ, в свою очередь подчиненный выражению художественной идеи — картины мира, запечатленной в архитектурном произведении.

Заключение

Как пытались показать авторы этой книги, эмоциональный аспект восприятия архитектуры играет ключевую роль в связях профессионального и непрофессионального сознания. В ходе развития архитектуры меняются эмоциональные реакции на нее и публики, и профессионалов. Внутри профессионального сознания все заметнее становится тенденция к учету эмоционального фактора при формировании целостной архитектурно-художественной формы.

На этапах изменения творческой направленности архитектуры, особенно при становлении новых стилистических систем, роль эмоционального аспекта в проектировании резко возрастает. Понимание взаимосвязи эмоционального и рационального начал в архитектурном творчестве, таким образом, тесно связано с коллизиями развития архитектуры и архитектурной теории.

Заняты этими проблемами также психология и некоторые другие области научного знания. Рассмотрение предпосылок, методических возможностей и результатов исследования эмоционального воздействия архитектуры с помощью методов этих наук позволяет говорить о том, что в ряду фундаментальных, или врожденных, эмоций, наибольшее значение для архитектурного проектирования имеет интерес. Он стимулируется сложностью строения и новизной среды, которые обусловлены не только качествами самой архитектурной формы, но и возможностями изменения характера деятельности людей в данной среде, наличием в том же пространстве других людей и т. д. Наряду со стимуляцией активности необходимо создавать такие условия ориентации в среде, при которых восприятие архитектурной формы было бы положительным. Эти условия обеспечиваются соблюдением принципов структурной организации объектов восприятия и их соответствия роду деятельности и сложившимся социокультурным стереотипам. Каждая форма деятельности требует определенной концентрации внимания и определенной степени эмоционального возбуждения. Поэтому активация эмоциональной сферы применительно к данному роду деятельности представляет всякий раз конкретную задачу. Наличие же в архитектурной среде людей обуславливает специфическую проблему организации их пространственного поведения, так как различные этнические, культурные и т. п. группы обладают исторически сложившимися стереотипами использования пространства. Игнорирование этих стереотипов приводит к возникновению у потребителя архитектуры чувства эмоционального дискомфорта.

Организация архитектурной среды, определяющая ее эмоциональное воздействие, представляет, таким образом, поиск конкретных свойств среды, как общих (проявляющихся во взаимодействии с фундаментальными человеческими потребностями), так

и обусловленных особенностями процессов, происходящих в этой среде. При этом весьма различные архитектурные явления получают общее объяснение с позиций социологии и психофизиологии эмоций как определенное преломление в организации архитектурной формы комплекса человеческих потребностей. Архитектурная среда как бы аккумулирует в себе эти потребности, отвечая на них материально закрепленной социальной информацией.

Весьма существенно для творчества в архитектуре различение двух типов восприятия, зависящих от характера происходящих в данной среде процессов деятельности и поведения людей, а также от того, как ими воспринимается архитектурное окружение, — избирательное, обусловленное в основном утилитарными целями, и восприятие более свободное, не связанное с ними непосредственно. Оптимальная организация архитектурной среды предполагает учет особенностей восприятия обоих типов. Для разных объектов они имеют специфическое значение, что связано с доминированием в среде определенной группы индивидов, с объективным эмоциональным содержанием происходящих в ней процессов.

Основные группы средств эмоционального воздействия архитектурной среды дифференцированы по уровням организации этой среды: от уровня материально организованного пространства как пространства для жизнедеятельности до уровня зрительно воспринимаемых архитектурных форм. Это прежде всего различные средства интеграции и дифференциации процессов деятельности; средства создания определенных видовых картин, названные средствами программирования восприятия; средства организации перцептивного пространства и, наконец, средства организации различных непосредственно воспринимаемых элементов формы — визуального материала.

В том или ином типе архитектурной среды на первый план выходит определенная группа фундаментальных потребностей или определенная группа факторов конкретной деятельности, в связи с чем наиболее существенными становятся определенные средства эмоционального воздействия. Для среды, совмещающей различные процессы и группы людей, главным является комплекс фундаментальных потребностей (такова среда жилых комплексов). Для организации среды с доминирующим видом деятельности на первый план выступает создание условий для этой конкретной деятельности (такова, например, среда для спорта или отдыха).

На характер эмоционального воздействия архитектурной формы определенное влияние оказывает ее выразительность, понимаемая как самостоятельная и чувственно непосредственно воспринимаемая эстетическая ценность этой формы. Когда восприятие связано с функционально совершенной архитектурной средой, получившей и гармоничное формальное выражение, к ней возникает положительное эстетическое отношение. Однако нужно иметь в виду, что существуют различные формы эстетической выразительности, вызывающие различные эмоциональные реакции. Для архитектуры характерны две формы эстетического отношения: од-

но направленное на эстетическую оценку самого объекта, т. е. его красоты, другое — на выражение в его формах отношения к действительности, что имеет как познавательное, так и воспитательное значение и относится уже к художественному образу, т. е. к искусству. Эмоциональная реакция на красоту всегда положительна, и отсюда понятно, что социальная задача «сделать жизнь насквозь красивой» есть одновременно забота об эмоциональной уравновешенности и творческой активности людей.

С той формой выразительности, которую в отличие от красоты принято называть художественной образностью, связано наличие художественных идей, раскрывающих глубинные смыслы человеческой деятельности, духовную жизнь людей, их отношение к окружающей действительности. Осознание прогрессивности и демократичности социалистического общества способствует усилению художественной образности архитектурной формы, что повышает и эмоциональную ценность архитектурных произведений.

Наличие симптомов «недостаточности» художественной образности в нашей архитектуре объясняется пережитками утилитаристского, функционалистского подхода к задачам архитектуры, недостатками в реализации принципов ансамблевого подхода в массовом (в подчас и уникальном) строительстве и использовании синтеза искусств, т. е. связано с неумением организовать эстетически значимую архитектурную форму. Эта организация означает создание целостной и содержательной формы. Все композиционные средства должны служить как для создания формального единства, так и для выражения многообразных значений, в которых реализуется общий идейно-художественный замысел.

Процесс восприятия архитектуры, как известно, разворачивается во времени, особенно если это касается градостроительных ансамблей. Существует точка зрения, что в кульминационный момент восприятия это может приводить к переживанию, родственному катарсису, т. е. к чувству, которое в классическом виде присутствует при восприятии драмы и трагедии. Насколько это возможно в архитектуре, показывают некоторые исследования по композиции городских пространств. В них на конкретном анализе (в частности, Афин) раскрывается процесс восприятия центра города и доказывается, что нечто аналогичное катарсису зритель испытывает на Акрополе после того как, обзрев Парфенон, переносит взор в сторону моря, или, как образно говорил И. В. Жолтовский, в «бесконечность». Происходит как бы процесс расслабления, возникает чувство покоя и удовлетворенности.

Таким образом, катарсис в архитектуре — это момент, связанный с ощущением раскованности, свободы и удовлетворения после того напряжения, которое требует попытка проникнуть в сокровенный смысл сложного архитектурного объекта. Лучше всего это видно именно на примере осмотра крупного градостроительного ансамбля: длительное движение, постепенное нагнетание напряженности и вдруг «очищение» — выход на простор архитектурного или природного ландшафта.

Чтобы это произошло, необходимо превращение художественного образа из идеального состояния (в голове, в сознании художника-архитектора) в художественный образ, воплощенный сначала в проекте, а затем в реальном произведении. Восприятием этого архитектурного произведения завершается процесс эстетического переживания заложенной в нем архитектором художественной идеи. От того, насколько возникший в сознании зрителя художественный образ адекватен задуманному архитектором, зависит реальный результат архитектурного творчества. Диалог между творцом и потребителем происходит через произведение, через его композицию, что требует от архитектора большого идейного багажа и профессионального умения, а от зрителя — известной культуры восприятия архитектурных форм. Без этого никакая адекватность образа невозможна. А чтобы сам этот диалог состоялся, архитектор должен задумать художественный образ, воплотить его в проекте, воссоздать в материальной форме реального архитектурного произведения. Но и этого еще недостаточно — нужно знать «механизм переноса» художественной идеи от творца к зрителю. Ведь пути возникновения художественного образа у них принципиально различны. Но начало этого процесса, конечно, в руках творца. От его мастерства и творческих установок зависит в конечном счете выразительность архитектурного ансамбля. Поэтому особое внимание приковано сегодня к творческому методу в советском искусстве — социалистическому реализму. Только исторически конкретное, основанное на коммунистической идеологии понимание процесса революционного развития общества и сознательное участие в нем архитектора — залог его успешной работы, гарантия того, что его постройки будут во всех отношениях совершенны и красивы, будут отражать социалистический образ жизни, обладать художественной выразительностью и эмоциональным зарядом.

Было бы ошибкой полагать, будто без овладения основами теории архитектуры и профессионального мастерства можно достичь высоких творческих результатов. Причина многих недостатков нашей современной архитектуры — прежде всего в незнании как основных принципов социалистического реализма, так и закономерностей сложения архитектурного целого.

Все это выдвигает перед архитектурной наукой серьезные задачи, требуя проведения новых фундаментальных и прикладных исследований. Необходимо исследовать прежде всего такой важный вопрос, как закономерности процесса архитектурного проектирования. Однако, задаваясь целью выявить методологию этого процесса, принципы и задачи организации архитектурного проектирования в целом как системы, обеспечивающей оптимальное использование капитальных вложений в строительство, следует уделить максимальное внимание исследованию общих принципов формообразования в архитектуре. Эта работа, по нашему мнению, должна быть нацелена на выявление закономерностей объективного влияния жизненных условий на сложение архитектурных типов и конкретных архитектурных решений, а также того,

как все это синтезируется в целостной и выразительной архитектурной форме, удовлетворяющей запросы потребителя и соответствующей развитию социалистической культуры.

Что касается проблемы, рассмотренной в данной книге, то и она требует продолжения исследований. Авторы лишь поставили некоторые наиболее актуальные вопросы и отнюдь не претендуют на всестороннее и полное их решение. Наша попытка теоретического анализа эмоционального воздействия архитектуры позволила выявить различные подходы к раскрытию этой темы, прежде всего в профессионально-архитектурном, психологическом и эстетическом аспектах. Эти три аспекта взаимодополнительны, поскольку в совокупности, а также с учетом семиотического и теоретико-информационных подходов очерчивают круг проблем организации среды архитектурными средствами. На сегодня эти аспекты достаточно разнородны, иногда даже противоречивы, пока еще не объединены в целостной теории. Необходимость их теоретического синтеза и определяет, на наш взгляд, перспективу дальнейших исследований проблемы.

В то же время ясно, что интеграция научного знания на единой теоретической основе окажется более полной, если в центре внимания исследователей будут находиться профессиональные вопросы архитектурного формообразования. Ведь достижение глубокого эмоционального воздействия архитектуры составляет лишь часть более широкой программы — создания оптимальных условий жизнедеятельности в искусственной среде, что входит в круг творческих проблем создания выразительной архитектурной формы. Дальнейшее рассмотрение закономерностей эмоционального воздействия архитектуры может быть осуществлено на различных уровнях. Важно полнее выявить психофизиологические закономерности восприятия архитектурной композиции и их влияние на формообразование в целом; раскрыть механизм формирования эмоционально-ценностного отношения к архитектуре; принципы формирования архитектурных образов и связи целостного эмоционально-эстетического воздействия архитектурной формы с принципами ее организации и т. д.

Тему настоящей книги, таким образом, вовсе не следует считать исчерпанной. Напротив, она лишь ставит новые вопросы, к которым должно быть привлечено пристальное внимание не только практиков, но и теоретиков архитектуры.

1. Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений.— М.: 1956.—689 с.
2. Маркс К. и Энгельс Ф. Святое семейство. Соч., т. 2.—651 с.
3. Ленин В. И. Материализм и эмпириокритицизм.— Полн. собр. соч., т. 18.—525 с.
4. Материалы XXVI съезда КПСС.— М.: Политиздат, 1981.—223 с.
5. Материалы Пленума ЦК КПСС 14—15 июня 1983 г.— М.: 1983.—80 с.
6. Анциферовы Н. и Т. Книга о городе. Ч. I—III.— Л.: изд. Брокгауз—Ефрон. Ч. II. Современные города. 1926.—228 с.
7. Араухо И. Архитектурная композиция.— М.: Высшая школа, 1982.—207 с.
8. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие.— М.: Прогресс, 1974.—392 с.
9. Асмус В. Ф. Иммануил Кант.— М.: Наука, 1973.—531 с.
10. Байбури А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян.— М.: Наука, 1981.—191 с.
11. Барбышев Е., Сомов Г. Вопросы теории формообразования архитектуры.— Архитектура СССР, 1976, № 8, с. 44—46.
12. Бахтин М. Эстетика словесного творчества.— М.: Искусство, 1979.—423 с.
13. Белый А. Петербург.— М.: ГИХЛ, 1935.—395 с.
14. Беляева Е. Л. Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия.— М.: Стройиздат, 1977.—126 с.
15. Беляева Е. Городская среда: простота или сложность?— Декоративное искусство СССР, 1973, № 6, с. 3—7.
16. Бирюков Б. В. Кибернетика и методология науки.— М.: Наука, 1974.—413 с.
17. Бирюков Б. В., Геллер Е. С. Кибернетика в гуманитарных науках.— М.: Наука, 1973.—381 с.
18. Бонгард М. М. Проблемы узнавания.— М.: Наука, 1967.—320 с.
19. Бринкман А. Площадь и монумент как проблема художественной формы.— М.: изд. ВАА, 1935.—296 с.
20. Буров А. К. Об архитектуре.— М.: Госстройиздат, 1960.—147 с.
21. Буров А. К. Письма. Дневники. Беседы с аспирантами.— М.: Искусство, 1980.—400 с.
22. Бэнэм Р. Взгляд на современную архитектуру. Эпоха мастеров.— М.: Стройиздат, 1980.—172 с.
23. Вальери П. Об искусстве.— М.: Искусство, 1976.—622 с.
24. Вельфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса.— М.: ИЗОГИЗ, 1934.—388 с.
25. Вешинский Ю. О простоте и индивидуализации облика массовой застройки (информационно-семиотический аспект).— В сб.: Проблемы теории архитектуры.— М.: ЦНИИП градостроительства, 1975.
26. Виллюнас В. К. Эксперимент и теория в психологии эмоций.— Предисловие к книге Я. Рейковского «Экспериментальная теория эмоций» (М.: Прогресс, 1979), с. 5—18.
27. Витрувий М. П. Десять книг об архитектуре.— М.: изд. ВАА, 1936, Кн. 1, гл. 2, п. 5.—331 с.
28. Вундт В. Основы физиологической психологии. т. 2—3. Спб.: б/г. изд.—126 с.
29. Вундт В. Очерк психологии.— М.: Московское книгоиздательство, 1912.
30. Выготский Л. С. Психология искусства.— М.: Искусство, 1968.—576 с.
31. Габричевский А. К вопросу о строении художественного образа в архитектуре.— Искусство, 1927, кн. II—III, с. 16—31.
32. Габричевский А. Пространство и масса в архитектуре.— Искусство, 1923, № 1.—18 с.
33. Ганзен В. А. Восприятие целостных объектов.— Л.: Изд. ЛГУ, 1974.—151 с.
34. Гастев А. К. Трудовые установки.— М.: Экономика, 1973.—343 с.
35. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х томах.— М.: Искусство, т. I, 1968.—312 с.; т. III, 1969.—621 с.
36. Гейзе И. Аппрингелло и блаженные острова.— История эстетики Памятники мировой эстетической мысли. В 5-ти т.— М.: Искусство, т. 2, 1964.—834 с.
37. Гете И. В. Об искусстве.— М.: Искусство, 1975.—623 с.
38. Гете И. В. Путешествие в Италию.— В кн.: Гете. Собрание сочинений в переводах русских писателей.— М.-Спб.: т. 6, 1893.
39. Гидион З. Пространство, время, архитектура.— М.: Стройиздат, 1975.—568 с.
40. Гинзбург М. Я. Стиль и эпоха.— М.: Госиздат, 1924.—238 с.
41. Горький М. Сочинения.— М.: Гослитиздат, т. 27, 1953.—590 с.
42. Гюард Э. Города будущего.— Спб.: 1911.
43. Градов Г. Город и быт.— М.: Стройиздат, 1968.—251 с.
44. Гребенщикова Л. Х. Чувство социальной защищенности как один из показателей социалистического образа жизни и его значение при проектировании жилых массивов.— В кн.: Психология и архитектура, ч. 2. Тезисы конференции в Лохусалу.— Таллин: 1983, с. 164—165.
45. Грегори Р. Л. Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия.— М.: Прогресс, 1970.—269 с.
46. Гропиус В. Границы архитектуры.— М.: Искусство, 1971.—286 с.
47. Гуляницкий Н. Ф. Исторические ансамбли городов и композиция современных зданий.— В кн.: Архитектурная композиция. Современные проблемы.— М.: Стройиздат, 1970, с. 53—55.
48. Гюго В. Собор Парижской богоматери.— М.: Художественная литература, 1977.—525 с.
49. Дарвин Ч. О выражении ощущений у человека и животных.— М.: ОГИЗ, 1927.—243 с.
50. Дельгадо Х. Мозг и сознание.— М.: Мир, 1972.—263 с.
51. Дмитриева Н. Вопросы эстетического воспитания.— М.: Искусство, 1956.—208 с.
52. Журавлев А. М., Рабинович В. И. Для народа созданные.— М.: изд. об-ва «Знание» РСФСР, 1978.—142 с.
53. Забелшанский Г. Б. Улица как элемент городской среды.— В сб.: Проблемы теории и истории архитектуры. Вып. 5. Труды ЦНИИТА.— М.: ЦНИИП градостроительства, 1979, с. 54—60.
54. Зинченко В. П., Вергилес П. Ю. Формирование зрительного образа.— М.: изд. МГУ, 1969.—106 с.
55. Изард К. Эмоции человека.— М.: Изд. МГУ, 1980.—439 с.
56. Иконников А. В. Эстетические проблемы архитектуры.— М.: Знание, 1970.—44 с.
57. Ингарден Р. Исследования по эстетике.— М.: Изд.-во иностр. лит-ры, 1962.—572 с.
58. История европейского искусствознания. Вторая половина XIX в.— начало XX в. В 4-х т.— М.: изд. АН СССР, т. 1, 1963.—436 с.
59. Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике.— Л.: изд. ЛГУ, 1971.—766 с.
60. Каганов Г. З. Урбанистический эпос?— Знание—сила, 1982, № 7.
61. Каганов Г. Урбанистический эпос и развитие городов.— Строительство и архитектура Ленинграда, 1975, № 9.
62. Кант И. Сочинения в 6-ти томах.— М.: Мысль, т. 5, 1966.—564 с.
63. Колианский Г. В. Паралингвистика.— М.: Наука, 1974.—81 с.
64. Комеч А. Символика архитектурных форм в раннем христианстве.— В кн.: Искусство Западной Европы и Византии.— М.: Наука, 1978, с. 209—223.
65. Короленко Ц. П., Фролова Г. В. Вселенная внутри тебя. Эмоции, поведение, адаптация.— Новосибирск: Наука, 1979.—205 с.
66. Кострикин Н. Д. План города как основа формирования его художественного образа.— М.: изд. МАРХИ, 1977.
67. Красовский М. Курс истории русской архитектуры, ч. I. Деревянное зодчество. Пг.: 1916.—402 с.

68. Крундышев Б. Д. Формирование жилой структуры домов-интернатов для престарелых. Автореферат на соискание ученой степени канд. архитектуры. — М.: 1982.—22 с.
69. Кучеров И. Д. Функции различий в практическом познании. — Минск: Наука и техника, 1972.—317 с.
70. Ладовский Н. Психотехническая лаборатория архитектуры. — «АСНОВА», 1926, № 1.
71. Ле Корбюзье. Архитектура XX века. — М.: Прогресс, 1977.—303 с.
72. Ле Корбюзье. Модульор. — М.: Стройиздат, 1976.—239 с.
73. Леонтьев А. Н. Потребности, мотивы и эмоции. — М.: изд. МГУ, 1971.—38 с.
74. Леонтьев А. Эмоции. — В кн.: Философская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, т. 5, 1970, с. 553—554.
75. Линч К. Образ города. — М.: Стройиздат, 1982.—328 с.
76. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. — М.: изд. МГУ, 1980.—638 с.
77. Ломов Б. Ф., Сучков Е. Н. Антиципация в структуре деятельности. — М.: Наука, 1980.—279 с.
78. Лосев А. Ф. Космос. — В кн.: Мифы народов мира. — М.: Советская энциклопедия, т. 2, 1982.—719 с.
79. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М.: Искусство, 1976.—367 с.
80. Лосев А. Эстетика. — В кн.: Философская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, т. 5, 1970.—740 с.
81. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970.—383 с.
82. Луначарский А. Воспоминания и впечатления. — М.: Советская Россия, 1968.—376 с.
83. Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура. Конец XIX — начало XX в. М.: Искусство, 1972.—590 с.
84. Мастера советской архитектуры об архитектуре, в 2-х т. — М.: Искусство, 1975, т. 1, 544 с.; т. 2, 584 с.
85. Матусевич Н., Товбин А., Эрмант А. Градостроительные цели и методические средства. — Архитектура СССР, 1979, № 1, с. 18—22.
86. Матусевич Н. З., Товбин А. Б., Эрмант А. В. Ориентиры многообразия. — М.: Стройиздат, 1976.—215 с.
87. Мельников Г. П. Системология и языковые аспекты кибернетики. — М.: Советское радио, 1978.—368 с.
88. Методика художественного конструирования. — М.: ВНИИТЭ, 1978.—334 с.
89. Мифы народов мира, в 2-х т. М.: Советская энциклопедия, т. 1, 1980, 671 с.; т. 2, 1982, 719 с.
90. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. — М.: Мир, 1966.—348 с.
91. Мюссе А. Исповедь сына века. — М.: Гослитиздат, 1958.—271 с.
92. Недошивин Г. К вопросу о сущности эстетического. — В кн.: Вопросы эстетики. Вып. 1. — М.: Искусство, 1958.—435 с.
93. Никольская Л. В. Линия и слово. Образные ассоциации при восприятии силуэтов. — Строительство и архитектура Ленинграда, 1980, № 10, с. 35—37.
94. Обуховский К. Психология влечений человека. — М.: Прогресс, 1972.—247 с.
95. Общая психология. Учебник. Ред. В. В. Богословский, А. Г. Ковалев, А. А. Степанов. — М.: Просвещение, 1981.—383 с.
96. Потебня А. А. Мысль и язык. — В кн.: Потебня А. А. Эстетика и поэтика. — М.: Искусство, 1976.—614 с.
97. Поэтика древнегреческой литературы. Под ред. С. С. Аверинцева. — М.: Наука, 1981.—366 с.
98. Проблемы сенсорной изоляции. — М.: изд. Института психологии АПН СССР, 1970.—204 с.
99. Психология и архитектура. Тезисы конференции в Лохусалу. — Таллин: 1983, ч. 1, 203 с.; ч. 2, 212 с.
100. Рагон М. Город будущего. — М.: Мир, 1969.—295 с.
101. Райт Ф.-Л. Будущее архитектуры. — М.: Госстройиздат, 1960.—248 с.
102. Раппапорт А. Герои и зрители архитектурного театра. — Архитектура СССР, 1979, № 10, с. 34.
103. Раппапорт А. Г. Городская среда и драматургия архитектурной композиции. — В сб.: Проблемы теории и истории архитектуры. Труды ЦНИИТА. Вып. 5. — М.: ЦНИИП градостроительства, 1979, 114 с., с. 34—44.
104. Раппапорт С. Х. Искусство и эмоции. — М.: Музыка, 1972.—168 с.
105. Рейковский Я. Экспериментальная психология эмоций. — М.: Прогресс, 1979.—392.
106. Россинская Е. И. Новые методы анализа выразительности архитектуры. — М.: ЦНТИ по гражданскому строительству и архитектуре, 1981.—50 с.
107. Рошши А., Марантиди А. Гуманизация архитектурной среды больницы. — Архитектура СССР, 1981, № 7, с. 42—47.
108. Рябушин А. В. Развитие жилой среды. Проблемы, закономерности, тенденции. — М.: Стройиздат, 1976.—381 с.
109. Савельева Н. Т. К исследованию проблемы эстетической организации среды. — В сб.: Принципы и средства композиции в современной архитектуре. — М.: ЦНИИП градостроительства, 1979, 114 с., с. 88—92.
110. Савельева Н. Т. Эстетические проблемы организации среды. Понятие и структура композиции. — В сб.: Эстетические проблемы дизайна. — М.: ВНИИТЭ, 1978, 98 с., с. 72—78.
111. Саймондс Дж. Ландшафт и архитектура. — М.: Стройиздат, 1965.—194 с.
112. Свирский А. Некоторые особенности восприятия внутреннего пространства современных зданий. — Вопросы психологии, 1967, № 6, с. 148—151.
113. Семиотика и искусствометрия. — М.: Искусство, 1972.—364 с.
114. Симонов П. В. Теория отражения и психофизиология эмоций. — М.: Наука, 1970.—141 с.
115. Симонов П. В. Что такое эмоция? — М.: Наука, 1966.—93 с.
116. Симонов П. В. Эмоциональный мозг. — М.: Наука, 1981.—215 с.
117. Современная архитектура. Перев. с франц. 1969, № 2.
118. Соколов Е. Н. Нервная модель стимула и ориентировочный рефлекс. — Вопросы психологии, 1960, № 4, с. 61—72.
119. Сомов Г. Ю. Деревня для олимпийцев. Особенности композиционного замысла. — Архитектура (прил. к «Строительной газете»), 1980, № 9.
120. Степанов Ю. С. Основы общего языкознания. — М.: Просвещение, 1975.—271 с.
121. Столович Л. Н. Природа эстетической ценности. — М.: Политиздат, 1972.—271 с.
122. Страутманис И. Информативно-эмоциональный потенциал архитектуры. — М.: Стройиздат, 1978.—120 с.
123. Сулименко С. Д. Архитектура зрелищных зданий и городская среда (на примере Москвы и Варшавы). Автореф. дисс. на соиск. ученой степени канд. архит. — М.: 1980.—16 с.
124. Танге К. Архитектура Японии. Традиция и современность. — М.: Прогресс, 1976.—239 с.
125. Тальковский В. Г. Некоторые методы анализа объемно-пространственной композиции современной городской застройки. Автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. архитектуры. — М.: 1971.—24 с.
126. Тасалов В. Очерк эстетических идей архитектуры капиталистического общества. — М.: Наука, 1979.—335 с.
127. Театральное пространство. Материалы научной конференции (1978) ГМИИ им. А. С. Пушкина. — М.: Советский художник, 1979.—481 с.
128. Теории, школы, концепции. Вып. 3. Художественный образ и структура. — М.: Наука, 1975.—229 с.
129. Туманян Ю. Архитектура и дизайн. — В сб.: Зодчество, № 1 (20). — М.: Стройиздат, 1975, 231 с., с. 41—42.
130. Тюхтин В. С. Отражение, системы, кибернетика. Теория отражения в свете кибернетики и системного подхода. — М.: Наука, 1972.—256 с.
131. Удин Ж. Д. Искусство и жест. — СПб.: 1911.—248 с.
132. Урсул А. Д. Отражение и информация. — М.: Мысль, 1973.—231 с.
133. Урсул А. Д. Проблема информации в современной науке. — М.: Наука, 1975.—287 с.

134. Филиппев Ю. А. Сигналы эстетической информации.— М.: Наука, 1971.— 111 с.
135. Человек, среда, пространство. Исследования по психологическим проблемам пространственно-предметной среды.— Тарту: изд. ТГУ, 1979.— 161 с.
136. Человек и среда: психологические проблемы.— Таллин: 1981.
137. Шагинян М. Об искусстве и литературе. 1933—1957.— М.: Советский писатель, 1958.— 605 с.
138. Шайхет А. Театр на Таганке.— Строительство и архитектура Москвы. 1983, № 4, с. 12—14.
139. Шевелев И. Ш. Логика архитектурной гармонии.— М.: Стройиздат, 1973.— 179 с.
140. Шеннон К. Работы по теории информации и кибернетике.— М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1963.— 829 с.
141. Шерковин Ю. А. Психологические проблемы массовых информационных процессов.— М.: Мысль, 1973.— 213 с.
142. Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. Учение о гармонии в мировой эстетической мысли.— М.: Наука, 1973.— 255 с.
143. Шехтер М. С. Психологические проблемы узнавания.— М.: Просвещение, 1967.— 220 с.
144. Шингаров Г. Х. Эмоции и чувства как формы отражения действительности.— М.: Наука, 1971.— 223 с.
145. Штейнбах Х. Э. Что могло бы здесь произойти? — Строительство и архитектура Ленинграда, 1980, № 3, с. 18—21.
146. Шуази О. История архитектуры, т. 1.— М.: изд. ВАА, 1935.— 576 с.
147. Щенков А. Ориентация в городской среде как проблема эстетического восприятия.— В сб.: Проблемы теории и истории архитектуры. Труды ЦНИИТИА. Вып. 5.— М.: ЦНИИП градостроительства, 1979, с. 69—73.
148. Эйзенштейн С. Монтаж. Избранные произведения, в 6-ти томах.— М.: Искусство, т. 2, 1964.— 567 с.
149. Эргономика. Проблемы приспособления условий труда к человеку.— М.: Мир, 1971.— 421 с.
150. Якобсон П. М. Психология чувств.— М.: Изд-во АПН РСФСР, 1956.— 238 с.
151. Architectural Design, vol. 49, 1979, N. 3/4.
152. Arnheim R. The Dynamics of architectural form.— Berkely — Los-Angeles — London, 1977.— 289 p.
153. Bollnow O. F. Mensch und Raum.— Stuttgart, 1963.— 310 S.
154. Bonta J. P. Architecture and its interpretations.— L., 1980.
155. Broadbent G., Bunt P., Jencks C. Signs, Symbols and Architecture.— NY., 1980.
156. Canter D. The Psychology of Place.— L., 1977.
157. Fechner G. T. Vorschule der Aesthetik. Bd. 1—2.— B., 1876.
158. Giedion S. Ungreifbarkeit des Raumes.— Neue Züricher Zeitung, 1965, 22 Aug.
159. Hall E. The Hidden Dimension.— NY., 1971.
160. Hall E. The Anthropology of Space.— Architectural Review, 1966, IX, vol. 140, N. 835.
161. Huxley A. Brave New World.— L., 1932.
162. Jesberg P. Informationsästhetische Grundlagen zur Theorie von Architektur und Städtebau.— Deutsche Bauzeitschrift, 1972, N. 7, S. 28—30.
163. Jencks C. Modern movements in Architecture.— L., 1979.
164. Jencks C. The Language of Post-Modern Architecture.— NY., 1977.
165. Kaufmann E. Architecture in the Age of Reason.— Cambridge, Harvard UP, 1955.
166. Le Corbusier. Towards a new Architecture.— L., 1970.
167. Middleton R. Nineteenth century French Classicism.— Architectural Design, 1978, vol. 48, N. 11—12, p. 4—11.
168. Monotonie.— Werk-Archithese, 1977, N. 1.
169. Norberg-Schulz C. Existence, Space and Architecture.— Oslo, 1971.
170. Peckham M. The Triumph of Romanticism.— Univ. of Carolina Press, Columbia, 1970.
171. Pugin A. The true principles of pointed or Christian Architecture.— L., 1841.

172. Rappaport A., Hawkes R. The Perception of urban complexity.— Journal of American Institute of Planners, 1970, March, vol. XXXVI, N. 2.
173. Rappaport A., Kantor R. Complexity and Ambiguity in environmental Design.— Journal of the American Institute of Planners, XI vol.
174. Rowe C., Koetter L. Collage City.— Architectural Review, 1975, VIII, vol. 158, N. 942.
175. Ruskin J. The Seven Lamps of Architecture.— Leipzig, 1907.
176. Scrutton R. Aesthetics of Architecture.— L., 1979.
177. Sheets M. The Phenomenology of Dance.— Milwaukee, 1966.
178. Steiner R. Eurhythm and the Impuls of Dance.— Dornach, 1974.
179. Tafuri M. Architecture and Utopia.— MIT Press, 1969.
180. Ventury R., Scott-Brown D., Isenour S. Learning from Las-Vegas.— Cambridge, 1977.
181. Watkin D. Morality and Architecture.— L., 1971.
182. Wölflin H. Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur.— München, 1886.
183. What does Architecture talk about?— Architectural Review, 1977, IV, vol. 161, N. 962.
184. Weber O., Zimmermann G. Probleme der architektonischen Gestaltung unter semiotisch-psychologischen Aspect.— Berlin, 1980.— 140 S.
185. Zevi B. Architecture as Space.— NY., 1957.

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Эмоции и профессиональное сознание архитектора	7
1.1. Критика «эмоционального подхода» к архитектуре	9
1.2. Апология архитектурных эмоций и «эмоционального подхода» в теории архитектуры	15
1.3. Диалектика эмоций в архитектуре	28
Глава 2. Пути исследования эмоционального воздействия архитектуры	55
2.1. Эмоции и архитектура	55
2.2. Эмоции, восприятие и деятельность в архитектурной среде	65
2.3. Избыточность и сложность архитектурной среды как факторы ее эмоционального воздействия	77
Глава 3. Эмоциональное воздействие архитектурной среды и ее организация	82
3.1. Эмоциональные свойства архитектурной среды	83
3.2. Средства формирования эмоционального воздействия архитектурной среды	110
3.3. Особенности организации среды разных типов	120
Глава 4. Эстетическое чувство и архитектура	150
4.1. Выразительность архитектурной формы и эстетические переживания	150
4.2. Особенности эмоционального воздействия различных форм выразительности в архитектуре	156
4.3. Организация эстетически значимой архитектурной формы	174
Заключение	197
Список литературы	202

Григорий Борисович Забельшанский
Георгий Борисович Минервин
Александр Гербертович Раппапорт
Георгий Юрьевич Сомов

АРХИТЕКТУРА И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ МИР ЧЕЛОВЕКА

Редакция литературы по градостроительству и архитектуре

Зав. редакцией *Т. Н. Федорова*

Редактор *Т. А. Гатова*

Внешнее оформление художника *А. А. Олендского*

Технический редактор *О. С. Москвина*

Корректоры *Н. О. Родионова, Г. Г. Морозовская, Т. Г. Бросалина*

ИБ № 3474

Сдано в набор 19.02.85 Подписано в печать 19.04.85 Т-09260 Формат 60×90^{1/16}
Бумага книжно-журнальная. Гарнитура литературная. Печать высокая.
Усл. печ. л. 13 Усл.-кр. отт. 13,12 Уч.-изд. л. 15,38 Тираж 14 000 экз.
Изд. № ИИХ-376. Заказ 101/264. Цена 1 р. 10 к.

Стройиздат, 101442, Москва, Каляевская, 23а

Набрано в Московской типографии № 13 ПО «Периодика»

ВО «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР

по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.

107005, Москва, Б-5, Денисовский пер., дом 30

Отпечатано в Подольском филиале ПО «Периодика» «Союзполиграфпрома»
при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли, 142110, г. Подольск, ул. Кирова, д. 25