

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
**«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ПРОМЫШЛЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И ДИЗАЙНА»**

А. В. ЮРЬЕВА

**ФЕНОМЕН ПРОСТРАНСТВА В ФИЛОСОФСКО-
АРХИТЕКТУРНОМ КОНТЕКСТЕ**

Монография

Санкт-Петербург
2019

УДК 114:72
ББК 87.821.41
Ю85

Рецензенты:

*кандидат философских наук, доцент кафедры философии СПбГУЭТУ
«ЛЭТИ»*

Л. С. Московчук;

*кандидат искусствоведения, преподаватель единой кафедры
гуманитарных и социально-экономических дисциплин ВУНЦ ВМФ
«Военно-морская академия»*

И. В. Земцова

Юрьева, А. В.

Ю85 Феномен пространства в философско-архитектурном контексте:
монография / А. В. Юрьева. – СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2019. –
113 с.

ISBN 978-5-7937-1687-1

Монография посвящена осмыслению феномена пространства в философии и архитектуре. С древнейших времен архитектура и философия существовали всегда параллельно, иногда плотно пересекаясь, а иногда временно отдаляясь. Не претендуя на полное описание и исчерпывающие выводы, в работе была проведена попытка хронологического построения представлений о пространстве как в философских концепциях, так и в теоретических и практических трудах по архитектуре.

Начиная с XX в., архитекторы максимально овладели философским категориальным аппаратом в описании и осмыслении феномена пространства. Это уникальное соединение двух взглядов проявилось в строительном искусстве в виде архитектурных объектов, истинных шедевров, которые приобрели статус материализовавшихся примеров философских концепций.

Предназначена для студентов, преподавателей, широкого круга читателей, интересующихся вопросами архитектуры и философии.

УДК 114:72
ББК 87.821.41

ISBN 978-5-7937-1687-1

© ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2019
© Юрьева А. В., 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	4
I. ЭВОЛЮЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ПРОСТРАНСТВЕ В ИСТОРИИ ФИЛОСОФИИ.....	9
II. ФИЛОСОФСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ АРХИТЕКТУРЫ КАК ВИДА ИСКУССТВА.....	23
2.1. Строительное искусство у Платона.....	28
2.2. Эстетическая концепция и значение архитектуры в философии В. Г. Ф. Гегеля	35
2.3. Гетеротопии и дисциплинарная архитектура М. Фуко.....	41
III. ПРОСТРАНСТВО И ФОРМА В ТЕОРИИ АРХИТЕКТУРЫ.....	47
3.1. А. Розенберг. Материализация жизненных процессов в архитектурном проектировании.....	58
3.2. Р. Арнхейм. Пустота и наполненность. Отношение между объектами в пространстве.....	60
3.3. А. Габричевский. Динамическое и статическое.....	65
IV. СЕМАНТИКА АРХИТЕКТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА.....	69
4.1. Поиски архитектурной формы в XX веке.....	75
4.2. Советский конструктивизм: идеальный человек в идеальном пространстве.....	81
4.3. Архитектурный космизм Ивана Леонидова.....	86
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	96
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	104
Приложение А.....	110

ВВЕДЕНИЕ

Пространство, а не камень – материал архитектуры

Н. Ладовский

Всю историю человечества можно рассматривать как историю больших преобразований и выдающихся творений. Мощный созидательный потенциал человека проявился как в созданных им объектах искусства и технической мысли, так и в попытках осмыслить себя и окружающую действительность. Человек – это активный пользователь мира, как можно было бы сказать это современным языком, но и активный его преобразователь. Современность дает нам прекрасную возможность стать свидетелями невероятных технических достижений, которые в недавнем прошлом казались чем-то существующим за гранью фантастического. Многие футуристические фильмы и книги сбываются прямо сегодня, на наших глазах. Появление виртуальной реальности, попытки создать искусственный интеллект теперь выглядят привычно и даже обыденно. Все это, безусловно, меняет наши представления о мире, что вовлекает человека в новый водоворот преобразовательной деятельности.

Источником развития во всех сферах жизни, в том числе и архитектуре, служит некоторый духовный потенциал общества, который зависит от многообразия исторических факторов. Как правило, ему присущ и определенный способ философской рефлексии. Вследствие чего мы сталкиваемся с оригинальными идеями, образами и смыслами времени, проявляющимися в духовной практике человека и в зодчестве, безусловно, тоже. Если вспомнить теоретические работы Э. Панофского, то кратко можно сказать, что таким образом возникает причинно-следственное отношение между философией и архитектурой.

Вопрос о сущности пространства всегда критически осмысливался в философии архитектуры, ведь он отражает не только философскую картину мира, но и онтологические основания художественной формы в целом. На сегодняшний день мы можем наблюдать возрастающий интерес к исследованию архитектурного пространства, так как в условиях повсеместной урбанизации в его сферу вовлекаются всё новые и новые территории. Таким образом, создается более обширное понимание пространства человеческого существования, отражающее нынешнюю картину мира сквозь архитектуру. Неотъемлемым инструментарием архитектурного мышления выступают философские категории «пространство», «содержание», «форма», «культурный код» и др.

Интересен тот факт, что для философии само понятие *пространство* возникло гораздо раньше, чем оно появилось в архитектуре. Хотя, это парадоксально, так как именно архитектура занимается обустройством мира вокруг человека. Но вплоть до середины XVIII в. само слово «пространство» не

упоминается в архитектурных трактатах. Только в начале XIX в. Гегель вводит это понятие и связывает его с архитектурой.

Архитектор конца XIX столетия вследствие индустриальной революции приобрел такие возможности и способ производства, какими прежде в мировой культуре никто не обладал. Возникли новые возможности для строительства зданий, и это изменило обширную городскую среду, запустив процесс всеобщей глобализации. Ускоренный темп технологического прогресса заставил творцов обновленных городов импровизировать, воображать и мечтать о том, как будут выглядеть мегаполисы будущего. Таким образом, наметились различные глобальные направления в строительном искусстве, которые изменили весь пространственный облик городов. В XX столетии сосредоточием прогрессивных архитектурных идей выступали Франция, Германия и Нидерланды, но Советский Союз в это время заявил о себе не менее громко, что отголоски тех преобразований доходят и до наших дней.

Советское зодчество 20-х годов подпало под колоссальное воздействие всеобщей атмосферы изобретательства. Поэтому зарождение новой мировой архитектуры в буквальном смысле заразило отечественных строителей, которые задали в своих работах свои критерии качества. Социалистический переворот в России породил невероятно талантливых людей, готовых изменить облик своей страны. Они вдохновились тем горизонтом возможностей, который сулил им политический климат. Они превратились в отважных экспериментаторов, которые, переосмыслив прошлое и устаревшее, хотели найти свой профессиональный голос.

Основываясь на достижениях современной науки, советские теоретики архитектуры создали большое количество смелых проектов и теорий, в том числе об объективном влиянии цвета, формы и композиции на человеческое восприятие. Для архитектуры в целом важнейшим прорывом стал уход от плоского планировочно-фасадного проектирования к проектированию пространственно-трёхмерному, где требовалась целесообразная функциональная организация сооружения.

В Советском Союзе одним из выдающихся в теоретическом и практическом смысле был архитектор-конструктивист Иван Леонидов. Отличительной чертой его творчества стало переосмысление общественной сути построек, что, конечно, диктовалось социальными требованиями времени. Расчёт был произведен на зарождающийся тип советского человека с его большим рвением вперёд, в «космическое» столетие, в период знания и прогресса. Большая часть революционных строительных концепций того времени не приобрели реального воплощения по причине технической недоразвитости, а так и остались на уровне «бумажной архитектуры». На сегодняшний день эти проекты с большим интересом исследуются в профессиональной литературе как выдающийся пример альтруизма и больших надежд, выраженных через архитектуру.

Что касается общеисторической ситуации, в которую попали зодчие тех лет, то следует сказать, что им приходилось увеличивать обороты своего творческого потенциала и отвечать требованиям времени. В начале XX столетия и вплоть до его половины совершается своего рода цепная реакция новаторских изменений в разных сферах академического познания: в физике (открытие делимости атома, формирование релятивистской и квантовой концепции), в космологии (теория нестационарной Вселенной), в химии (квантовая химия), в биологии (появление генетики). В ходе этих научных изменений зарождались эталоны современного знания. Они характеризовались критикой в отношении строгого онтологизма, осознанием сравнительной истинности концепций и той картины мира, которая была выработана в естествознании в прошлом. Подобные трансформации, конечно, не могли не сказаться как на философии, так и на строительном искусстве.

Таким образом, история науки показывает нам интенсивную динамику в отношении постижения пространства и, что удивительно, скорее невозможность окончательно зафиксировать и описать его универсальные характеристики. Тем не менее, некоторые обобщения были сделаны. Известный исследователь А. В. Иконников определяет типологию пространства следующим образом¹:

- 1) пространство реальное или физическое, существующая как объективная данность или как кантовская «вещь в себе»;
- 2) пространство концептуальное, мысленная модель, системно объединяющая «объективные данные» о пространстве;
- 3) перцептивное пространство, пространство в восприятии человека, отраженное его органами чувств (введено Берtrandом Расселом);
- 4) экзистенциальное или переживаемое – стабильный образ окружения, основанный на восприятии пространства как поля деятельности, вносящей в него свои качественные характеристики;
- 5) художественное пространство – структурированная пространственно система художественных ценностей, которая связывает архитектурное пространство и пространственные образы включенных в него произведений искусства.

Как в отечественной, так и зарубежной научной литературе архитектурно-философские рассуждения часто затрагивают вопрос о понятии пространства в различных аспектах его существования. Этой темой интересовались такие известные исследователи, как К. Линч, Р. Арнхейм, И. Араух, В. К. Мор и многие др. Хочется заметить, что в первую очередь эти авторы практики, поэтому их работы основываются на экспериментальных способах изучения вопроса, а итоги их исследований позволяют воздействовать на практическую строительную деятельность. Это во многом помогает организовать такую

¹ Иконников А. В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. М., 2006. С. 118.

пространственную среду, которая качественно обеспечивает жизнедеятельность субъекта.

К примеру, в исследованиях Чарльза Дженкса была развернута критика пространственной теории, выстроенной на базе монотонности, однообразия и лаконичности и доведенной практически до абсолюта. И для того чтобы преодолеть этот барьер «старины», автор предлагает использовать многообразные метафоры, двусмысленность (двойное кодирование) и ироничность при создании любой современной постройки. Безусловно, это осознанное усложнение и запутывание формообразования не всегда положительно сказывается на проектировочном процессе. Интересно, что именно Дженксу приписывают самое первое использование термина *нелинейная* архитектура, который в дальнейшем активно использовался в специальной литературе. Этот термин прекрасно описывает динамический характер новой пространственной формы. Архитектура, которую описывает Дженкс, была строго контекстуальной и поэтому он отрицательно высказывается в адрес «замкнутости» пространства. И более того, адресатом таких построек был конкретный объект, а именно «человек массы». В итоге Дженкс «позволял» архитектуре очень многое – чем она сложнее, тем увлекательнее.

Другой теоретик и практик архитектуры П. Айзенмана близко подходит к позиции Дженкса и во многом остается с ней солидарен. Он исследует пространственную форму в архитектуре как оригинальный способ отделения означающего от означаемого. Такая позиция составила серьезную конкуренцию классическому подходу к архитектуре, и ввела в оборот новую профессиональную терминологию («структуру отсутствия», «пространство неопределенности»). Само свойство неопределенности, по мнению архитектора, в объекте создается благодаря ряду условий. К ним автор относит следующие: двойственность, промежуточность, интериоральность (когда объект понимается как текст). В свою очередь этот текст приобретает форму диалога, в данном случае между архитектором и потребителем архитектуры. В этом Айзенман видит вариативность смыслового поля.

В итоге, успешным строителем и провокационным теоретиком Айзенманом была разработана концепция сотворения архитектурной формы в условиях абсолютной творческой независимости и свободы автора. Данное правило призывает любого зодчего с помощью архитектурных форм исследовать не столько материальную природу мира, сколько работать с информационным потоком, научным знанием, самой мыслью, т. е. нематериальной составляющей процесса. И более того, автор дистанцируется от таких привычных для любого проектировщика понятий, как гармония, соразмерность, пространство и масса, симметрия и пропорции. Архитектура в мировоззрении Айзенмана понимается не просто как строительное искусство, а еще и как критический способ подвергнуть сомнению традиции и устои. Неповтори-

мость зодчества он видит в том, что оно должно порождать новые пространства и преобразовывать мир.

Подобная точка зрения стала громким резонатором в профессиональном архитектурном сообществе, это связано еще и с благоприятными условиями в социокультурном и историческом смысле. Исходя из этих слов архитектурное миропонимание нужно расценивать как ответ на требования эпохи, отображающий многие потребности, запросы, интересы и ценности, на базе чего формируются новейшие способы «покорения» пространства и его организации. Они могут проявляться в использовании новейших строительных материалов, особых форм, интервалов и ритмов.

Помимо сказанного, важнейшей проблемой в философии архитектуры становится изучение способа восприятия архитектурного пространства. На сегодняшний день в науке отсутствует целостный подход по данному вопросу, который бы описывал все основные значимые особенности этих процессов. Из этого ясно, что архитектурная среда и индивид взаимодействуют по-особенному. Архитектура может помогать реализации человеческого потенциала, но может и затруднять его, сдерживать развитие индивида, менять его поведение и внутреннее состояние, вплоть до возникновения измененных состояний сознания, от агрессии до эйфории.

Архитектура согласно этой мысли была и остается процессом познания, созидания и преображения окружающего мира. Стремительный процесс архитектурного изменения материальной среды показывает нам глубинные истоки давнего человеческого навыка – познания действительности. Объединение философии и зодчества *актуально* в том ключе, что многочисленные ученые узкоспециальной направленности часто задаются вопросами общепhilosophического характера. Для сравнения возьмем вопросы, которые не обходят вниманием многие выдающиеся теоретики и практики архитектуры. Они связаны с причинами зарождения, становления и развертывания архитектурной формы и архитектурного пространства, о внутренней логике самой архитектуры, об изначальных давно забытых смыслах и не вполне осознанных идеях, из которых, как из семян, развивалось все многообразие пластических изобретений. Как мы видим, эти глобальные темы связаны с философским осмыслением архитектурной теории.

Поэтому в этой работе попытаемся описать наиболее значимые ответы на эти сложные вопросы путем погружения в генезис философско-архитектурного знания о пространстве. В *первой главе* будет показана эволюция представлений о пространстве в истории философии. Этот материал огромен. Вместить его в рамки небольшого исследования не представляется возможным. Тем не менее, схематично наметить основные ракурсы философской мысли, начиная с Античности и заканчивая современными представлениями, все же возможно. Минимальная задача этой главы заключается в прояснении

неоднородности, иногда парадоксальной противоречивости мысли, которая напрямую зависима от развития науки и культуры в целом.

Во *второй главе* также пунктирно, в связи с обширнейшим материалом, рассматривается понимание архитектуры как искусства в некоторых философских концепциях. Место и роль ее в иерархии искусств, прояснение пространственных задач, а также использование ее как инструмента политического и социального воздействия – станут магистральными темами.

Третья глава посвящена представлениям о пространстве уже в истории архитектуры. В первой, вводной ее части, дан подробный обзор теоретических работ, позволяющий сделать выводы о тесной связи строительного искусства с комплексом гуманитарных наук, в том числе и философией. Детально были описаны наиболее интересные автору специалисты в области архитектуры.

Заключительная *четвертая глава* касается семантики архитектурного пространства. В связи с тем, что этот вопрос наиболее плотно исследовался именно в XX в., то за фактологическую основу были взяты примеры этого отрезка. Это время перемен, исканий, мечтаний, удивлений и разочарований. Как не просто решался конфликт означаемого и означающего в теории и практике показано в первой части этой главы. Два параграфа фокусируются на очень бурном и плодотворном конструктивистском периоде в истории нашей страны. Иван Леонидов – финальная точка этого исследования. Интерес к нему в последнее время прогрессирует в связи с очевидной философичностью его подхода в проектировании.

Таким образом, намечается особая *актуальность* этой работы, связанная с междисциплинарным характером исследования пространства. В этом архитекторы могут найти для себя практическую пользу, связанную с проектированием новых объектов, а философы глубже понять и исследовать меняющийся мир и место человека в нем.

I. ЭВОЛЮЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ПРОСТРАНСТВЕ В ИСТОРИИ ФИЛОСОФИИ

Первые попытки понять, что такое пространство, были сделаны философами еще в Античности. У Парменида в его известном учении о бытии мы находим, что основным критерием «бытийности» он полагает именно пространство. Из чего он резюмирует положение о не существовании небытия, которое не протяженно и не пространственно. Потому происходит сращивание наличного объективного бытия с понятием пространства.

Основоположник афинской школы, математик и астроном Анаксагор, понимает пространство как пространственное бытие тела. Оно обладает протяженностью и неотделимо от материальной субстанции, проникающей повсюду. Таким образом, он понимает пространство как наполненность, отсут-

ствие пустоты. Другой известный античный математик Евклид в основу понимания пространства ставит геометрические начала, причем оно обретает теперь конкретность и измеримость. Это дает новые возможности в работе с пространством, если оно состоит из точек, прямых, плоскостей, геометрических фигур и геометрических тел, то его можно конструировать.

У атомистов пространство отождествляется с пустотой. Согласно этой концепции, всё естественное многообразие состоит из небольших частичек материи (атомов), которые передвигаются, встречаются и сочетаются в пустом пространстве. Атомы (бытие) и пустота (небытие) считаются первоначалами мира. Атомы неуничтожимы, потому как их бесконечность проистекает из отсутствия начала времени.

Согласно Демокриту атомы на физическом уровне неделимы в силу плотности и отсутствия в них пустоты. В основе этой теории лежит концепция об атомах, которые в комбинации с пустотой определяют всё содержание реального мира. Интересно, что атом является специфически составным, таким образом, что его делимость недопустима. Каждый атом состоит из амеры (пространственный минимум материи). Именно отсутствие у амеров составных элементов является показателем математической неделимости. Атомы не распадаются на амеры, а последние не существуют в свободном состоянии.

Характеризуя концепцию Демокрита как теорию структурных уровней материи – физического (атомы и пустота) и математического (амеры), мы сталкиваемся с несколькими категориями пространства. Во-первых, это непрерывное физическое пространство как вместилище, а во-вторых, математическое пространство, в основе которого лежат «амеры» как масштабные единицы протяжения материи.

Согласуясь с атомистической концепцией пространства, у Демокрита, соответственно, сложились представления о сущности времени и движения. В последующем они были развиты и выразились в полной мере в эпикуровской общефилософской концепции. Этот философ оценивал свойства механического движения, отталкиваясь от дискретного характера пространства и времени. К примеру, свойство «изотахии» состоит в том, что все без исключения атомы перемещаются с равной быстротой. Данная позиция была подвергнута критике и не раз пересматривалась на протяжении истории учений.

Одной из выдающихся концепций пространства в античной философии можно смело назвать позицию Аристотеля. Для него было очевидным, что пространство представляется как взаимоотношение объектов физического мира и понимается как объективная категория, как качество материальных предметов. Конечно, такая позиция философа в отношении пространства имеет специфический характер, но она вполне гармонично встроена в целостную Аристотелевскую теорию, ведь его космология разворачивается в многоплановом пространстве и состоит из двух составляющих: земного и небесного уровня. Первый уровень содержал несколько стихий (земля, вода, воздуха и

огонь); второй состоял из таких явлений, как бесконечный круговорот эфирных тел. Аристотель неоспоримо сформулировал наиболее передовую модель пространства – времени и для своего уровня научного осмысления мира сделал большой шаг вперед. Его концепция была популярна еще несколько столетий вперед.

Итак, философ внедряет термин «места» в целях объяснения другого понятия, а именно движения.

Следует выделить основные признаки «места» у Аристотеля:

1. Место объемлет тот предмет, местом которого оно является.
2. Место не есть что-либо, присущее самому предмету.
3. Первичное место не меньше и не больше предмета.
4. Место оставляется предметом и отделимо от него.
5. Всякое место имеет верх и низ.

6. Каждое тело по природе перемещается и остается в свойственном ему месте, а это и составляет верх и низ.

«Место» в понимании Аристотеля нельзя отождествить ни с материей, ни с формой, так как и та, и другая неотделимы от тела, а место – напротив: «место не пропадает, когда находящиеся в нем вещи гибнут»².

Как уже было сказано, представление о «месте» у Аристотеля непосредственно сопряжено с пониманием движения. По этой причине оно описывается как нечто устойчивое, посредством чего возможно установить подвижность и изменчивость. Философ явно критикует атомистскую трактовку «места» как промежутка между телами. Поэтому у него «место» видится как первичная грань объемлющего тела, причем статичная. В связи с этим тело, снаружи которого не существует никакого иного объекта, не находится ни в каком месте, ибо его ничто не объемлет.

Известно, что античная мысль еще долго не теряла своей актуальности, но с приходом христианства теоретическая мысль меняет вектор, порождая новый подход в описании пространства и времени. Такая перемена сопровождалась переходом от космоцентрического стиля мышления к геоцентрическому. Если философы древности видели пространство и время в непосредственной взаимосвязи с космическим целым, определяя его как составную часть вселенской гармонии, то в Средневековье преобладает понимание определенной структуры, иерархичности Мироздания, а в этом качестве и состоит его гармония. Тщательное описание средневекового представления о мировом порядке содержится в «Божественной комедии». Данте подробно изложил ступенчатую структуру мира, в нее входят 9 небес (божественная сфера) и 9 кругов ада (преисподняя). Пространство теряет относительную од-

² Гайденко П. П. Учение о вселенной и человеке в Античности и Средние века. М., 2005. С. 35.

нородность, уравновешенность, одинаковость, столь характерные для античности. Теперь пространство начинает обретать характеристики.

В первую очередь у него появляется направление, соотносящееся с понятием движения, как известно, связанного с вертикальным восхождением, от мира дольного к миру горнему. Также в двойственном средневековом сознании пространство все больше утрачивает нейтральность и делается чувственно окрашенным. Человеческие эмоции также были исключительно полярны. На одной чаше весов лежит пример абсолютной христианской личности, с практически недостижимым уровнем святости, на другой чаше мы видим земного страстного, грешного человека, хотя и покорителя огромных духовных территорий и участника тайных психических баталий. Это привело естественным образом к перемене осязаемого пространственного чувствования. Обыденные представления человека о пространстве претерпели серьезную трансформацию именно благодаря целому комплексу христианских религиозных средневековых представлений. Они меняют картину мира индивида, делают ее неоднородной и разнокачественной, делят ее на разноокрашенные эмоциональные слои.

Возьмем для примера элементы священного пространства, которые для каждого верующего человека имеют большое значение. Это так называемые «святые места». К ним могут относиться территории церквей, монастырей, кладбищ, мест видений и деяний святых. Все они, имея символическое значение, порождают маркировку «свое/чужое», связанное с уникальным мировоззрением верующего. Это усугубляет восприятие реального земного пространства как неоднородного. Подобное священное пространство структурируется по вертикали, максимально проявляя себя в постройке готического собора, устремленного в небеса. Интенсивные ощущения, порожденными такими пространствами, доходят до того, что создают иллюзию своеобразной грани – наличия перехода, стыка двух миров, которое создает для верующих в почти физические ощущения «воспарения» или «вознесения».

Согласно мнению А. Я. Гуревича, известного медиевиста, представление о пространстве в средневековье обладало своеобразным значением. Для сравнения он приводит термин *spatum*, описанный как «протяженность», «промежуток», но в противовес существовал и *locus* как место, занимаемое определенным телом, в отличие от абстрактного места. Согласно критичному замечанию П. М. Бицилли, средневековые мыслители не отличались широким спектром мировоззренческих установок и остались в истории как закоренелые провинциалы. Но это не их вина и беда. Таковы были условия их жизни. По этой причине центром их мироздания мог стать пространственный объект, вокруг которого и крутилась жизнь: монастырь, феодальное владение, городская община или университет. Так или иначе, но «мир средневекового человека был невелик, понятен и удобно обозреваем. Все в этом мире было упорядочено, распределено по местам; всем и всему было указано собственное

дело и собственная честь. Нигде не было пустых мест и пробелов, но не было также и ничего ненужного и лишнего; каждый голос вливался в общую гармонию, и всякая тварь, вплоть до черта и до злого язычника Магомета, выполняла предначертанную ей в программе Провидения роль, отбывала положенную ей повинность. В этом мире не было неведомых областей, небо было изучено так же хорошо, как и земля, и нигде нельзя было заблудиться. Сбившийся с дороги путник попадал в преисподнюю или в рай и находил здесь родные места, встречал знакомые лица. Приятно и легко было оглядывать этот мир и воспроизводить его в его целом – весь без остатка, – во всех его проявлениях, со всеми его «царствами», сокровищами и диковинами, отражать его в «картах мира» и в энциклопедиях, высекать его в тысячах мелких фигурок, что жмутся к стенам соборов, выписывать его золотом и яркими чистыми красками на фресках... Исследователю, бьющемуся над культурным синтезом «средневековья», предоставлен готовый материал для предварительной работы: он знает, как средневековый человек представляет себе мир в его целом. Материал этот несложен: средневековый космос был не только очень тесен, но и очень однообразен, несмотря на кажущуюся пестроту»³.

Заметим, что А. Я. Гуревич оспаривает точку зрения Бицилли, становясь на защиту средневековых представлений о мире. Наоборот, полагает он, что символическое удвоение мира максимально его обогащало. Так как любое действие или явление обретало усложненное многообразие смыслов, которое нужно истолковывать и понимать не поверхностно, а сущностно. Уметь видеть то, что скрыто за физической простотой. Мир символов был неисчерпаем⁴. Но средневековое пространство не описывалось одной морально-религиозной стороной, его начинают дополнять и естественнонаучные представления.

Мощный интеллектуальный рывок был совершен уже в раннеренессансный период, когда формирование новой картины мира было связано с величайшими умами того времени. Николай Кузанский, математик и церковный деятель, большой гуманист и исследователь Аристотеля наметил новую, предкоперниканскую космологию. В целом его значение действительно сложно переоценить, ведь он оказал очень мощное воздействие на формирование академического мышления XVI–XVII вв., но более всего именно как выдающийся философ. Его труды в значительной мере подготовили основу, на которой была возвращена наука постренессанса и Нового времени.

Интересно и провокационно было то, что космология Николая Кузанского заявляет о равенстве законов небесного и земного мира, отсутствии центра вселенной и ее бесконечности. Как мы видим, это явно противоречило

³ Бицилли П. М. Элементы средневековой культуры. М., 1995. С. 115.

⁴ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 221.

теологическим воззрениям прошлых лет и без сравнения идет намного дальше античной философии.

Подобные космологические установки созданы на базе классической теории Кузанского о взаимодействии максимума и минимума. Это считается большим достижением философской мысли автора и уникальным методологическим принципом его теории. По мнению Кузанца, «вселенная есть сфера, центр которой всюду, а окружность нигде»⁵. Из этой мысли исходит, что бесконечно перемещающаяся вселенная не обладает центром и периферийной границей, у нее отсутствуют верха и низа. Это помогает автору сделать вывод о ее однородности, так как и во всех ее частях действуют одни и те же законы, все части вселенной равноценны.

Средневековый геоцентризм постепенно вытесняется идеей гелиоцентризма, родоначальником и теоретиком которой выступает Николай Коперник, а свое наилучшее воплощение она нашла в трудах Галилео Галилея. Новейшая концепция пространства означала переворот в классических церковных представлениях о мироустройстве. Преисподняя и небесный рай, выражаясь современным языком, меняют свою геолокацию, перестав быть «географическими» понятиями. Теперь им нет реального/физического места, как это было раньше. С этого времени они переместились во внутренний мир человека: преисподняя становится прообразом зла и мучений совести, а рай видится как истинное добро и душевный покой.

Смыслообразующим явлением этой эпохи по праву считают время великих географических открытий, освоения и постижения нового пространства Земли. Уже после появления на карте мира Колумбовой Америки (1492) начинает развиваться и совершенствоваться ментальная карта представлений о мире. Кругосветные путешествия приносят практические доказательства того, что земля круглая. А европейская культура обретает знания о существовании множества земель, населенных людьми с разным цветом кожи и разными языками. Это удивительное явление буквально перекроило пространственные представления в очередной раз. При этом были разрушены средневековые страхи о существовании полулюдей, великанов, чудовищных драконов, населяющих «окраины» земли.

«Диалог о двух главнейших системах мира – птоломеевой и коперниковой» – знаковая работа Галилео Галилея, где он доказательно утверждает постулат о трехмерности пространства. Подобных прецедентов научным миром еще не знал. Начальной точкой своих рассуждений Галилео ставит представления античных мыслителей, Аристотеля, Пифагора и Платона. Мир трехмерен, поскольку он – «тело, обладающее длиной, шириной и глубиной»⁶, и не более того, и поэтому он совершенен, поэтому трехмерно про-

⁵ Кузанский Н. Об ученом незнании. М., 2015. С. 37.

⁶ Галилео Галилей. Диалог о двух главнейших системах мира. М., 1948. С. 154.

странство. Однако, скептически осмысливая теории Пифагора и Платона, Галилей приходит к идее осуществить геометрическое доказательство трехмерности.

В подтверждение своих рассуждений Галилео приводит в пример такую прямую, которая расположена между двумя точками, далее вводит понятие прямого угла, посредством чего строится плоская система – двумерное пространство. А категорией высоты, третьей составляющей, он оканчивает определение трехмерности. И поскольку от одной точки можно провести только три прямые, образующие между собой прямые углы, постольку пространство имеет не более трех измерений. Для своего времени Галилео совершил доказательную математическую революцию.

Новая мысль в теории Галилея была связана с пониманием однородности пространства, которая виделась ему в равенстве законов механики в любой его точке. В целях доказательства этого ученый приводит мысленный эксперимент. Он заключался в следующем: в плывущем судне наблюдатель следит за движением зверей, насекомых, рыб, за падением капель воды (перемещение однородное и прямолинейное). Они видятся зрителю одинаково как в динамике, так и в статике. Делается вывод о том, что механические движения независимы от системы отсчета, следовательно, независимы от движения и соответствующие законы. Таким образом, искривленное пространство является однородным.

В качестве уточнения своей математической концепции и частичного переноса ее в физику ученый приходит к заключению о существовании пустого пространства. «Если мы разделим тело на конечное число частей, – пишет он, – то, без сомнения, не сможем получить из них тела, которое занимало бы объем, превышающий первоначальный, без того, чтобы между частями не образовалось пустого пространства, то есть такого, которое не заполнено веществом данного тела, но если допустить предельное и крайнее разложение тела на лишённые величины и бесчисленные первичные составляющие, то можно представить себе такие составляющие растянутыми на огромное пространство путем включения не конечных пустых пространств, а только бесконечно многих пустот, лишённых величины»⁷.

Из этого следует, что пространство, как его видел Галилей, – искривленное закрытое пустоеместилище мира, своего рода комплекс тел, но далеко не их объемов и расстояний между ними, как это виделось в Античности. Однако вопрос континуальности стал для Галилея проблематичным. В отсутствие его четкого объяснения невозможно было воздвигнуть теоретический фундамент для механики, и по этой причине к проблеме непрерывности мыслитель возвращался регулярно. Эта категория крайне интересовала и другого выдающегося математика и философа XVII в. Рене Декарта.

⁷ Галилео Галилей. Диалог о двух главнейших системах мира. М., 1948. С. 160.

Ученый описывает пространство как протяжение и отождествляет его с материей, которая наравне с мышлением приобретает статус субстанции, независимо существующей. Главное, что пространство познаваемо посредством собственного атрибута, которым является протяжение. К последнему Декарт применяет двойной стандарт, где описывает его иногда как существенный атрибут (который он именует модусом), а иногда как субстанцию. Подобный классический дуализм был для других мыслителей поводом для критики. К примеру, Спиноза описывает протяженность как одну из характеристик атрибутов единой божественной субстанции. Для человеческого сознания очевидны и могут быть познаваемы только протяжение и мышление.

Интересно будет заметить, что для Декарта Бог и человеческое сознание являются субстанцией духовной, а физическая реальность сводится к однородному протяжению. В противовес атомистической концепции философ поясняет, что пространство до бесконечности делимо. Каждая его часть имеет свойства движения, величины (протяжение в длину, ширину и глубину). Тела познаются лишь настолько, насколько в них отсутствует субъективность и спонтанность. Так как пространство в системе Декарта равно субстанции, оно не может представлять собой ничто и по этой причине существование вакуума оказалось невозможным.

Философ не допускает существования такого пространства, которое бы отличалось от пространства материального мира. Поэтому геометрические объекты необходимо изучать как помещенные в такое же пространство. В принципе, эта идея отождествления геометрического и физического пространства дает возможность Декарту исследовать физические тела как предмет математики и формировать математическую науку о телесной субстанции (механику). Научно познаваемым с точки зрения философа в мире является лишь то, что принимается как «внешнее» в отсутствии любого «внутреннего».

Теория абсолютного пространства и времени обрела собственную более четкую формулировку в труде И. Ньютона «Математические начала натуральной философии». Данная работа стала настолько революционной, что на ближайшие два столетия заняла лидирующие позиции в развитии естественной научной картины мира.

Согласно Ньютону, пространство и время понимаются как начала, которые образуются вне зависимости от материи и друг от друга. Абсолютное пространство описано ученым как неподвижное, однородное, пронизываемое, пустое «вместилище тел». Так как оно независимо, то влияние на него материи невозможно, его состояние бесконечно, но обладает тремя измерениями.

Интересно, что протяженность тел отлична от самого абсолютного пространства. Именно это главное качество тел позволяет им занимать конкретное положение в абсолютном пространстве. Протяжённость, согласно этой концепции, видится как изначальное свойство, происхождение которого возможно оставить без комментариев. А так как в абсолютном пространстве

наблюдается целостность и однородность, то проблематичным становится как его измерение, так и его познание. Положения тел и дистанцию между ними возможно установить согласно отношению к иным телам.

Теория, созданная Ньютоном, стала лидирующей в естествознании на длительный период времени вследствие того, что она полностью отвечала результатам научных исследований XVII–XIX в. В основе научного мировоззрения были евклидова геометрия, классическая механика и теории тяготения. Слабым звеном ньютоновской концепции оставался тот тезис, при котором опытным путем познание пространства и времени было невозможно. Очевидно, что такой подход подвергся критике, так как античное, аристотелевское видение концепции пространства еще осмысливалось и имело последователей в науке.

Оппозиционной концепцией можно смело назвать теорию Г. Лейбница. Хотя его точка зрения была близка к картезианской, но имела свои особенности. Они заключались в том, что критике подвергается мысль о пространстве и времени как о самостоятельных основаниях бытия, существующих наряду с материей, но независимо от неё. Такое объяснение категории пространства было гармонично вписано во всю философскую концепцию Лейбница. Его позиция не играла существенной роли в естествознании двух ближайших столетий, так как не решала тех задач, которые были продиктованы временем.

В первую очередь, взгляды Лейбница на пространство во многом резонировали с общими позициями универсальной евклидовой геометрией. Более того, эта теория максимально противоречила классической механике. Очевидно, что лейбницева концепция в большей степени имела отношение к философии, а современное естествознание базировалось на несколько иных основаниях. Только через пару столетий, путем накопления научных фактов, расширились горизонты научного мировоззрения, показав несостоятельность подходов прошлого времени.

В теориях субъективных идеалистов и агностиков вопросы, касающиеся пространства и времени, ставились в основном как проблема, связанная с сознанием. К примеру, философ Дж. Беркли отрицал абсолютное пространство и время, каким они были в понимании Ньютона, однако выделял пространственные и временные отношения с точки зрения субъективизма, как особый способ восприятия. В этой теории не затрагивается вопрос об объективных геометрических и механических законах.

Из этих примеров видно, что в период Нового времени пространство остается центральной темой философских размышлений и естественнонаучных поисков. Как было сказано, его исследуют как нечто, непосредственно связанное с физическими телами, т. е. объективно, а в некоторых концепциях понимают как продукт человеческого рассудка. Для английского философа Гоббса теория пространства выглядит субъективистски. Он описывает его как воображаемый образ существующего предмета. Его коллега Дж. Локк

усугубляет эту позицию, полагая, что человеческому восприятию даны два важнейших органа чувственного восприятия (осязание и зрение), которые порождают наши субъективные представления о пространстве. Эта возможность дает нам понимание расстояние между вещами и их объем.

Более глубокую и детально продуманную концепцию пространства предложили мыслители немецкой классической философии. Безусловно, создавая своеобразную теорию пространства и времени, философы подвергали критике все предыдущие взгляды на эту проблему. Немецкие классики по-своему взглянули на парадоксы пространственного-временного континуума и описали его в оригинальных измерительных категориях.

К примеру, известно, что в «Критике чистого разума» Кант понимает пространство как трансцендентальную априорную форму чувственности. Эта форма присутствует в любом человеческом опыте, хотя от самого опыта малозависима, так как присутствует в сознании изначально. Весь объем наших чувственных переживаний Кант подводит под априорное знание пространства. Благодаря этому соединению возможно абстрактное математическое рассуждение.

Интересно, что центральной идеей для всей последующей истории философии была именно мысль об абсолютизации пространства и времени, описание их в априорных категориях. Концепция Канта имела большую популярность в свое время, на протяжении полувека она держала лидирующие позиции, но ближе к концу XIX столетия подверглась критике вследствие развития математического знания. Только развенчивая ньютоновскую концепцию, можно было создать новое описание феномена пространства. Эта заслуга принадлежит Н. И. Лобачевскому и Б. Риману, перевернувшем евклидову геометрию, заявляя, что геометрические свойства пространства, будучи наиболее общими физическими свойствами, определяются одинаковой для всех явлений природой сил, формирующих тела.

Другой немецкий классик, Г. В. Ф. Гегель, пытаясь постичь смысл категории пространства, исходит из диалектичности самого понятия. Философ говорит, что «все действительное содержит внутри себя противоположные определения, и, следовательно, познание, а точнее, определение предмета в понятиях означает познание его как конкретного единства противоположных определений»⁸. Это объясняет то, что пространство в своем многообразии содержит в себе некоторое количество иных пространств. «В пространстве как наличном количестве все устойчиво, все покоится. В этом и состоит его главное отличие от времени. Однако для пространства характерно противоречие. Оно отрицает себя, распадаясь на множество нейтральных по отношению друг к другу покоящихся бытие»⁹.

⁸ Гегель В. Г. Ф. Наука логики. М., 2018. С. 478.

⁹ Там же. С. 528.

Пространство, полагает мыслитель, существует в единой диалектической связи со временем, движением и материей: «лишь в движении пространство и время действительны», но «точно так же, как нет движения без материи, так не существует материи без движения». Философ поясняет, что состояние дискретности-непрерывность пространства снимает вопрос о его бесконечности. В самом деле, если «пространство... есть лишь возможность, а не положенность внеположного бытия и отрицательного, и поэтому оно всецело непрерывно; точка, для себя бытие есть, поэтому скорее положенное отрицание пространства, а именно положенное отрицание пространства в нем самом»¹⁰, то пространство имеет границу, которая носит характер устойчивого существования.

Интересны его утверждения относительно того, что как «истиной пространства является время, так пространство становится временем... пространство переходит в него»¹¹. Далее Гегель рассуждает: «..Пространство и время непрерывны в самих себе, и движущееся тело одновременно находится и не находится в одном и том же месте, т. е. одновременно находится в другом месте, и точно так же одна и та же временная точка существует и вместе с тем не существует, т. е. есть вместе с тем другая точка». Или: «Две точки сливаются в единую точку, и в то время, когда они есть в одном, они также не есть в одном. Движение и состоит именно в том, что тело находится в одном месте и одновременно в другом месте, причем столь же верно, что оно находится не в другом, а именно в данном месте»¹².

Под закат XIX столетия одним из выдающихся прорывов стала концепция немецкого физика и мыслителя Э. Маха, который подверг жесткой критике позицию Ньютона об абсолютном пространстве. Теория махизма основана на представлении о том, что «движение может быть равномерным относительно другого движения. Вопрос, равномерно ли движение само по себе, не имеет никакого смысла»¹³. Проблема эта для Маха была разрешима как для понимания ускорения, так и для скорости. В механике Ньютона ускорение понималось как совершенная категория, что в корне не устраивало Маха, так как он не видел в ней абсолютную величину, которую нужно исследовать относительно абсолютного пространства, а не относительно других тел.

Маха считал, что любое движение относительно пространства бессмысленно, о движении стоит рассуждать лишь по отношению к телам. Таким образом, все категории, характеризующие состояние движения, можно считать относительными. Именно поэтому ускорение не является абсолютной величиной, но относительной. Более того, практическое знание совершенно бессмысленно в отношении абсолютного пространства. За этим последовала

¹⁰ Там же. С. 529.

¹¹ Там же.

¹² Гегель В. Г. Ф. Наука логики. М., 2018. С. 528.

¹³ Мах Э. Познание и заблуждение. М., 2003. С. 442.

критика Ньютона, который вводил в научный оборот понятия и величины, которые невозможно вывести из опыта.

Хотя и к Маху возник ряд претензий, связанных со слишком тесным сближением естествознания и философии. Начиная рассуждать о несовершенстве классической механики, бессмысленности ньютоновского абсолютного пространства, философ усилил свои позиции довольно бескомпромиссными утверждениями. Мах усомнился в объективном наличии пространства, рассматривая его как «хорошо упорядоченные системы рядов ощущений»¹⁴.

Не стоит сомневаться, что основной категорией всей философско-физической картины мира Э. Маха явилось опытное знание. Поэтому его часто понимают как яркого представителя философии эмпиризма. В этом он был не одинок, еще английская философия в лице многих мыслителей апробировала этот подход. В классическом виде теоретики эмпиризма в центре своей философии ставят непосредственные чувственные данные. Их можно понимать как ощущения, которые поставляет нам внешний и внутренний опыт. Если не утрировать его субъективно-идеалистический подход к проблеме относительности движения, в соображениях Маха были интересные идеи, которые поспособствовали рождению общей теории относительности.

Стоит заметить, что сложилось несколько базовых концепций в истории философии, которые объясняют положение пространства и времени относительно материи. Одна из них именуется субстанциальной (от лат. *substantia* – то, что лежит в основе; сущность), когда пространство и время описываются как независимые от материи категории. В соответствии с этим подходом отношение между пространством, временем и материей виделось как отношение между двумя видами самостоятельных субстанций. Такая мысль приводила к следующей позиции: выводу о независимости свойств пространства и времени от характера протекающих в них материальных процессов.

Противоположную концепцию называют реляционной (от лат. *relatio* – отношение). Её приверженцы определяли пространство и время как систему взаимодействия между материальными объектами. Т. е. пространство и время не обладали никакой самостоятельной сущностью. Лишь в рамках этой системы отношений можно говорить о существовании этих двух категорий. В данной концепции пространство и время видятся скорее как способ координации материальных объектов и их состояний.

Конец XIX – начало XX в. ознаменовались большим сдвигом естественнонаучной парадигмы, что привело и к серьезным переменам в понимании пространства. Выдающимся открытием стала концепция поля, которая понималась как способ материальной связи между частицами вещества как особой формы материи, а также теория относительности пространственно-временных характеристик тела. Тогда и было сделано заключение о том, что

¹⁴ Там же. С. 433.

существование и тем более описание абсолютного пространства невозможно. Главный вывод был сделан относительно того, что пространство не является независимым от материи началом бытия, так как считается именно общей формой координации материальных явлений. Теория относительности исключает представление о пустых пространствах, имеющих собственные размеры.

Философское значение теории относительности состоит в следующем:

1. Теория относительности вывела из терминологического аппарата академической науки понятие абсолютного пространства и абсолютного времени. Основанием для этого послужило доказательство невозможности применять к пространству категории «независимое», «самостоятельное», «абсолютное».

2. Также окончательно утвердилось точное определение пространства и времени как базисных форм существования материи, в качестве содержания которых выступает движущаяся материя.

3. Было доказано, что теория априорного толкования сущности пространства и времени не имеет весомых оснований, равно как и субъективистский подход к этому вопросу.

Несмотря на то, что были сделаны такие значительные выводы в исследовании пространства как основной формы существования материи, конец философским баталиям не был положен. Скорее, философы получили с подобными результатами новый импульс, затрагивавший обширный спектр неосмысленных тем. Философские дискуссии вокруг теории относительности продолжаются и в наши дни, это еще раз доказывает, насколько революционными были ее итоги.

И здесь невозможно обойти следующий факт. Создатель теории относительности однажды упомянул тех, кто повлиял на ход его мыслей при создании этой концепции. И удивительным явилось то, что среди этих имен мы находим философа, который активно исследовал пространство и время, Эрнста Маха. «Я должен сказать, – пишет он в 1916 г., – что мне, прямо или косвенно, особенно помогли работы Юма и Маха. Я прошу читателя взять в руки работу Маха «Механика. Историко-критический очерк ее развития» – и прочитать рассуждения, содержащиеся в разделах 6 и 7 второй главы («Взгляды Ньютона на время, пространство и движение» и «Критический обзор ньютоновских представлений»). В этих разделах мастерски изложены мысли, которые до сих пор еще не стали общим достоянием физиков... Мах ясно понимал слабые стороны классической механики и был недалек от того, чтобы прийти к общей теории относительности. И это за полвека до ее создания! Весьма вероятно, что Мах сумел бы создать общую теорию относительности, если бы в

то время, когда он еще был молод духом, физиков волновал вопрос о том, как следует понимать постоянство скорости света...»¹⁵.

И, тем не менее, ученые не останавливаются в своих попытках создать альтернативные теории пространства и времени, даже после таких грандиозных выводов, которые сделала теория относительности. Возможно, причины этого лежат в несовершенстве самой концепции Эйнштейна. Современные теории пока не столь удачны и легко доказуемы, хотя и обладают большим потенциалом, именно поэтому вопрос о статусе пространства и времени из естественнонаучного ракурса все более сменяется на общеполософский. Если обратиться снова к А. Эйнштейну, то его мудрость как мыслителя состояла в том, что он понимал все несовершенство наших представлений о физической реальности, которое возможно только корректировать и никогда не достигнуть в нем предела.

Но человеческое познание мира – это процесс бесконечного свойства, поэтому вопрос о дополнении знаний о пространстве и времени волнует не только ученых физиков и математиков, но и большое число гуманитариев. Полезность такого синтеза очевидна – мы получаем объемное видение проблемы. В гуманитарном знании пространственно-временные характеристики чаще всего имеют специфический характер, связанный с конкретными направлениями. Нам известны теперь совершенно новые подходы в науке, которые обогатили знание такими понятиями, как «антропогенный ландшафт», «биополе», «социальное пространство», «виртуальное пространство», «нелинейное время» и многие др. Чаще всего подобные сочетания говорят нам о заимствованиях, пришедших из естественных и точных наук, и указывают на тенденцию стирания границ в терминологии и подходах.

Таковы, например, «экологическая теория восприятия» психолога Дж. Гибсона, «семантическое пространство» в психосемантике (В. Ф. Петренко), концепция «подсознательного чувства размерности» психосоциолога Э. Холла, «социальная топология» социолога П. Бурдьё, «теория центральных мест» географа В. Кристаллера, экологическое и структурное пространство социального антрополога Э. Эванс-Причарда, «этнические поля» этнолога Л. Гумилёва, «хронотоп» историка А. Я. Гуревича и многие др.

К примеру, Анри Лефевр в своей известной работе «Производство пространства» выделил два типа: реальное и идеальное пространство. Первое наиболее ощутимо и соотносится с миром физических предметов, включающих гигантское количество объектов: архитектурные постройки, устройство комнаты, предметы быта и т. д. Второе именуется идеальным только потому, что имеет абстрактные характеристики и включает в себя различные формы социальных установок. Они могут быть связаны с ментальными категориями,

¹⁵ Цит. по: Гайденок П. П. Понимание времени // Знание. Понимание. Умение. М., 2004, № 4. С. 183.

которые имеют далекую историческую перспективу. Интересно, что места лишения свободы с этой точки зрения описываются автором как социальная конструкция, пример синтеза реального и идеального пространства. Они одновременно материальны, функциональны и идеологичны¹⁶. По сути, индивид и общество становятся результатом тесного взаимодействия: с помощью создаваемых нами репрезентаций мы трансформируем наши личные формы восприятия и познания, способы видения и представления.

Из такой позиции можно сделать некоторое резюме. Скорее всего, автор хочет сказать, что пространство не может оставаться нейтральным, оно устанавливает социальные различия, определяет и переопределяет поведение, обуславливает представления, обеспечивает основания для конструирования и распространения идеологии. Оно является механизмом, через который достигается распределение и циркуляция тел, осмысливает и определяет социальные отношения и, наконец, является механизмом, посредством которого реализуется закон.

Таким образом, анализ ключевых философских подходов и нескольких естественнонаучных концепций показал, что пространство во все исторические периоды находилось в поле зрения различных ученых. Эволюция представлений о нем зародилась в рамках философского знания и постепенно приобретала строго научный статус благодаря математике и физике. К XX в. мы имеем большое количество концепций, исследующих пространство в узкопрофессиональном ракурсе, что позволяет говорить и о максимально полном, в сравнении с прошлым, описании знания о нем.

II. ФИЛОСОФСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ АРХИТЕКТУРЫ КАК ВИДА ИСКУССТВА

Архитектура в системе искусств занимает особенное место, без нее не обходится существование даже далекого от атр-сферы человека. Строительные объекты – это наиболее практичное и часто встречающееся явление из области творчества. С помощью архитектуры человек осмысливает мир и свое положение в нем. Если подходить к этому с профессиональной стороны, то в строительном искусстве архитектор пользуется особым языком, близким к философскому, который проявляется чрез форму, цвет, фактуру здания. С обыденной точки зрения вся деятельность архитектора может сводиться к простым категориям «красиво-безобразно», «удобно-неудобно», «опасно-прочно», без особого разгадывания художественного замысла. Но эта позиция слишком проста для такого сложного и полного смыслами языка, который коммуницирует с человеком через пропорции, цвет, ритм, и многое др. Эта знаково-символическая система содержит в себе глубинные мировоззренче-

¹⁶ Лефевр А. Производство пространства. М., 2015. С. 214.

ские понятия, которые складываются исторически и включают в себя религиозный, национальный, политический контекст. Все это красноречиво рассказывает нам об идеологии, эстетике, типе мышления и даже конкретном социальном заказе.

Исторически сложилось такая ситуация, при которой философия и архитектура не всегда пересекаются друг с другом. Чаще всего воздействие философских концепций на архитектурное творчество происходит некоторое время спустя. Но бывают примеры и синхронного развития, как, например, это происходило в модернизме и постмодернизме. Иногда художник способен опережать достижения своего времени, быть слишком революционным или футуристичным, из-за этого может остаться непризнанным, забытым, такие примеры дает нам авангардное искусство XX в. Сегодня, спустя практически целое столетие, ученые возрождают интерес к изучению наследия авангарда, признавая в нем кладёз интересных проектов и идей.

Зачастую нестандартное художественное творение, в том числе архитектурное, находится на грани парадокса и гармонии, но именно этот принцип движет все мировое искусство вперед. В любом случае, «в законченном и удачном произведении таится огромное множество значений – целый мир, который предстает перед тем, кого он может волновать, т. е. перед тем, кто этого заслуживает. Тогда раскрывается беспредельная глубина, раздвигаются стены, исчезает все случайное – совершается чудо, явленное несказанным пространством» (Ле Корбюзье)¹⁷.

История культуры показывает бесчисленные примеры взаимосвязи философии и архитектуры. Недаром большинство архитекторов склоняются к тому, чтобы именовать строительное искусство замершей в камне философией своего времени. А мыслители в свою очередь часто обращались к строительству как к метафоре в философской концепции, а подчас и напрямую практиковали этот вид деятельности. Вот, к примеру, Анаксагор и Демокрит создали работу, посвященную перспективе, и она стала отправной точкой для рассуждений в работах Витрувия, Леонардо да Винчи, П. Флоренского. Так архитектура заимствует терминологию, впервые введенную именно в философии. Подобное произошло с демокритовскими категориями: «форма», «порядок», «положение», «величина», «мера», «объём», подобным образом учение великого математика и философа Пифагора отразилось на понятии «гармония», «ритм», «пропорция».

Породившая всю европейскую цивилизацию античная культура поистине стала эталоном во многих направлениях художественного творчества, но для строительного искусства ее каноны актуальны и по нынешний день. Огромное значение имел, к примеру, знаменитый трактат Витрувия «Об архитектуре». В этой работе автор активно ссылается на античных мыслителей

¹⁷ Цит. по: Азизян И. А. Александр Архипенко. М., 2010. С. 373.

и описывает назначение архитектора часто именно в философских категориях. Витрувий рассуждает о том, что философия способна прояснить природу вещей, которую архитектору необходимо тщательно изучить, прежде чем приступить к строительству. Искусство строительства зависит от различных физических моментов, поэтому первым делом стоит познавать мир с помощью философии. Впрочем, для античности, при той степени развития точных наук, позиция автора предсказуема, так как философия была концентратом мысли и занимала лидирующие позиции.

К тому же архитектор у Витрувия наделяется способностями творца, близкого к Демиургу, поэтому его постройки несут в себе своеобразную картину мира, отражение эпохи и человека. Демиург – это посредник Логоса в чувственно-воспринимаемом мире, и для любого зодчего, с точки зрения автора, такое описание будет оптимальным. Его деятельность заключается не только и даже не столько в постройке жилья или бытовых помещений, он творит по образу космического порядка. Архитектор подобен «очеловеченному» Демиургу, так как переносит законы абсолюта на земную жизнь, организуя общественное пространство. Витрувий, подобно другим мыслителям античного периода, был убежден в исключительности знания, которым обладала греческая культура. Именно им было доступно понимание того, как хаос превратить в космос. Создать настолько гармонические постройки с точки зрения пропорций, пользы, красоты и прочности, что греческие образцы своим величием попадут в вечность. Отчасти с Витрувием сложно не согласиться.

Он подробно знает высказывания философов досократического периода, первых физиков-натуралистов, которые были озабочены проблемой первоначала в силу того, что знание о чем-либо приводит человека к пониманию первоначала любого явления. Эта позиция близка не только греческим мыслителям, но актуальна для любого человека и в наши дни. Поэтому в первую очередь Витрувий разбирается с античным понятием «архе», в которое входят четыре хорошо известных первоначала. Эти четыре стихии, важнейшие составные части бытия, из них исходят все вещи. У Витрувия не складывается единого предпочтения к одному из них, как это было у первых мыслителей. Поэтому для него актуально все: от пифагорова числа до гераклитова огня. Все эти первоэлементы, присутствующие в различных комбинациях в материальном мире, порождают множественный мир становления. Автор анализирует качества всех этих элементов и приходит к такой мысли, что их необходимо соотнести с конкретной областью архитектуры.

Витрувия, как и любого архитектора, интересует понятие гармонии, которое для античности имело первостепенное значение. Более того, гармоничность – это оценочная категория, теперь осталось понять, по каким критериям вести эту оценку. Важно это именно потому, что любая постройка внедряется в общее пространство, т. е. преобразует стихию, природное начало в космически организованное место. Задача архитектора сводится к тому, чтобы

гармонизировать окружающую действительность, доработать, доделать и достроить то, что в природе не до конца совершенно.

Подобный недостаток в мире может компенсировать только наивысшее искусство, каким и является архитектура. Античность в этом смысле оставила прекрасные образцы преобразования ландшафта, в котором расцветала жизнь полиса. Такой мудростью может руководить только Логос, лежащий в основании космической гармонии. В гераклитовой концепции он понимается как «правлящая молния», дает меру огню и тем самым преобразует мощную стихию в упорядоченный мир. Поэтому первостепенная цель каждого зодчего – понимать его свойства и учитывать эту космическую гармонию в своей работе. Именно по этой причине логос как характеристика самого космоса должен присутствовать во всей архитектуре в качестве ее основания и обоснования.

Витрувий проясняет взаимосвязь двух важнейших для архитектуры понятий: соразмерности и пропорциональности. Последняя понимается им как соотношение между частями целого здания, и наоборот. А соразмерность образует эффект пропорциональности. Любая выдающаяся постройка своей удачной композицией обязана именно пропорции и соразмерности. Протагорский тезис о человеке как мере невероятно близок античной архитектуре. Хотя следует заметить, что образцовым человеческое тело можно считать только потому, что оно сотворено самой природой, а его внешняя эстетичность, приятная глазу – это логичный результат. В природе заложено первоначало, которое гармоничным образом существует в теле, его проще всего взять за основу архитектурных пропорций, так как оно хранит в себе архэ. Результатом подобных рассуждений стало появление знаменитого витрувианского человека, тела, вписанного одновременно в круг и квадрат. Удивительно, что поиски этих пропорций продолжались вплоть до эпохи Возрождения и успехом увенчались только рисунки Леонардо да Винчи. Именно ренессансному гению удалось найти искомое соотношение геометрических фигур и не в прямой форме включить в их союз человека.

Вопрос меры и пропорции Витрувий анализирует еще и в пифагорейском ключе. Поскольку измерения и работа с цифрами для архитектуры имеют первостепенное значение, то число как пифагорейское архэ обретает особый статус первоначала, источника гармонии. От правильно проведенных измерительных работ зависит успех будущего дела. Но Витрувия занимает не столько практическое применение числа, сколько его философский смысл. Понятие числа в особенности важно исследовать потому, что оно включает в себя сам принцип меры, который приоткрывает тайну космической гармонии человеческому разуму.

Познание мира в традиции пифагорейской школы начиналось с познания числа, которое абсолютизировалось и обожествлялось на уровне мистической тайны. Поэтому математическим языком может быть описано любое явление, событие или предмет, начиная с движения небесных тел, заканчивая

теорией архитектуры. Иначе говоря, наличие структуры предполагает ее конкретную пропорциональность, соотнесенность частей, которая выражима с помощью числа. Описание числовых пропорций любого явления дает нам качественное отношение меры всех вещей. Пифагорейская школа напоминала по своей организации монашеский орден, в центре которого было понятие «тайны», доступное только избранным. Витрувия же интересовал исключительно философский контекст их учения, имевший прямое отношение к архитектуре.

Как мы видим, первые философы искали ответы на довольно сложные вопросы, в том числе интересовались смыслом и генезисом понятия «красота», его особенностями, искали истоки преобразующего характера художественного творчества. Было ли влияние этих учений путеводной нитью в истории архитектуры? Что касается труда Витрувия, то это, безусловно, так. Его знаменитая триада: «польза», «прочность», «красота» закрепились на долгие годы вперед как ведущий принцип в архитектурной теории. Однако в большей степени воздействие философии на строительное искусство было опосредованным. Архитектура связывалась с философскими концепциями через культурные универсалии, иначе говоря, считывая дух времени, встраивалась в определенную культурную парадигму. В каждую эпоху архитектура испытывала на себе влияние той интеллектуальной среды, которая создавалась под воздействием философских школ.

В целом, предмет исследования философии архитектуры полисемантичен, так как богато и разнообразно смысловое поле философии и архитектуры. Осмысливая понятие формы, которое считается одним из важнейших в философии архитектуры, исследователи склоняются к разделению ее на два типа. Первый тип связан с внешним видом здания, поэтому исследуются выразительные свойства архитектуры, способы воздействия на зрителя, преобразующие все пространственное поле. Второй тип имеет отношение к внутренней, содержательной структуре. Прежде всего, объектом его анализа выступает соотношение внешних средств со смысловым полем архитектурного пространства. Таким образом, синтез архитектуры и философии приводит к глубокому изучению не только визуального наполнения любого строительного объекта, но и почему и каким образом это наполнение обретает определенный культурный смысл.

Такой подход стал возможен в ситуации, при которой развивались как философские концепции, так и сама архитектурная теории, расширившая предметную область своих исследований. Новые философские направления, наполнившие XX в., такие как герменевтика, семиотика, нашли себе прекрасное применение в анализе архитектурной формы. Тем более, теория постмодерна, активно затронувшая строительное искусство, требовала явной философской поддержки и обоснования. Поэтому пристальное внимание к истори-

ческому экскурсу проясняет состояние так называемой архитектурной картины мира, ее близкое родство с различными философскими концепциями.

Метаморфозы европейской культуры в XX в. преобразили облик современной архитектуры, традиционный (античный) подход во многом оказался вторичным. Хотя нельзя утверждать, что на сегодняшний день человек предъявляет к архитектуре какие-то другие требования, чем тот же Витрувий, но ожидаем от нее совершенно точно чего-то иного. Безусловно, в области технических знаний и материалов, строительное искусство современности находится на невероятном уровне развития. Это изменило человеческие возможности в один миг, и мы можем сегодня сооружать почти фантастические по античным меркам сооружения, но вопрос соразмерности и пропорциональности звучит в этом контексте так же современно, как и в эпоху Античности. Актуальная проблема отчужденности человека в городском пространстве отчасти связана именно с этими явлениями.

2.1. Строительное искусство у Платона

Прежде всего, приступая к анализу представлений Платона об архитектуре, необходимо прояснить его общую эстетическую концепцию. Интересен тот факт, что свой путь мыслителя Платон начал в поэтической сфере, но однажды, повстречав Сократа и послушав его речи, он навсегда отказался от стихотворных экспериментов. Этот известный факт говорит нам о том, как мир потерял весьма посредственного поэта и приобрел выдающегося мыслителя. Однако с такой мыслью можно согласиться отчасти, потому что диалоговая форма описания философской позиции проявляет яркий художественный талант Платона. Его произведения являются шедевром античной метафизической мысли, а также прекрасным образцом древней литературы. Для многих мыслителей и не только в Античности такой способ изложения своих мыслей был близок, но только Платону удалось в совершенстве сотворить из любой беседы высокий жанр философского пиршества.

Подробное изучение эстетической концепции Платона осуществил знаменитый отечественный мыслитель А. Ф. Лосев. Его известная работа «Истории античной эстетики» открывает для читателя широту взглядов античного философа. Лосев пишет, что «картина творчества Платона обнаруживала перед нашим взором такую неимоверную пестроту, такую неустойчивость и вечную текучесть философских понятий и соответствующих терминов, что, в конце концов, это не раз порождало философскую неуверенность и обуславливало философско-эстетическую ненадежность выводов. И все же определенная философско-эстетическая система Платона у нас выяснялась, среди всего текстуального хаоса и текучести платоновского языка мы все же нащупывали в глубине его систему и логическую упорядоченность»¹⁸.

¹⁸ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1966. Т. II. С. 289.

Теория искусства Платона основана на особенной терминологии, базисное понятие в ней отводится слову *technē*, зачастую его значение равно слову «искусство». Хотя мнения на этот счет расходятся, и некоторые антиковеды усматривают здесь полисемантичность. Акцентируется внимание на том, что *technē* обладает значением равно, обозначающим «ремесло» и даже «науку». Изучение числа вариаций платоновских употреблений этого термина привело к интересным результатам, доказавшим удивительное многообразие, которое приводит к определенным затруднениям в толковании текста. Интересно и другое. Использование этого термина порой не имеет совершенно никаких эстетических коннотаций.

Лосев, конечно, интересуется этим моментом и пишет так: «Платон понимает под искусством меньше всего что-нибудь художественно-творческое. Искусство он довольно часто понимает просто как некоторого рода привычку или навык что-нибудь делать, даже без какого-нибудь сознательно применяемого технического приема. Поэтому у Платона попадаются такие тексты, в которых то и другое различается слабо, хотя само это различие отнюдь ему не чуждо и даже сознательно им проводится»¹⁹.

Подчеркивается, что специфическим образом философ противопоставляет искусство и природу, утверждая, что «все мы беремся за обработку земли не при помощи искусства, но просто от природы, а бог нам в этом помогает»²⁰. Однако настоящее искусство в сопоставлении с безыскусной природой описано Платоном как осмысленная и полезная работа. Из этого исходит мысль, что любое истинное мастерство хранит в себе целеполагание, а вот случайностями полнится неопытность. Хотя в практике встречается чаще всего обратное, когда человек, не обладающий какими-либо специальными навыками, пытается созидать. Это с платоновской точки зрения антиискусство.

Заметим, что в действительности подход мыслителя к искусству не кажется чем-то особенным, так как в рамках античного миропонимания в художественной деятельности еще не слишком дифференцирована эстетика, мораль и целесообразность. Античность под «искусством» описывала довольно богатую область человеческой практики, как правило, такой, которая определялась квалификацией. Поэтому для Платона вполне объяснима позиция утилитаризма в отношении художественного произведения, так как в обеих частях (природе и искусстве) он, прежде всего, заинтересован в изучении их структуры. В этом он находит признак науки, в которой также усматривает элемент художественности.

Примечательны рассуждения философа о том, что в принципе любое, даже малохудожественное преобразование материи имеет под собой эстети-

¹⁹ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1966. Т. II. С. 156.

²⁰ Там же.

ческое основание, так как держится на той или иной идее. Хотя в платоновской концепции другой позиции не может и быть, так как вся эстетика для него онтологична, а вся онтология – эстетична. Искусство в целом не вызывает восторженных эпитетов, потому что является несовершенным способом воплощения идеи, вариаций которых может быть огромное количество. Лучшей версией может стать соединение противоположностей, необходимый диалектический принцип для более совершенного воплощения идеи в материальном мире.

Существует ли вообще какая-либо ценность искусства с точки зрения Платона? Ее не должно быть, если искусство несет лишь подражательную функцию и служит только для простого наслаждения. Заниматься творческой деятельностью ради удовольствия – это признак бесполезности и отсутствия всякой значимости. Не стоит обманываться принципом удовольствия в искусстве, когда можно и нужно для этого искать другой показатель. Такие несложные забавы не несут в себе ничего плохого, но и положительного не подразумевают, такое наслаждение безвредно.

К подобным типам развлечения Платон относит танцы, музыку и драму, сравнивая их с ухищрениями софистов в риторике и логике. Живопись в целом тоже навык, относящийся к декоративной стороне жизни. Философ беспоощадно оценивает эти виды искусства, но противовесом выводит такую практическую деятельность, которая несет в себе разумную и достойную цель. Это медицина, государственная служба, научная деятельность и др. Те, кто играют на флейте, лире или арфе, поют, занимаются поэзией или риторикой, лишь забавляют людей, точно детей, и не интересуются их подлинным благополучием.

И все же искусство понимается как комплекс, содержащий в себе и подражание, и мастерство. Но та высокая задача, которую оно могло бы выполнить, пока не реализована нигде, кроме философии, имеющей утилитарное применение в обустройстве справедливого общества. «Идеальное государство, – анализирует мысли философа А. Ф. Лосев, – пишется как живописная картина. Весь божественный идеальный мир является на земле скульптурно. Высшее благо – это не только солнце, которое все освещает и которое делает все видимым, но и огромный, универсальный, космический дом»²¹.

В «Законах» есть обращение собеседников к поэтам: «мы и сами – творцы трагедии, наипрекраснейшей, сколь возможно, и наилучшей. Ведь весь наш государственный строй представляет собой подражание самой прекрасной и наилучшей жизни. Мы утверждаем, что это и есть наиболее истинная трагедия. Итак, вы – творцы, мы – тоже творцы. Предмет творчества у нас один и тот же. Поэтому мы с вами соперники и по искусству, и по состязанию

²¹ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1966. Т. II. С. 156.

в прекраснейшем действе»²². Однако вся структура политического строя, базирующегося на приоритете закона, уступает там, где доминирует главенство свободы. И также искусство (*mimēsis*), уступает мастерству (*technē*).

Истинное искусство, мастерство, невозможно представить во власти закона, так как для успешного развития ему необходима истинная свобода. В платоновской философской системе эталонным художественным произведением могло бы стать идеальное государство именно потому, что в нем получают законченность и осмысленность все явления социального, когда части становятся единым целым.

И действительно, если понимать искусство как технический способ материализации идеи, то в архитектуре можно увидеть сам принцип построения и иерархии самой жизни. Так, Платон разумел под архитектурой не столько архитектурные произведения, сколько процесс преобразования пространства в целях очерчивания необходимых границ.

Лосев обращает наше внимание на утилитарное понимание Платоном значения архитектуры: «строительное искусство относится к искусствам «счисления, измерения, взвешивания»²³. Здесь используются точные инструменты, применяют арифметические данные и сами эти факты говорят о серьезности намерений. Архитектурными наработками пользуются и в других областях жизни: «в кораблестроении... и во многих других отраслях плотничьего искусства, ибо оно применяет правило, токарный резец, отвес, правильный шнур и хитро сделанный прибор для измерения толщины колонн»²⁴. Очевидно, Платон неравнодушен к точным наукам и в архитектуре ценит именно это.

Так кем был человек, который занимался подобным строительным «искусством»? Как называть его? Архитектором, конечно, его называть не приходится. А. А. Пучков иронично высказывается по этому поводу следующим образом: «В древней Элладе архитектор, в отличие даже от предшествующего египетского и последующего римского, не был архитектором, он был главным строителем в точном смысле этого словосочетания: «начальником СМУ», производителем строительных работ (прорабом), главнее которого только Народное собрание, пред которым он отчитывается за качество и сроки выполнения строительных работ, производимых под его руководством, и за деньги, им потраченные на этого качества обеспечение. Главный строитель в эллинском строительном договоре звался: *architekton*»²⁵.

Однако архитектор все же не простой ремесленник у Платона. К примеру, Сократ в одном из диалогов произносит следующее: «Ты говоришь... о строительном мастерстве? Ведь в то время как плотника можно нанять за

²² Платон. Избранное. М., 2007. С. 180.

²³ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1966. Т. II. С. 259.

²⁴ Там же. С. 270.

²⁵ Пучков А. А. Поэтика античной архитектуры. Киев, 2008. С. 218.

пять или шесть мин, опытного зодчего ты не купишь и за десять тысяч драхм: по всей Элладе ты найдешь их совсем не много»²⁶. Далее А. А. Пучков подсчитал, что если пересчитать хотя бы на советские рубли древнегреческие мины и драхмы, то мы получим, что плотник согласился бы ремесленничать за 150–200 руб., а архитектор бы затребовал 2450 руб., да и то следовало бы постараться, чтобы разыскать такого.

Таким образом, архитектор предстает нам на более высоком уровне, как минимум финансовом, а значит, он наделяется ролью, которая является чем-то особенным, а именно промежуточным звеном между идеей вещи и самой вещью. Человеческое творчество – это только подражание космосу, который собственно и есть произведение искусства. Платон считает, что истинное бытие есть печать, накладываемая идеями на материю. Архитектура в итоге понимается им как копия идей, в том числе и общественного устройства. Она столь же богата и выразительна, как и действительность, которую рукой зодчего она, творчески переосмысляя, воспроизводит.

С первого взгляда идея архитектурного построения абстрактна, так как узреть ее мы можем лишь «мысленными очами». Однако, благодаря усилиям воли, мы можем побудить сознание к работе, как просит Сократ. А далее добавляет: «как видно, его создают наши потребности». А они просты: питание, жилище, одежда и другие, выстроенные в иерархической последовательности. В «Законах» есть тому подтверждение: «Приятно было бы видеть город, имеющий облик единого дома»²⁷. Это свидетельствует, что Платон увидел в архитектуре структурирующий потенциал для постройки общественной жизни и даже в градостроительной форме (Атлантида).

Платон был крайне вдохновлен описанием исчезнувшей страны Атлантиды, и его поэтический дар в очередной раз проявил себя в этом. Древнейшая культура, превосходящая все известные до нее в уровне своего развития, описана с таким вниманием и аккуратностью, что не вызывала сомнений в ее существовании у читателей Платона.

Платоновское описание изобилует фантастическими картинками, начиная от невероятных построек до сверх-технологий, и все это на фоне сказочного богатства Атлантиды. Все в исчезнувшей стране было гармонично и упорядочено, и основа этой красоты держится на совершенных геометрических фигурах. Смысл такого почитания математических правил в построении пространства выглядит почти по-пифагорейски.

Однако Платона в меньшей степени увлекает конкретная архитектурная форма (храм, жилище, палестра), но в большей степени идеальное представление об этой форме. Поэтому архитектура у Платона – это очертание и сущность социального мира. И в сравнении здесь будет интересно рассмотреть

²⁶ Платон. Избранное. М., 2007. С. 320.

²⁷ Цит. по: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1966. Т. II. С. 304.

платоновское рассуждение об устройстве самой Вселенной, которая обладает формой додекаэдра. Материя в его представлении состоит из атомов четырех типов, которые имеют форму тетраэдров, кубов, октаэдров и икосаэдров. Платон большое внимание уделял работам пифагорейцев, что заметно отразилось и на его собственных предпочтениях. К примеру, он находил идеальную гармонию в правильных выпуклых многогранниках, которым присуща симметричность в трёхмерном пространстве. В древности считалось, что есть некое соответствие подобных многогранников конкретному первоэлементу.

В основании мира Платон ставил следующие соответствие геометрической фигуры определенной стихии. Тетраэдр – огню, куб – земле, октаэдр – воздуху, икосаэдр – воде. Как мы видим, пропорция заложена в мире изначально, и главная его составляющая, значимая не только для Платона, но и для всей античности, – это правило золотого сечения.

А. Ф. Лосев в отношении античной мысли о «золотом сечении» пишет следующее: «Космос античным мыслителям периода зрелой классики представляется не просто некоей отвлеченной неопределенностью (в таком случае он был бы только чистой мыслью), но совершенно живым и единораздельным телом, содержащим в себе нерушимую цельность, несмотря на бесконечные различия всех его проявлений. Этому закону, кстати сказать, древние греки подчиняли и свои архитектурные сооружения. Их систему космических пропорций нередко в литературе изображают как курьезный результат безудержной и дикой фантазии. В такого рода объяснениях сквозит антинаучная беспомощность тех, кто это заявляет. Однако понять данный историко-эстетический феномен можно только в связи с целостным пониманием истории, то есть, используя диалектико-материалистическое представление о культуре и ища ответа в особенностях античного общественного бытия»²⁸.

Интересно, что античные представления ушли далеко в будущее и, конечно, возрожденческие ученые и мыслители не могли остаться в стороне от этих идей. Наглядным примером обращения к древним мыслителям может служить работа Луки Пачоли «Божественная пропорция» (1509), претерпевшая влияние самого Леонардо да Винчи. Эта работа имела большой успех и своих почитателей, так как в ней впервые и детально была изложена концепция «золотого сечения» и способы его применения. Хочется обратить внимание на обширное название, в котором можно прочесть практически целое содержание этого труда: Божественная пропорция. Книга весьма полезная всякому проницательному и жаждущему знания уму, из которой каждый занимающийся философией, перспективой, живописью, скульптурой, архитектурой, музыкой или другими математическими предметами может приобрести приятные, остроумные и удивительно достойные сведения и найти развлечение по разным вопросам и самым секретным знаниям.

²⁸ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1966. Т. II. С. 206.

Автор часто ссылается на Платона, показывая большую эрудицию и интерес к его философской позиции. Пачоли описывает качества «золотого сечения», которых оказывается двенадцать, постоянно прибегая к ярким оценочным выражениям. Складывается впечатление, что он, наряду с пифагорейцами и Платоном, вкладывал божественный, мистический смысл в понятия пропорции и гармонии. Для него – это универсальный принцип, канон, который в искусстве должен приводить к сотворению истинной красоты.

Как говорилось ранее, в платоновской космологии существует 5 тел, можно сказать, составных частей вселенной, которая сама по себе имеет форму додекаэдра. Любопытно то, что Пачоли полностью принимает это и подробно изучает устройство мироздания у Платона. Но в отличие от него не готов переносить ее в мир художественного творчества, приписывать какому-нибудь типу искусства. Нужно заметить, что в итоговой главе его большого труда, которая посвящена архитектуре, нет ни слова о понятии «золотого сечения».

Очевидно, что метафизическая концепция Пачолли носила уже комбинаторный характер, с одной стороны, включались античные платоновские идеалы, с другой – делался яркий акцент на христианское мировоззрение. Строго говоря, для автора «золотое сечение» – это христианизированный математико-космический феномен. В целом, эта позиция характерна для возрожденческого классика.

Итак, возвращаясь к платоновской модели искусства и подводя итоги его эстетической концепции, мы видим следующее. Платон выстраивает иерархическую систему искусств, наделяя каждую часть собственным значением и функцией. В первую очередь, в живописи он ценил предельно правдивое и точное отображение действительности, для которого художнику просто необходим исследовательский интерес. Но кроме этого он ценил лаконичность и цельность всей композиции. Поэтому изящество живописного образа определяется им в зависимости от красоты и благородства изображаемых объектов и явлений.

На втором месте в иерархии искусств у Платона располагается скульптура, именно она максимально приближена к должному воплощению идеи. Сам идеальный мир в платоновской мысли трехмерен, а скульптура постоянно работает именно в такой системе. Но любое из искусств даже не вторично по отношению к образцу, оно троично, потому как первым воплощением идеи становится материальный мир, а искусство его уже изображает, т. е. ему подражает. В итоге, сквозь искусство проступает ничтожная часть оригинала. Хорошая скульптура с точки зрения Платона точна и хорошо структурирована, это придает ей большую ценность и даже целесообразность.

Что касается архитектуры, то для него это искусство занимает должное место в художественной иерархии благодаря математической точности и основам геометрического построения. Итак, если не брать во внимание богатую

образность, присущую учению Платона, то, безусловно, главным критерием для искусства становится математика и это логично, так как эта наука достигла в античности неплохих результатов. Опять вспоминая А. Ф. Лосева, в «Пире», в «Федре», в «Филебе» и других диалогах Платон «дал неувядаемые образцы описательного изображения прекрасного, довел это описание до структурного оформления и сделал это яснее многих других мыслителей мирового значения».

2.2. Эстетическая концепция и значение архитектуры в философии В. Г. Ф. Гегеля

Теория искусства Гегеля непосредственно связана с его философией истории и, в частности, с тем, как он понимает, что такое искусство и каковы его задачи и цели. Он ставит закономерный вопрос: как искусство соотносится с процессом эволюции истории и каким образом трансформируется, проходя основные стадии: символическую, классическую и романтическую? «Энциклопедия философских наук» 1830 года – это единственная прижизненно опубликованная работа, в которой систематически изложена авторская эстетическая концепция. Место искусства располагалось в определенной иерархии, поле религии и философии, как известно, являлось формой Абсолютного Духа.

Гегель развивает теорию того, как абсолютный дух разворачивается в мире посредством трансформации человеческой истории. Трехуровневая система восхождения духа философом детально проработана и описана. Начальная ступень самопознания духа описывается им как дух субъективный. Его проявления присутствуют в антропологии, феноменологии и психологии.

Антропология исследует дух как некое абстрактное понятие в форме души. Феноменология центрирует область своих интересов вокруг термина *сознание*, которое обретает относительную свободу от тела. Объединяя сознание и самосознание, дух преобразуется в форму разума, который в феноменологии и является истинной целью. В процессе такой трансформации, полагает философ, дух обретает свободу мыслительного процесса. Это становится возможным в результате слияния двух способов познания: готовые знания о предметах и явлениях мира накладываются на личные рассуждения о них. Подобный способ крайне полезен для формирования научной картины мира.

Психология с точки зрения Гегеля становится третьей формой развития духа. Она рассматривает способности или всеобщие способы деятельности духа как такового – созерцание, представление, припоминание, вожеления и т. д.

Новой стадией развития абсолютного духа Гегель называет объективный дух, он затрагивает область общественных отношений. Как и в преды-

душих формах, мы сталкиваемся с классической гегелевской триадой: абстрактное право, мораль и нравственность. В сфере права дух познает собственную свободу во взаимодействии с другими явлениями и предметами. Проявляется это в отношении человека к собственности, в его желании и возможности быть собственником и стараться зафиксировать это право. Любое нарушение закона приводит к трансформации, при которой дух переходит в новую сферу, располагающуюся выше любого формального наказания и считающуюся областью морали. Только моральная свобода дает человеку моральные координаты, погружает его в область добра и зла.

И вот вершиной триады выступает нравственность, которая включает в себя семью, гражданское общество и государство. Нравственным индивидом можно смело назвать такого человека, который поставил моральный принцип как критерий, которым он руководствуется в любых своих действиях и поступках.

Конечный этап самопознания духа называется учением об абсолютном духе. И только здесь мы встречаем искомые нами формы. Искусство, религия и философия – триада этого уровня. Процесс познания содержит такие компоненты, как художественное произведение, его автора и того, кто познает этот предмет, а также истину посредством него. Дух «понимает» себя посредством конкретного объекта искусства, но происходит это через физическую форму. И так как дух – явление не материальное, т. е. бестелесная идея, то самопознание через искусство – это только ступень в его движении. Искусство всегда сопряжено с эмоциональной сферой, это, с точки зрения Гегеля, слишком объективно для духа. Религия же имеет другой минус – она сверхсубъективна, чтобы являться окончательной стадией для самосознания духа. Из этого делается вывод, что завершающий этап развития духа заключен в философии. Благодаря своему особому статусу она понимается как совмещение творчества и религии.

Искусство Гегель описывает как воплощение идеи в конкретных чувственных образах. Заметим, что для него категория видимости имеет особое значение. Если, например, в древнегреческой традиции «видимость» противопоставлялась истинной действительности (Платон), в таком случае Гегель наделяет ее качеством особенной объективности. «Видимость» представляет собой только начальную ступень бытия и проявления абсолютного духа, однако это все-таки не обман – она позволяет сущности быть определенной и явленной.

Уделяя внимание существенной эмоциональной составляющей искусства, Гегель поясняет, что даже при таких условиях содержание художественного произведения обуславливается идеей, а значит и проявляется в нем. Философ писал: «...чувственное созерцание, которое создается искусством, обязательно есть нечто созданное духом, оно не есть непосредственное, чув-

ственное образование, его животворный центр – идея»²⁹. По этой причине искусство видится, в первую очередь, как духовная практика человека, и даже своеобразная модель социального миропонимания. В этом отношении искусство близко философии, хотя они имеют разные задачи и способ постижения мира.

Мыслитель рассуждает о том, что у всех составляющих последней триады предназначение очень схожее, имеющее одни и те же корни, а именно: «выявить божественное, это высшее из требований духа, и поднять его до уровня сознания»³⁰. В искусстве Гегель видит исток, самое начало далекого и долгого пути постижения чистой идеи нашего сознания. Однако это начало прекрасно, уникально и незаменимо ничем иным, потому как способствует нашему созерцанию той самой сущности, заложенной в любом произведении искусства.

«Лекции по Эстетике» полнятся примерами того, как по-разному происходит эволюция всех видов искусства. Для Гегеля очевидно, что равномерного развития быть не может и в конкретный исторический этап происходит «приспособление» наиболее подходящего требованию времени способа выразить идею. Всегда есть тот главенствующий тип искусства, который в максимальной степени способен выразить дух эпохи. И теперь Гегель приходит к новой троичной структуре (символической, классической и романтической), через которую идеал времени может реализоваться. Поэтому для исследователей культуры становятся очевидными те схожие черты, которые встречаются во многих произведениях искусства, что позволяет отнести их к одному и тому же эстетическому канону. А так как любая художественная деятельность напрямую зависит от многих социальных, политических, юридических факторов, а проще говоря, исторического климата эпохи, мы в разной степени можем наблюдать проникновение искусства во все сферы жизни человека. Гегель традиционно выделяет пять видов искусства, но описывает их в рамках собственной эстетической позиции: это архитектура, живопись, скульптура, поэзия и музыка.

Первоначально, когда материя еще не «подвергается» воплощению идеи, она остается относительно «свободной», т. е. она преобразуется и утрачивает самостоятельность только в форме искусства. Начальной формой искусства у Гегеля считается архитектура, хотя в ней идея и форма еще крайне дистанцированы друг от друга. Подчинить материю оказывается довольно сложно, и идея в этом виде искусства только приближается к полному синтезу. В архитектуре форма лишь напоминает идею, не проявляя ее непосредственно, потому что зодчество – это искусство символическое. Пирамида, пагода, греческий храм, христианский собор – все эти постройки без исключе-

²⁹ Гегель Г. В. Ф. Философия религии: в 2 т. М., 1975. Т. 1. С. 379.

³⁰ Там же. С. 400.

ния наполнены глубоким символизмом. Только, по мнению Гегеля, идея и ее воплощение очень удалены. Оттого и архитектура держится на таком строительном материале, как камень, в котором с большим трудом и терпением удастся воплотить идею.

Конечно, строительное искусство, по отношению к другим видам, более материальное, вещественное. Оно будто фиксирует нечто величественное и колоссальное, несокрушимое и бесконечное, но, благодаря своей статичности, не способно передавать тонкие нюансы реальности, которые таит в себе живая идея. И только в скульптуре разрешается дуализм формы и идеи. Архитектура и скульптура схожи в одном, они обе тесно связаны с грубой материей плотной вещественностью, так как реализуются через камень, дерево, медь и т. д. Только скульптура более пластична, а значит, ближе расположена к идее, чем архитектура. Она способна значительно лучше видоизменить и одухотворить материал, который используется, проявив гибкость и изобретательность. Для сравнения, в арсенале любого архитектора всегда присутствуют разнообразные элементы декора, которые он может усиливать или, напротив, использовать их по минимуму. Но, по мнению Гегеля, это мало что меняет в выражении самой идеи. Но вот в скульптуре все подчинено служению идее, это отсекает все ненужное и чуждое. Скульптура избегает излишеств.

Далее Гегель продолжает использовать свою классическую триаду и разделяет историю архитектуры на три периода.

Во-первых, это символическая архитектура. Являясь начальным этапом, она несет в себе мощный символический потенциал, некое воплощение религиозной идеи. Ее основная задача – объединение людей вокруг какого-либо смысла. Такой архитектурой он называет догреческую архитектуру Востока. Гегель находит здесь сходство со скульптурой и именует ее «неорганической скульптурой». Автор находит в такой архитектуре признаки «самостоятельности».

Далее следует классическая архитектура, т. е. эллинистическая. Гегель довольно критично описывает ее значение, говоря о том, что она лишена самостоятельного значения и не идет ни в какое сравнение с первой. В целом, автор видит в такой архитектуре лишь вместилище для проживания или для нахождения статуи, идеи божества.

В-третьих, это готическая архитектура. Ее Гегель понимает как комбинаторное образование. С одной стороны, она имеет самостоятельное, независимое значение, но с другой – несет в себе все ту же функцию вместилища для человека.

Если говорить об архитектуре в высшем смысле, то ее начальная стадия, а именно строительство, создание материального объекта, это только источник, которое ничего общего не имеет с понятием «искусство». Истинное творчество происходит в тот момент, когда вещественная форма становится проявлением внутреннего, духовного содержания. В руках мастера, архитек-

тора, строителя твердая материя обретает подвижное слово, которое служит средством коммуникации между миром материальным и духовным. Так проявляется внутренний мир посредством внешнего.

Архитектура как искусство мало связана со строительством в утилитарных целях, хотя этого здесь тоже нельзя исключать. Зодчество обретает черты художественности, когда порождает смыслы, считает Гегель, а именно когда конкретное пространство демонстрирует «волю к собранности» общины. Т. е. оно объединяет людей в конкретном месте во имя своего божества, тем самым создавая прецедент, исключая бытовые нужды. Формой архитектуры «являются образования внешней природы, связанные правильно и симметрично, так, что, будучи чисто внешним отражением духа, они есть целостное художественное произведение»³¹. Из этого можно заключить, что строительное искусство переходит на совершенно новый уровень, что говорит о ее высокой смысловой значимости. Это значит, что она выполнила свою миссию: «она очистила неорганический внешний мир, сделала его симметрически упорядоченным, родственным духу, и вот пред нами храм божества, дом его общины»³².

Изначально задачей строительства было создавать человеческие укрытия от холода, но в рамках религиозного зодчества появляются уже обиталища для Бога. В этом видно, как меняется смысл, который выходит из повседневных потребностей и далее формирует лишь символы убежища, причем в таких размерах, которые превышают человеческие.

Само представление о масштабе для Гегеля не слишком актуально, так как его возрастание имеет лишь символическую коннотацию, которая понимается как функция социального культа, обслуживающего всех. Тем самым он практически понимает древнюю архитектуру именно как религию. Не как искусство, обслуживающее культ, а как сам культ. Решающим в таком понимании оказывается материальность, «пространственность», вещественность этого культа. Здания древних фактически транслируют информацию, так как впоследствии ее стали вещать священные тексты.

Таким образом, Гегель делает несколько выводов относительно архитектуры. Во-первых, как по содержанию, так и по способу выражения она имеет глубоко символический характер. Хотя в строительстве порождается разнообразие форм и фактур, все же это не проявляет дух в адекватном, полном виде, а только символизирует форму.

Во-вторых, Гегель усматривает в архитектуре возможность проанализировать особый способ мышления людей, который проявляется в области символического. Очевидно, что для автора первостепенным является не само строительство, а то, что под этим строительством понимается, т. е. как отра-

³¹ Гегель В. Г. Ф. Лекции по эстетике: в 2 т. М., 2007. Т. 1. С. 530.

³² Там же. С. 531.

жается сознание человека в тех сооружениях, которые он строит и созерцает. Прелесть архитектуры, как и любого другого вида искусства, заключается в том, что через вещественность, материальность проступает внутренний духовный мир, в котором человек узнает свое «Я». Посредством искусства становится прозрачным и узнаваемым то, что в большинстве случаев не видно человеческому глазу, и в какой-то момент созерцания это становится очевидным.

В целом, изложенная Гегелем эстетическая концепция имела большое влияние на рассмотрение многих вопросов, связанных с развитием философско-эстетических тенденций. Интересно, что не только философы интересовались воззрениями Гегеля, но и многие другие смежные дисциплины использовали его теорию. К примеру, лингвист В. фон Гумбольдт с крайним уважением отнесся к его работам. К примеру, мысль Гегеля о том, что благодаря языковым формам человек привыкает воспринимать и формировать все, что наблюдает в повседневности, переросло в лингвистическую теорию о «внутренней форме». «То специфически национальное, что отмечает, по мнению Гумбольдта, психический склад народа, его интересы, образ мысли, философию и науку, искусство и литературу и особенно его язык, рассматривается не как результат исторического процесса складывания данного народа и общего его существования и развития, а как реализация определенного духовного начала – идеи, формирующей всю многостороннюю культуру данного народа и его язык»³³. Эти слова принадлежат М. М. Гухману, который считает, что «Гумбольдт примыкает к гегельянской концепции истории человечества»³⁴, и с ее помощью пытается описать истоки оригинальности различных культур.

Задумка Гумбольдта была более чем масштабной, так как он планировал описать свою эстетическую концепцию в рамках большого курса «Антропологии». Согласно его рассуждениям, появление антропологии возможно лишь в результате тщательного исследования знаково-символической системы, которая составляет основу человеческих контактов. Таким образом, мысль об антропологической науке переросла в идею «всеобщего символизма». Усиливая эту концепцию, Гумбольдт создает «всеобщую науку о языке», хоть влияние Гегеля здесь было опосредованным, но, тем не менее, важным.

Завершая свое изложение эстетики, Гегель пишет, что «единственной его целью было проследить понятие красоты и искусства на всех стадиях, которые оно проходит в своем осуществлении, постигнуть его в мышлении и подтвердить в его истинности»³⁵. Этот масштабный замысел Гегеля превратился в огромный труд, который обрел статус классической философско-эстетической концепции. И в заключение наших рассуждений хочется отме-

³³ Гухман М. М. Лингвистическая теория Л. Вейсгербера // Вопросы теории языка в современной зарубежной лингвистике. М., 1961. С. 125.

³⁴ Там же. С. 136.

³⁵ Гегель В. Г. Ф. Лекции по эстетике: в 2 т. М., 2007. Т. 1. С. 572.

титель, что Гегель за несколько лет до смерти намеревался издать текст по философии искусства, но так и не сделал этого. Есть предположения некоторых исследователей, что это было сделано намерено, так как для философа вопрос эстетики так и остался во многом открытым.

2.3. Гетеротопии и дисциплинарная архитектура Мишеля Фуко

Небольшая статья М. Фуко «Другие пространства» была опубликована в 1984 г., однако написана еще в 1967 г. Что сдерживало автора от скорой публикации, стоит только догадываться, однако можно предположить, что в этой работе описан концепт гетеротопии, который вызвал большой резонанс и, скорее всего, требовал авторской доработки, однако оказался очень популярным среди европейских исследователей. Интересующая нас статья вошла в состав большой работы «Интеллектуалы и власть», где Фуко предстает перед нами с неожиданной стороны. А именно, наряду с талантом структуриалиста, Фуко обнаруживает себя как политолог.

Немного ранее в работе «Слова и вещи» (1966) М. Фуко были намечены идеи для будущей теории гетеротопии, в частности через сравнение ее с утопией. Эта работа начинается с цитаты, в которой рассказывается о «китайской энциклопедии», состоящей из невероятной таксономии живых существ. Для автора этой цитаты, Борхеса, это вполне характерный стиль, в котором Фуко видит пример, показывающий границы человеческого сознания, «невозможность мыслить таким образом»³⁶. Такой хаос идей и смыслов, высвечивающий «фрагменты многочисленных возможных порядков»³⁷, автор и определил «гетеротопией».

Главная дихотомия в его работе основывается на сопоставлении утопии и гетеротопии. В первом случае подразумевается такое местоположение, у которого нет конкретного места, и с физическим пространством находится в отношении прямой или обратной аналогии. Во втором случае дается образ «улучшенного», совершенного коллектива, «утопии суть пространства основополагающим образом нереальные»³⁸.

Позднее для Фуко актуальность понятия гетеротопии только возрастает, и он подробно его изучает как структуру особого пространства, которое разрушает непрерывность и обыденность в общих повседневных местах, потому что они ломают границы, создают зоны «инаковости». Но это понятие не обрело конкретного истолкования, и часто описывается в различных вариациях.

³⁶ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994. С. 30.

³⁷ Там же. С. 32.

³⁸ Там же.

Мысль Фуко строится вокруг того, что изучению пространства никогда не уделялось должного внимания и это можно признать великим упущением всех кросс-культурных и философских исследований. Осмысление пространства должно быть в центре описания экзистенциальных вопросов по причине того, что человек в современном мире беспрестанно пребывает в пространственных оппозициях. Его положение часто дихотомично, начиная с пространства семьи, заканчивая социальным измерением пространства. И в действительности такие пространства в меньшей степени стоит рассматривать как четкую геолокацию индивида, ведь они предполагают очень непростую и разветвленную систему социальных отношений.

Любопытно, что у гетеротопии есть конкретное местоположение. Именно этим подобные «другие места» и отличаются от утопий, что значение их для жизнедеятельности человека становится первостепенным. Фуко вписывает в примеры гетеротопических пространств огромный круг привычных для нас мест. Это музеи, зеркала, корабли, кладбища, магазины, колонии, библиотеки, церкви, тюрьмы. В целом все окружающее нас пространство дробится на мелкие гетеротопии, поэтому однородного пространства в реальности не может быть. Что же тогда существует? Только многочисленные гетеротопии, неоднородные участки, в которые попадает человек. Более того, Фуко расширяет зону действия гетеротопий на сферу интеллекта и познания, говоря о том, что в социальной науке или же в философии существуют свои «другие места».

Из этого исходит, что ни одну культуру не может обойти образование гетеротипического пространства. В каком-то смысле это и является признаком культуры. Хотя в западноевропейском мире Фуко больше всего исследует «места-гетероклиты» (больницы, кладбища, публичные дома), которые проявляют совершенно особые отношения с другими территориями. В таких пространствах меняется многое, что в обыденной жизни кажется нормальным. Это касается социальной интеракции, практик в отношении тела или ролевого поведения индивида. Единым качеством, которое объединяет подобные пространства, Фуко считает мысли, которые посещают человека в момент его присутствия. Ощущение «инаковости» и понимания того, что в этом пространстве человек не такой, как привычно, – первый показатель гетеротопии. Таким местам свойственен особенный ход времени, его изменяет конкретное назначение этого пространства. В музеях и библиотеках время течет иначе.

Итак, здесь отчетливо показано, что субъективный момент в гетеротопиях проявляется в полной мере. Индивид, попадающий туда, должен адаптироваться к конкретным обстоятельствам и непременно трансгрессировать, изменить индивидуальное поведение, совершив переход в новые условия.

Как яркий образ таких мест в работе Фуко приводится зеркало. С одной стороны, присутствует объект, т. е. зеркало, хотя пространство, которое чело-

век наблюдает в нем, объективно не существует. Оно только отражение действительного пространства. В это место человеку не дано попасть, в нем может быть только иллюзия. Другой пример утопии – это кинотеатры. Здесь приводится близкий с предыдущим примером анализ, когда существует объект, а реальность, которая демонстрируется в нем, не существует, либо является искажением.

Как рассуждает Фуко: «...это еще не гетеротопия в той мере, в которой зеркало реально существует и где оно производит своеобразно обратное воздействие не занимаемое мною место; именно исходя и данные зеркала, я обнаруживаю, что отсутствую на месте, где нахожусь, потом что вижу себя в зеркале. Исходя из этого взгляда, который как бы атакует меня из глубины виртуального пространства другой стороны зеркала, я возвращаюсь к себе и вновь начинаю смотреть на себя и восстанавливать себя там, где я нахожусь; зеркало функционирует как гетеротопия в том смысле, что передает место, занимаемое мною в момент, когда я рассматривал себя в зеркале, сразу и абсолютно реальном, в связи со всем окружающим его пространством, и совершенно нереальном, поскольку чтоб заметит зеркало, надо пройти через находящуюся в нем виртуальную точку»³⁹.

Гетеротопия нередко изменяют архаичные социальные традиции. Но распространенной функций таких пространств считается подавление девиантных проявлений и сглаживание маргинализации общества. Хотя имеется большое число других вариаций гетеротопного пространства, и Фуко сомневается в возможности определить нечто универсальное в этом отношении. Не все «другие места» считаются закрытыми, многие из них находятся в открытом доступе, к примеру, это могут быть парки, где человек свободно перемещается. Свобода проникновения заложена в изначальной мысли создания парка, который понимается как микрокосм, доступ в который не может быть ограничен.

Итак, философ описывает несколько основных характеристик гетеротопии:

- 1) во всех цивилизациях и сообществах наличествуют гетеротопии;
- 2) в обществе они выполняют конкретные функции;
- 3) в подобных местах происходит наложение несовместимых пространств;
- 4) в гетеротопических пространствах действует особенный ход времени. Он именуется гетерохрония и не похож на привычное для человека время (фестиваль, кладбище);
- 5) они подразумевают особенный порядок допуска (входа-выхода);
- 6) гетеротопии позиционируются по отношению к другим простран-

³⁹ Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. М., 2002. С. 202.

ствам как пространства иллюзий. Т. е. в них человек обнаруживает, что иные пространства ему кажутся иллюзорными (бордель). Также намечается противопоставление организованности и хаотичности, совершенности и неухоженности и т. д.

Фуко попытался описать этот концепт с той целью, чтобы указать на тот факт, что пространство не может считаться единым, и найти универсальное объяснение ему кажется невозможным. Его основной чертой является неоднородность, деление на многие мелкие или крупные пространства, независимо от того, считается это пространства физическим или социальным. Вследствие таких рассуждений понятие гетеротопия не могло оказаться незамеченным, и для научной сферы обрело статус вполне рабочего понятия.

В своем интервью Полу Рабинову «Пространство, знание и власть» (в том же сборнике «Интеллектуалы и власть») он вновь обращается к этой теме и вспоминает о своей давней страсти к исследованию пространства, отмечая, что «через эту одержимость я пришел к тому, что является для меня фундаментальным — отношения, которые возможны между властью и знанием»⁴⁰. Архитектура и урбанистика не составляют, заявляет философ, изолированного поля: «Они смешиваются с различными политиками и дискурсами, но пространство — это привилегированное место для понимания того, каким образом действует власть»⁴¹.

Обратим внимание, что в последующих работах Фуко, в которых уделяется внимание вопросам дисциплинарных практик, «техникам себя», большой смысл обретает проблема единства мышления и пространства. Эта тема нашла свое представление в понятии дисциплинарных пространств и получила развернутую интерпретацию в труде «Рождение тюрьмы».

Фуко заявляет, что все имеет свои корни и современный режим власти обязан своему нынешнему состоянию постепенному преобразованию, которое уходит корнями в далекий XVIII в. Врачи, надсмотрщики и педагоги доводили до совершенства различные «микротехники» власти, там где распространялись их полномочия. Только много лет спустя впоследствии эти техники и практики были включены в глобальные или «макροстратегии доминирования», как их называет Фуко.

Дисциплинарные учреждения первыми вынужденно встретились с трудностями организации, управления, наблюдения и контролирования огромных масс населения. Все это говорит о том, что круг подобных проблем стал основным в формировании вопросов современной политики. По этой причине тактические ходы и технические приемы, которые были апробированы тогда, и заложили дисциплинарный характер современной власти.

⁴⁰ Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. М., 2002. С. 115.

⁴¹ Там же. С. 117.

В связи с этим одной из наиболее важных и актуальных тем в работах французского мыслителя стало исследование паноптикума. Паноптизм у Фуко – это теория тотальной «надзорности». Данное понятие определяет тип безупречного наблюдения, который понимается как основной дисциплинарный механизм. Его достоинством и управляющим элементом является пространство, организованное особым образом. Такой пример появился в истории достаточно давно, хотя и претерпел в современности ряд изменений, но своего богатого смысла не утерял. «Стрелянная» тюрьма или паноптикум – та самая совершенная конструкция, предложенная как проект английским философом Бентамом Иеремией.

По замыслу этого автора, пространство пенитенциарного заведения структурируется таким образом, чтобы наблюдение за преступниками могло осуществляться беспрепятственно и ежеминутно. Сам наблюдаемый не должен понимать, в какой именно момент его контролируют, но постоянно ощущает тотальный надзор. Очевидно, что главная санкция, применяемая к нему, связана не столько с телесным дискомфортом, сколько с открытостью его существования, полной подконтрольностью жизнью, потерей чувства обладания ею. Фуко отмечает, что «цель паноптикона: привести заключенного в состояние сознаваемой и постоянной видимости, которая обеспечивает автоматическое функционирование власти»⁴².

Фуко рассуждает о том, что подобные техники тела привели к появлению особого типа индивида, который стал как предметом тщательного анализа, так и специфическим дополнением к властным отношениям. Т. е. в тюрьме нового типа происходит «захват» индивида, осуществимый с помощью максимального контроля со стороны власти, что создает прецедент самоконтроля. Подавление заключенного теперь не основано на физическом насилии и унижении, в этих условиях он становится покорным благодаря внутреннему фоновому дискомфорту, вызванному чувством наблюдения.

В этом смысле рассматриваемый Фуко «Паноптикум» являет собой не только конкретный проект идеальной тюрьмы, предложенный Бентамом Иеремией, но и базовое правило, согласно которому должно функционировать любое дисциплинарное пространство. В итоге такой паноптический принцип построения зданий лег в основу структурирования не только тюремных учреждений, но других социальных объектов – это школы, больницы, библиотеки и т. п. Для успешного воссоздания идеи паноптикума нужно не детально копировать архитектурную постройку, а всего лишь повторить первоначальный принцип дробления пространства на множество частей. Наличие комнат, камер или кабинетов обязательно предполагает их свободный контроль, который сам по себе остается скрытым.

⁴² Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М., 2015. С. 28.

В исследовании Фуко есть важная идея, связанная с осознанием новой функции, которая прежде не часто связывалась с архитектурой – строительное искусство теперь обретает политический контекст в силу своих дисциплинарных практик. А этот факт не стоит отбрасывать в контексте исследования властных отношений, так как он может пониматься как структурообразующий. Иначе говоря, кроме эстетических и сугубо практических задач, организация нового пространства обретает специфические черты, корректирующие и назидательные. Фуко это описывает следующим образом: «В условиях паноптикона сила власти заключается в том, что она никогда не вмешивается, а отправляется самопроизвольно и бесшумно, она образует механизм, чьи действия вытекают одно из другого. Не располагая никакими материальными инструментами, кроме архитектуры и геометрии, власть воздействует непосредственно на индивидов»⁴³.

Фуко констатирует сам факт возникновения иного пространственного опыта в процессе трансформации строительного искусства. И пишет, что архитектура «создается отныне не просто для того, чтобы предстать взору (пышность дворцов), не для обеспечения обзора внешнего пространства (геометрия крепостей), а ради осуществления внутреннего упорядоченного и детального контроля, ради того, чтобы сделать видимыми находящиеся внутри. Словом, архитектура теперь призвана быть инструментом преобразования индивидов: воздействовать на тех, кто в ней находится, управлять их поведением, доводить до них проявления власти, делать их доступными для познания, изменять их»⁴⁴.

В основе концепции паноптикума, по мнению Фуко, лежали подобным же образом организованные пространства для самоконтроля и дисциплины, т. е. монашеские кельи. Сама концепция жизни в монастыре предполагает режим и дисциплину, сосредоточение на внутренней духовной жизни. Монастырское дробление пространства на части послужило прекрасным примером для появления паноптической модели. Любое дисциплинарное место порождает своеобразный пространственный опыт, подразумевающий наблюдение и контроль за самим собой. Поэтому одной из значимых эмоций, испытываемых человеком в местах заключения, чаще всего оказывается ощущение «неукрытости» и в то же время обособленности.

Итак, с точки зрения Фуко, современная власть присутствует в жизни человека опосредовано, воздействуя на него через конкретные социальные практики, техники тела. Автор усиливает эту мысль, говоря, что власть находится ближе к человеческому телу, чем к его сознанию, подразумевая моделирование пространства на основе трансформации архитектуры. Если говорить не столь категорично, то Фуко видит здесь такую закономерность, при

⁴³ Там же. С. 58.

⁴⁴ Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М., 2015. С. 128.

которой практики тела наиболее основательны и исторически долговечны, нежели любые мировоззренческие концепции.

III. ПРОСТРАНСТВО И ФОРМА В ТЕОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

Искусство организации пространства в современном архитектурном знании рассматривается как важнейший объект интереса ученых. Поэтому зачастую теоретическое исследование, так или иначе, связывается с пространственными представлениями. В отличие от философии, в архитектурной коннотации категория «пространство» проявляет новый смысл, проясняя значение более узкого понятия – «архитектурное пространство».

По словам А. Иконникова, «архитектурное пространство – преобразованная часть окружающего пространства, гармонично сформированная материальными элементами, которая вмещает человека и обеспечивает условия для организации его жизнедеятельности, образуя при этом основу художественного языка и эстетической ценности архитектуры»⁴⁵. Такое описание говорит нам о выделении архитектурного пространства из контекста общей территории. С одной стороны, оно имеет строго утилитарные цели, связанные с трудом или отдыхом человека, а с другой стороны, обладает непосредственным визуальным эффектом, образующим эстетические переживания.

Но стоит заметить, что под архитектурным пространством чаще всего подразумевается именно материальная часть объекта, которая дает человеку возможность осуществлять свою деятельность. Но есть и другая сторона, перцептивная, для которой характерно удобство и адекватность восприятия конкретного пространства (личного или общественного). В итоге возникает эмоциональный контакт, идущий от определенного объекта архитектуры напрямую к индивиду.

Архитектурное пространство обладает целым рядом значимых качеств, оказывающих большое влияние на понимание и семантическое оценивание разнообразных построек, что часто объясняет стилевой и эстетический выбор архитектора. К таким качествам можно отнести следующее: ритмичность, целостность, форма, контекстуальность, динамичность, симметричность, текучесть, соразмерность элементов человеку, мобильность, цветовые ориентации. Многие исследователи архитектуры, анализируя способы воздействия пространства на человека, акцентировали свое внимание в первую очередь на форме архитектурного сооружения. Этот первичный способ коммуникации между объектом и индивидом создает максимальный информационный поток, продуктивный и насыщенный.

Динамическую основу пространства также описывают как одну из значимых ее характеристик. Существенное внимание этому феномену уделял известный архитектурный критик, автор многих важных работ по архитектуре

⁴⁵ Иконников А. В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. М., 2006. С. 267.

Зигфрид Гидеон. Он работал с Ле Корбюзье, Вальтером Гропиусом и оказал существенное влияние на архитекторов второй половины XX столетия. Он полагает, что многие культурные события XX в., такие как теории относительности, мощное развитие науки в целом, появление новых течений в искусстве, массовое распространение кинематографа – были активно приняты обществом и казались тогда глотком свежего воздуха. Синтезирование этих идей и направлений, с точки зрения Гидеона, могло послужить прекрасным опытом для архитекторов «совершенно иной» современной архитектуры. Его футуристическая мысль развивается еще дальше, когда он утверждает, что архитектурная форма должна не просто отвечать на запрос сегодняшнего дня, но и обязательно иметь в виду перспективу на будущее.

Гидеон выстраивает собственную иерархию пространства, где первое место определяется бесконечным внешним пространством. В нем легко и свободно размещаются различные пластичные объемы. Во вторую очередь идет пространство обособленное, внутреннее, автор для примера берет возрожденческую архитектуру. И третья часть состоит из единого пространства, которому свойственно разнообразие взглядов и мнений в отношении него. Гидеон связывает его с периодом модернизма. В это время, благодаря развитию технологий каркасного строительства и частому использованию стеклянных конструкций, происходит тонкое пересечение внешнего и внутреннего пространства.

Наиболее структурированную систему взаимосвязи пространства, формы и движения уже в российском архитектуроведении разработал Н. Ладовский. Он утверждал, что «комбинация ясно читаемых правильных форм дает ясно выраженное движение»⁴⁶. В качестве основания для описания специфики пространственной формы он принял особенности ее зрительного восприятия. В своей практической деятельности автор пытался внедрять инновационный способ обучения молодых архитекторов, используя приемы психоанализа. Он считал крайне важным тот навык, который развивает пространственное воображение ученика, и достигается он тренингами с объемно-пространственной композицией.

Такой способ работы, при котором бумажный эскиз является заключительным, а не начальным этапом, помогал раскрыть фантазию начинающих архитекторов, достигать яркой художественной выразительности в объекте и способствовал поиску свежих идей. Для строительного искусства начала XX в. такой метод имел важное значение и часто применялся на практике, тем самым радикально преобразуя взгляд на новую архитектурную форму. В меньшей степени это повлияло на классические направления в строительстве, ведь

⁴⁶ Ладовский Н. О роли и взаимоотношении в архитектуре пространства, формы, конструкции и материала // Мастера советской архитектуры об архитектуре. М., 1975. Т. 1. С. 342.

традиционный способ проектирования обязывал в первую очередь производить эскиз на бумаге и будто «считывать» все то, что когда-то видели глаза проектировщика, а фактически воспроизводя увиденное ранее.

Проблему пространства Ладовский видел актуальной и даже первостепенной. Он описывал сущность строительных приемов как *упорядоченную смену пространственных величин*. Для архитектора материалом является не только камень, бетон или стекло, в первую очередь он работает с пространством. В теории Ладовского присутствует интересное сопоставление архитектуры с другими видами искусства. Оказывается, их многое объединяет: в первую очередь, схожая работа с пространством, ритмическая составляющая (танец), движение и композиция (музыка), создание конструкции (скульптура) и т. д. Можно сказать, что подход Ладовского к проектированию носил синкретический характер. Подобно большинству конструктивистов того времени он не вступил на путь радикального уничтожения всех практик и навыков прошлого. Более того, в его задачи входило исследование традиционных подходов, но и изобретение новых методов, а также расширение смыслового поля каждого проектируемого объекта.

Известно, что середина 20-х годов XX столетия оказалась важным этапом в формировании неклассических пространственных концепций во всем мире. И происходит это не только в архитектуре, но и в других видах искусства. Смещение живописных идей авангарда, супрематизма, посткубизма и, как следствие, это затрагивает и строительное искусство. Это было время манифестов и провокаций, и оно не всегда приводило в их реализации, зато стало ярким временем экспериментов. К примеру, Эль Лисицкий обосновывает и утверждает «проуны» («проекты утверждения нового»), где происходит смешение живописных и строительных приемов. Его ключевая работа – высотное здание у Никитских ворот, в действительности перевернуло представление о строительных возможностях того периода. Использование новых каркасных конструкций целесообразно решило пространственные задачи, а применение стекла сделало здание визуально легче.

Одним из выдающихся отечественных трудов в области исследования пространства стала «Теория архитектуры» А. В. Некрасова. Написанная в 40-х годах в лагерях, она подытожила многолетнюю работу автора, но свет она увидела лишь в конце XX в. Аналитический подход к исследованию пространства и систематическое его описание делают эту работу методическим пособием по теоретическим вопросам архитектуры. Некрасов ищет прямую зависимость между конкретным периодом в истории, развитием культуры и эстетических приоритетов с доминирующей в это время концепцией пространства.

Идея искусственного архитектурного пространства в ее историческом развитии, по А. В. Некрасову, проходит путь от костного и аморфного пространства первобытных культур до естественнонаучного пространства совре-

менности. К примеру, Античность, отчасти Византия и Древняя Русь, характеризуются конечным пластическим пространством. Автор связывает это с плотным взаимодействием между объектом и субъектом, что приводит, по его мнению, к субъективным переживаниям телесного характера.

Для сравнения Некрасов приводит пример бесконечного пространства, которое характерно для христианского мировоззрения и соответственно западноевропейской культуры. Хотя в возрожденческом каноне происходит совмещение двух идей (античной и христианской), это лишь обогащает вариативность и порождает полисемантичность. Автор называет пространство Возрождения центростремительным, барочное – полицентрическим, центробежным – пространство классицизма, и равномерным, т. е. без центрирования – стилевую эклектику XIX столетия.

Аналитический подход исследователя оказался крайне полезен и для изучения других культурно-исторических периодов. Релятивистское пространство, характерное для современной картины мира, в сочетании с античной пластикой прекрасно описывает подход к архитектурной форме Захи Хаидид, Ф. Гери и деконструктивистов. Нужно обратить внимание, что у Некрасова «пространственность» понимается не в строго архитектурном значении – как взаиморасположение строительных объектов, а в более философском смысле – как способ взаимодействия человека с материальным миром. Собственной «пространственностью» обладают скульптурные объекты, живописные полотна и многие другие предметы искусства и обихода, главное, что эта «пространственность» иная, нежели природная. Некрасов выводит формулу архитектуры в следующем виде: пространство – масса – форма. К этой тираде впоследствии он добавляет понятие «образ».

Базовыми категориями, которые во многом формируют весь ее строй и облик архитектуры, для Некрасова становятся эмоциональное переживание, движение и сущность самого пространства. И, кроме того, изучается интересная «идея направленности пространства» и ее развитие в виде теории линейной перспективы: «движение здесь и вдаль от человека, и издали к нему... создает реальное конвертированное пространство»⁴⁷. Также автором описано статическое, воспринимаемое человеком в состоянии покоя, и динамическое пространство: «если даже человек не двигается в нем, то его протяженность влечет его, он ощущает ее зрением и вполне осознает после ее преодоления»⁴⁸.

В отношении эмоционального переживания пространства автор пишет следующее: «все ощущения в процессе восприятия и все чувственные выражения содержащихся в архитектурном произведении входят в состав образа архитектуры. В этом заключается полнота художественно-архитектурного

⁴⁷ Некрасов А. И. Теория архитектуры. М., 1994. С. 265.

⁴⁸ Там же. С. 262.

образа»⁴⁹. Архитектурные пространства могут влиять на ощущение единства или разрозненности людей, поэтому от масштабности организации пространства зависит не только возможность общения людей, но и их качество. Современные клубы, спортивные и торговые комплексы, театры и кинотеатры подразумевают, с одной стороны, коллективное единение, но с другой – чуждость и разобщенность индивидов. Переживание пространства связано с силой воздействия его элементов, которые формируют границы и формы. Поэтому архитектору всегда необходимо помнить о том, как может быть воспринята его постройка. Его задача заключается в выстраивании той информации, которую он планирует транслировать с помощью архитектурного произведения.

Теория архитектуры, построенная А. Некрасовым, резюмирует многие пространственные концепции, сложившиеся к тому времени. Как бы обобщая их, он пишет: «понятие архитектуры включает то, что она является: во-первых, вместилищем жизни и деятельности человека; во-вторых, разрешением во имя этой жизни пространства в качестве отрезка окружающего пространства; в-третьих, организацией массы (материальной), ограничивающей этот отрезок»⁵⁰.

Важное исследование архитектурного пространства с точки зрения феноменологии впервые было осуществлено К. Норберг-Шульцом. Во второй половине XX в. он изучает философские труды классиков этого направления, конечно не использовавших этот метод для анализа архитектуры, но Норберг-Шульц идет дальше и разрабатывает идеи «экзистенциального пространства», изучает городскую среду, формирует концепцию Духа места. Он полагает, что пространство в мировоззрении архитектора должно обрести новый статус, выйти из ранга чистой геометрической абстракции и простого объекта визуального восприятия.

Это станет возможным только с прояснением новой категории, связанной с понятием «пространство жизненного опыта», для формирования которого требуется комплекс аспектов. А конкретнее: прагматический (удовлетворения потребностей), чувственно воспринимаемый, архетипический (пространство универсальных образцов), культурное пространство, абстрактное пространство логики, экспрессивное пространство искусства и некоторых других форм. Автор также описывает пространственную структуру: от конкретного дома до целого ландшафта, в которых существуют опорные точки, зоны и оси. Именно эти составляющие порождают конкретную пространственную концепцию.

Наряду с позицией Норберг-Шульца заметно выделяются и работы, созданные в отечественном архитектуроведении А. Раппопортом. Его кон-

⁴⁹ Там же. С. 264.

⁵⁰ Там же. С. 253.

цепция опирается на троичную структуру, в которой он описывает реальное, перцептивное и концептуальное пространство. Автор считает, что сущность архитектурного пространства проявляется именно через форму постройки. Помимо этого сама форма выступает как объект анализа с различных точек зрения и проявляет свою актуальность на морфологическом, семиотическом и феноменологическом уровне. Такое расслоение смыслового поля указывает на сложное построение формы и раскрывает в ней глубинную знаковую структуру как способ оформления пространства.

Интересно заметить, что в современной теории архитектуры существуют разнообразные методы представления архитектурного места. Более всего они зависимы от градостроительных задач и природных условий. В основе этих представлений лежит специфика городской структуры, которая может быть линейной, радиально-кольцевой, центрично-кольцевой и т. д. Сюда же входят различные организующие элементы, такие как транспортная система, «зеленые» зоны, центрирование, места социального обслуживания. Очевидно, что наличие огромного количества критериев при описании среды порождает такое же количество ее видов и способов изучения. В классическом варианте типологизация строится вокруг понятия открытого и закрытого пространства.

Открытое городское пространство предусматривает для человека возможность активно действовать, максимально ощущать и близко контактировать с другими индивидами. Масштаб панорамы и размах открывающейся перспективы создает в таких местах особую релаксирующую атмосферу и выполняет важную рекреационную функцию. Подобная территория напоминает о местах естественного генезиса, например долинах, с одной стороны, сближающих человека с природой, а с другой – способной порождать в нем неприятные экзистенциальные переживания, связанные с чувством незащищенности, пустоты и одиночества.

Под закрытым городским пространством понимают различные заведенья крытого типа, к примеру: метро, постройки жилого и общественного назначения, спортивные сооружения, переходы наземные и подземные и многие др. Современные урбанистические тенденции предлагают человеку новый тип закрытого пространства, в котором могут сочетаться различные по типу и назначению места. Это, как правило, многоуровневые комплексы, гипермаркеты или арт-пространства, где на одной территории находятся спортзал, кинотеатр, магазины, территории для творчества и бесед, услуги парикмахера, кабинет психотерапевта и т. д. Такие пространства функционируют круглогодично и непрерывно, нахождение в них задает всевозможные сценарии времяпрепровождения и оказываются пригодными как для взрослых, так и для детей.

Третьим типом считается сочетание двух предыдущих пространств и называется он комбинированным. Здесь предусматривается обширный диапазон действий, который достигается в открытом пространстве, а также проис-

ходит реализация важнейшей защитной функции, сопутствующей закрытым типам территории. Спектр возможностей, который дает такое место, располагает к избирательности в труде и отдыхе, что упрощает переход от одной деятельности к другой, создает комфортные условия и экономит время. Очевидно, что диапазон чувственных переживаний при таких пространственных условиях будет достаточно широким, от субъективных до общих. Итак, к комбинированным городским пространствам относятся: двор-колодец, парк аттракционов, игровая площадка, летний кинотеатр, театр, многоуровневая жилая группа и др. Виды деятельности, которые предусмотрены таким типом, довольно многообразны (физическая активность, эстетическое переживание, коллективная творческая деятельность).

В современной исследовательской литературе в области урбанистики большое внимание уделяется вопросу психологического комфорта, влияния на активность и здоровье человека пребывания его в таких пространствах. Если сравнивать их с природными аналогами, то некоторые психические реакции будут вполне объяснимы. Например, эмоциональный эффект от нахождения в открытом пространстве (набережная, парковая зона) сопоставим с пребыванием в естественных условиях (поле, луг) и позволяет чувствовать себя спокойно и гармонично. Закрытые городские пространства или полуоткрытые (подземный переход, узкие улицы) могут вызывать дискомфорт и напряжение. Поэтому рекреационная составляющая при проектировании городского ландшафта должна непременно занимать одно из ведущих мест.

Также существует деление пространства на горизонтальное и вертикальное. Первое основано на четком линейном расположении в структуре города и может состоять из некоторого количества локальных, изолированных территорий. Формирование горизонтального пространства выстраивается с помощью включения в городской план бульваров, пешеходных аллей, набережной.

Второй тип имеет многоуровневую структуру и организуется путем расслоения изолированных территорий в городской среде. Иногда подобного типа пространства размещаются в большей степени над землей, т. е. тяготеют ввысь или локализуются на крышах домов.

Оба эти типа пространства имеют свои психологические особенности восприятия, связанные с формой и контурами самого здания. К примеру, горизонтальное направление ощущается человеком более естественно и порождает ощущение покоя и защищенности. Вертикальный строй принимается сложнее, хотя и вполне закономерно. Его трудности связаны с резкой переменной направленности линии неожиданно вверх, что может провоцировать негативную оценку со стороны зрителя. Но если в символическом контексте рассмотреть этот тип построек, то его популярность, помимо чисто утилитарных экономических оснований, имеет и духовный смысл – устремленности к высшему, новому и недоступному.

Здесь следует обратить внимание на некоторые общекультурные замечания относительно вертикальных и горизонтальных пространств. К примеру, существует ряд исследований, в которых изучается структурирование культурных кодов соответственно типу сознания. Есть мнение, что русской культуре свойственен «равнинный» способ мышления, это располагает к горизонтальной ориентации пространства. «Горный» тип стремится, соответственно, к вертикальной структуре и радикально отличается от «равнинного» по своим многофункциональным ориентирам. Интересно будет заметить, что горное сознание работает в обоих векторах, осваивая и вертикаль, и горизонталь. Так, например, в «албанских сказках в основе пространства лежит вертикальное членение мира, существенна только вертикаль, и потому путь героя протекает по такому месту, откуда возможен спуск и подъем»⁵¹. При равнинном мышлении территория изучается в большей степени плоскостно, и это заметно отражается в лексике.

Очевидно, что формирование любого архитектурного пространства состоит из конкретных этапов, связанных с интересами и потребностями человека и общества в целом. Одной из таких потребностей можно назвать эстетическую жажду человеческой души, его стремление к преобразению и усилению визуального эффекта от своих действий. Художественная концепция в архитектуре держится на метафоризации природных форм, которые обретают общекультурное значение. Насыщенность жизненных потоков в современных мегаполисах, виртуализация социальных контактов, чрезмерность и порой бессмысленность получаемой информации, психологическая напряженность, концентрирующаяся в местах массового скопления людей, говорят нам о необходимости упрощать городскую структуру, создавать больше открытых, наполненных природными формами пространств.

Внедрение значительного объема открытых пространств в общегородскую среду имеет множество положительных моментов. Помимо зонирования территорий, это рождает дружественную атмосферу для большой группы людей, дает возможность жителю города корректировать скорость своего передвижения, планировать время для отдыха и реализовывать его безопасно и комфортно. Другим существенным моментом успешного формирования архитектурного пространства становится его «присвоение», налаживание эмоциональной связи, появление чувства территориальной идентичности. Такими объектами, наполняющими значимостью определенное пространство города, может быть целый ряд знакомых всем построек, начиная от религиозно-культовых сооружений, заканчивая площадью, центрированной каким-либо памятником. Большую роль в установлении психологического одностороннего контакта с социокультурным пространством города играет аксиологиче-

⁵¹ Смолякова Н. С. Вертикальное и горизонтальное членение пространства: семиотические оппозиции «далеко - близко» и «верх - вниз» (на материале говоров Среднего Приобья) // Молодой ученый. 2011. № 6. Т. 2. С. 41–44. – URL <https://moluch.ru/archive/29/3334/>

ский подход. Оценивание пространства, его эстетических характеристик происходит в современном мире на особенных основаниях, которые никогда прежде не встречались в таком объеме в истории. Излишняя техногенность и урбанизации – теперь новые показатели пространства. Научное осмысление этих процессов тоже не стоит на месте, и в отечественной и зарубежной специальной литературе появляются интересные подходы и взгляды на эту тему.

В последние десятилетия в отечественной науке стремительно набирает оборот новое направление исследований – гуманитарная география, складывающееся на стыке нескольких дисциплин и рассматривающее пространственную проблему в новом синтетическом ключе. В круг изучаемых вопросов могут входить темы, касающиеся социальной, экономической и политической сферы, что говорит нам о назревшей потребности, рассуждать о вопросах пространства в междисциплинарном аспекте. Философские, семиотические, социально-антропологические, когнитивистские методы стали активно использоваться в новом направлении – гуманитарной географии⁵².

В процессе усложнения объекта исследования в ряде гуманитарных дисциплин произошла смена научного фокуса с узкоспециальных вопросов на контекстное рассмотрение какого-либо явления, т. е. описание процессов во взаимосвязи с внешним пространством. Стоит заметить, что основная дисциплина, собственно география, также обретает новые черты и ставит вопросы, описывающие отношения «человек – пространство» в более широком значении, чем это было представлено ранее. Когда мы рассуждаем о сочетании «культура – пространство», то неизбежно сталкиваемся с процессом символизации, который исследуются целым рядом дисциплин, начиная от семиотической концепции и искусствоведения, заканчивая когнитивистикой и нейробиологией. Поэтому возникновение такого синтезирующего различные предметные области подхода было продиктовано самим объектом.

Отчего и появилась неопределенность в понимании гуманитарной и культурной географии. Данный вопрос затрагивается в различных материалах в российской научной прессе. Реальные и потенциальные пересечения их предметных областей до сих пор остаются дискуссионными, однако в науке все же наметилось наиболее устоявшееся определение. Один из основоположников отечественной школы Д. Н. Замятин полагает, что гуманитарная география – это «междисциплинарное научное направление, изучающее различные способы представления и интерпретации земных пространств в человеческой деятельности, включая мысленную (ментальную) деятельность. В отличие от культурной географии она может включать различные аспекты

⁵² Юрьева А. В. Место и цель имажинальной и когнитивной географии в отечественной науке // Актуальные вопросы и перспективы развития гуманитарных наук: сб. научн. тр. по итогам междунар. науч.-практ. конф. № 3. Омск, 2016. С. 16.

изучения политической, социальной и экономической географии, связанные с интерпретациями земных пространств»⁵³.

В свою очередь, культурная география «занимается изучением многочисленных аспектов культуры, обнаруживаемых по всему миру, и то, как они связаны с пространствами географическими точками, в которых происходят культурные события, и вместе с тем исследует то, как люди перемещаются по различным направлениям»⁵⁴. Существуют варианты описания гуманитарной и культурной географии как синонимичных, либо с поглощением гуманитарной географией культурной. Зачастую основой для подобного слияния выступает описание гуманитарной как наиболее обширной дисциплины. В противовес имеется и другая точка зрения, которая анализирует науки о культуре в рамках антропологического знания. Эта мысль порождает вывод о невозможности включить культурную в гуманитарную географию. Несомненно, что здесь предстоят еще уточняющие научные дискуссии, которые завершатся либо соединением, либо окончательным разделением этих направлений.

Также в рамках пространственных концепций существуют специфические ответвления – имажинальная и когнитивная география. Обратимся для конкретизации определения образной (имажинальной) географии к Д. Н. Замятин: «Имажинальная география изучает особенности и закономерности формирования географических образов, их структуры, специфику их моделирования, способы и типы их репрезентации и интерпретации». В понятийный аппарат имажинальной географии включаются: «гений места», «поэтика пространства»⁵⁵, пространственный миф, региональная идентичность, географический образ.

Под географическим образом следует понимать пространственное представление, сложно структурированную модель географического пространства. Другими словами: это некая когнитивная интерпретация места, наполненная символическим значением. Но образы включают в себя также автономные пространства. К примеру, в географические образы Петербурга входит несколько составляющих: «северная столица», «окно в Европу», «северная Венеция», «столица русской провинции», которые в различные исторические моменты становятся доминирующими или накладываются один на другой.

Теперь следует обозначить область интересов географии когнитивной. Она связана с изучением пространственных представлений, механизмов их формирования и использования в деятельности человека. В рамках этого

⁵³ Замятин Д. Н. Гуманитарная география: пространство, воображение и взаимодействие современных гуманитарных наук // Социологическое обозрение. 2010. Т. 9. № 3. С. 26.

⁵⁴ Уваров М. С. Культурная география в культурологической перспективе (аналитический обзор) // [http://www.culturalresearch.ru/files/open_issues/04_2011/IJCR_04\(5\)_2011_Uvarov.pdf](http://www.culturalresearch.ru/files/open_issues/04_2011/IJCR_04(5)_2011_Uvarov.pdf)

⁵⁵ Замятина Н. Имажинальная (образная) география // Гуманитарная география. М., 2007. Вып. 4. С. 291.

направления существует своя внутренняя градация, выделяющая равнозначные исследовательские пласты. Первый – психогеографический, который связан с механизмами восприятия пространственной информации. Второй – социогеографический, исследует массовые пространственные представления, стереотипы, оценки и поведение людей. Третий – культурно-географический, который определяется пространственными представлениями, закреплёнными и используемыми в культуре. И, наконец, четвертый, лингвогеографический, связанный с пространственными представлениями, закреплёнными и используемыми в языке. Таким образом, исследования локализуются в нескольких областях: язык, мышление и поведение человека.

Наиболее интересным элементом когнитивной географии можно назвать понятие языкового образа пространства, связанного с пространственными представлениями носителей языка конкретной территории. Безусловно, в лингвистике уже существуют близкие по смыслу определения, к примеру, языковая картина мира, которая понимается как результат отражения объективного мира обыденным (языковым) сознанием того или иного языкового сообщества. Однако структура языкового образа пространства зачастую наполняется внеязыковыми факторами – природным окружением, типом расселения, хозяйства, этническим составом населения, религиозно-мифологическими представлениями, что конкретизирует это понятие и отличает его от языковой картины мира.

Также в рамках когнитивной географии выделяется когнитивные пространственные сочетания (КПС), которые формируются сознанием в виде бинарных пространственных представлений (центр-периферия, север-юг). В дополнение к этому часто происходит перенос образа одного географического объекта на другой («Иваново – русский Манчестер», «Новосибирск – не Омск»), когда смысл представлений создается один за счет другого. Отличительными особенностями КПС становятся: понимание КПС как сочетание взаимосвязанных представлений, каждое из которых соотносится с определенной территорией. А также «представление об одной или нескольких территориях, соотносимых с данной, оказывает существенное влияние на формирование представлений о ней»⁵⁶. От привычных нам семантических сочетаний пространственные основаны именно на культурных представлениях о территории. В этом обнаруживается особое назначение когнитивной географии – исследование факторов и условий, при которых происходит формирование тех или иных когнитивных пространственных сочетаний.

Итак, как показывают разнообразные исследования в теории архитектуры, современное пространство – это совокупность различных элементов. Важно понимать то, что связующим звеном этих элементов является человек, без его непосредственного или косвенного влияния формирование простран-

⁵⁶ Замятина Н. Когнитивная география // Гуманитарная география. М., 2005. Вып. 2. С. 339.

ства становится невозможным. Поэтому необходимо видеть человека как первостепенный элемент этой системы, учитывая множество факторов, необходимых для гармоничного и полноценного пребывания в его архитектурном пространстве.

3.1. А. Розенберг. Материализация жизненных процессов в архитектурном проектировании

Александр Розенберг малоизвестен и редко цитируем среди архитектурных авторитетов, однако его небольшая работа «Философия архитектуры: общие основания теории проектирования архитектурных сооружений» эффектно выделяется на общем фоне. Она выдает в авторе не только архитектора-практика, но и тонкого мыслителя, который созерцает вполне технический процесс проектирования зданий как осмысленный процесс мирового масштаба для организации жизни.

Из его практических работ можно выделить больницу имени Петра Великого на Пискаревском проспекте в Санкт-Петербурге (совместно с Л. А. Ильиным и А. И. Клейном), дом И. Е. Кузнецова на Загородном проспекте, 27 (1915–1916 гг.) совместно с Б. М. Великовским и Д. П. Бурышкиным, а также проект городской Алуфuzовской больницы (1916 г.). Это прекрасные примеры большого архитектурного таланта Розенберга.

Его же теоретическая брошюра была издана в 1923 г. в Санкт-Петербурге небольшим тиражом и стала известна только узкому кругу специалистов, однако не обратить на нее внимание смежным исследователям просто невозможно. Розенберг понимает мировой процесс как пространство заполненное, в котором существуют предметы во взаимодействии. Он пишет, что «если можно было бы охватить познанием мир в какой-либо момент, то он представился нам как совокупность предметов, расположенных определенным образом в пространстве и обладающих определенными свойствами»⁵⁷.

Хочется отметить внимательный авторский взгляд к изучению способа мышления самого творца. Розенберг не допускает вмешательства импульсивных проявлений в сферу сознания, потому видит потребность описать способы такого типа мышления и, следовательно, придать ему строгости, академичности. Автор видит схожесть теории проектирования зданий и методологии мышления.

Розенберг уделяет внимание и общим положениям относительно понимания роли и смысла искусства. Он видит особую закономерность в физической основе всякого искусства. «Совокупность всех подмеченных законов гармонии архитектурных форм пока еще не может носить название теории проектирования, и проникновение в тайны этой гармонии еще долго (а может быть, и навсегда) будет покоиться на личных свойствах изучающего архитек-

⁵⁷ Розенберг А. В. Философия архитектуры. Петроград, 1923. С. 21.

туру, на заложенных и нем дарованиях, развивающихся каким-то непонятным для нас путем в чувство формы, линии и красок, а роль руководителя в этом случае, главным образом, будет сводиться к ознакомлению обучающегося с наиболее совершенными образцами и к поправкам, вносимым в самостоятельное творчество учащегося»⁵⁸.

Науки, приходящие на помощь проектированию, важны, но далеко несовершенны, так как односторонни, ведь в них объясняются только такие способы, которые проясняют, как сделать постройку устойчивой и прочной. Но они не дают ответа на вопрос, как здание должно быть спроектировано, чтобы соответствовать тому назначению, которое подразумевается еще до материализации проекта.

Розенберг описывает организацию человеком пространства как процесс по налаживанию своей жизнедеятельности, от которой может зависеть даже выживаемость вида. Так высоко он оценивает строительное искусство. Автор объясняет структурирование пространства как многогранный, ступенчатый процесс, в котором его составляющие находятся в различных отношениях. Он называет их следующим образом: а) независимые; б) параллельные; в) подчиненные сосуществующим; г) подчиненные последовательным.

Отличительной особенностью первого типа является то, что пространство в нем организовано независимыми друг от друга постройками, не объединенными своим назначением, объемом или схожестью обстановки. К примеру, два здания, расположенные рядом, но несущие различные функциональные нагрузки (школа – торговый комплекс).

При параллельном типе организации пространства существует схожесть обстановки и общий объем здания. Примером могут служить многоэтажные жилые дома, в которых есть пространства общего пользования (лифты, лестницы), но жизненные процессы индивидов могут не пересекаться.

Третий тип, подчиненный сосуществующий, Розенберг описывает, как процесс, в котором существует общее назначение для его составляющих, однако без самостоятельных и независимых течений для каждого. Такими явлениями можно смело назвать отделы в банке, функционирующие в одном здании и производящие деятельность в рамках одного смыслового типа (финансовые операции). И наконец, четвертый тип, подчиненный последовательный подразумевает единый объем и синхронность протекающих процессов в рамках здания. Это может быть деятельность, проходящая в химчистке или прачечной, где начало и конец работы проходят в одном пространстве.

Однако существуют две категории требований, которые должны быть предъявлены ко всякой организации, а потому имеющие характер принципов. Таковых принципов два:

⁵⁸ Там же. С. 33.

- 1) принцип экономический;
- 2) Принцип санитарно-гигиенический.

Следовательно, архитектурное сооружение, которое понимается как обстановкой деятельного процесса, должно ему соответствовать и удовлетворять всем требованиям. В этом и заключается основной принцип проектирования архитектурных сооружений.

Помимо прочего Розенберг подходит к архитектурному сооружению как целостному организму, заполняющему пространство. Он размышляет, насколько близка оказывается связь того, кто создал, с тем, что создано. Автор полагает, что предметы человеческой культуры не имеют уже «никакой связи с создающим их организмом за исключением идеи, но все же их происхождение можно признать органическим, понимая это слово в его широком значении»⁵⁹. Созданием предметов культуры, творчеством в области материальной и духовной культуры человечество внесло некоторый элемент сознательности в свое биологическое развитие. Перенеся свое организационное творчество изнутри вовне, внося в него элемент сознательности, человечество ускорило свое биологическое развитие.

В целом, позиция Розенберга часто подвергалась критике в научной литературе, однако невозможно не отдать должное масштабности его взгляда на архитектурное проектирование и особый взгляд автора к организации жизнедеятельности человека. Самое важное, что можно заключить из этой небольшой работы, – восприятие большого творческого преобразующего потенциала архитектора при проектировании зданий и наполнение любого пространства витийствующими смыслами.

3.2. Р. Арнхейм. Пустота и наполненность. Отношение между объектами в пространстве

Рудольф Арнхейм – выдающийся американский психолог, искусствовед и крупный исследователь в области архитектуры. Он является автором фундаментальных исследований: «Кино как искусство», «К психологии искусства», «Визуальное мышление», «Энтропия и искусство», «Динамика архитектурных форм», «Происхождение живописи: «Герника» Пикассо», «Роль центра: изучение композиции в изобразительном искусстве».

Продолжительное время Рудольф Арнхейм руководил в США работами по эстетике и теории искусства в рамках гештальт-теории, читал лекции в Калифорнийском и Гарвардском университетах, избирался президентом Американского эстетического общества. Помимо прекрасной административной карьеры в академической среде, он стал авторитетным ученым

⁵⁹ Розенберг А. В. Философия архитектуры. Петроград, 1923. С. 25.

в области эстетики и его работы используются в качестве учебной литературы на факультетах искусства различных университетов США.

Основная мысль в работах Арнхейма заключается в том, что он понимает сущность визуального восприятия не как пассивный, но как живой и креативный процесс. В своей теории он основывается на экспериментах гештальтпсихологии, что позволяет в доказательной форме прояснить смысл созерцательного акта, который не ограничивается воспроизводством объекта в сознании, но формирует зрительные модели, а следовательно, является активным процессом. В каждом моменте созерцания мы тщательно исследуем объект, анализируем значимые характеристики, соотносим со своим информационным опытом и составляем единый зрительный образ.

В основе методологии Арнхейма, как уже и было отмечено, лежат достижения гештальдистов К. Коффки, М. Вертхеймера, В. Кёлера. Его концепция основана на понятиях «гештальта»—«структуры», «целостного образа», «формы». Существенным отличием от классического подхода в психологии стала мысль о несводимости целостной психической жизни индивида к сумме составных частей его психики. Т. е. целое не равно входящим в его состав частям. Эта позиция вызвала бурную дискуссию в научных кругах, которая продолжается и в наши дни.

Гештальтпсихологи детально изучали структуру зрительного восприятия и сделали ряд громких заявлений, подтверждая свою теорию психологическими экспериментами. Было выделено несколько понятий, которые требовали разъяснений и доказательств, к примеру: «стремление к «хорошему гештальту», константность образа, контраст «фигуры и фона», закон соотношения части и целого и многие др. Формируя эти понятия, исследователи пытались разъяснить свою позицию относительно восприятия и утверждали, что оно формируется на основе гештальтов, то есть целостных структур.

Так, «образ» становится базовым понятием для гештальтпсихологов, а «целостный образ» видится обширнее, чем весь объем входящих в него элементов. Следовательно, выдвигается базовый тезис: мы видим только гештальты, а не элементы, которые есть данные чувств. Эта мысль в корне противоречит всем наработкам в психологии предыдущих поколений, так как в основе их лежал ассоциативный метод. В таком подходе сознание разлагается на составляющие, из которых уже рождаются сложные психические феномены. Противники такого классического взгляда рассуждали об участии сознания в восприятии, поэтому последнее описывается ими как познавательный процесс динамического, творческого характера.

Рудольф Арнхейм в своей работе «Динамика архитектурных форм» пристально вглядывается в понятие «пространство», способ его восприятия человеком и особенности его заполнения архитектурными объектами.

Свой большой труд он открывает с разграничения двух понятий, которые соседствуют между собой в обыденной жизни. Во-первых, автор крити-

чески подходит к наиболее распространенному пониманию пространства как данности, предшествующей предметам внутри него, как раме или оправе, в которой каждый предмет занимает свое место.

Во-вторых, он описывает несостоятельность такого подхода и несоответствие его современным физическим представлениям. Арнхейм считает, что пространство между материальными объектами определяется «их взаимодействием: дистанции могут быть описаны количеством энергии, воспринимаемой объектом; гравитацией, связывающей отдельные тела; временем, которое необходимо для того, чтобы одно тело могло достичь другого. Пространство не существует физически, если его отделить от пронизывающей его энергии»⁶⁰.

С точки зрения автора, следует однозначно отбросить интуитивное познание и не воспринимать пространство как что-то готовое. Оно создается как совокупность естественных и рукотворных объектов, которые без творца, а в нашем случае архитектора, не появляются. В сознании «пользователя и зрителя каждой архитектурной аранжировке соответствует специфическая конструкция пространства, которая возводится в виде простейшего каркаса, соответствующего физической и психологической ситуации»⁶¹.

Для примера используется простой эксперимент, в котором рассматриваются объекты, находящиеся на определенном расстоянии друг от друга. Эволюция нашего восприятия будет двигаться от простого к сложному, и визуальное исследование обоих построек превратится в творческий процесс. Причем расстояние между объектами обретет значимость и будет включено нашим сознанием в целостный образ. Пространство промежутка, как считает Арнхейм, не пусто и порождает невидимые связи. Если станет возможным изменить промежуток между объектами, то это скажется на пропорциональности и контрастности этих построек по отношению друг к другу.

Помимо всего происходит и перемена в так называемой взаимной «зависимости» зданий. Если мы уменьшим интервал между ними, то и меньшее преобразуется в пристройку к большему, а если сократим его максимально, то получим совсем иную постройку, а следовательно, и ее восприятие. Поэтому Арнхейм настаивает на той мысли, что дистанция между объектами создает некоторую степень связанности либо разобщенности. Этот факт непосредственно преобразует весь архитектурный образ в целом. Если мы сможем понимать «связанность и разобщенность не просто как метрические дистанции, но динамически, в движении, мы обнаруживаем, что они зависят от своего рода сил притяжения и отталкивания»⁶². Здания, находящиеся визуальное «некомфортно» по отношению один к другому, создают впечатление взаимо-

⁶⁰ Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. М., 1984. С. 54.

⁶¹ Там же.

⁶² Там же. С. 62.

отталкивания. В противовес этому может возникнуть эффект «притяжения» при условии слишком большого интервала.

Создание архитектурной формы автор также сближает с процессом восприятия. Арнхейм пишет о том, что визуальная репрезентация объекта будет адекватно отображаться в сознании человека только при условии гармонизации всей архитектурной среды. Однако само восприятие несет неоднозначную психическую нагрузку, когда при визуальном контакте с объектом на первоначальном этапе возникает подъем, а затем спад эмоционального напряжения. Такой процесс он сравнивает с явлением энтропии и понимает утрату экспрессии как катарсическое состояние, психическое успокоение.

Однако существует ли пустота, не заполненное ничем пространство? Вспомогательным объяснением к этому вопросу Арнхейм выбирает музыку, где паузы, задержки ритма или даже тишина между частями пустотой не являются, так как напряженное ожидание слушателя заполняет ее и придает смысл. Пустота наступит в тот момент, когда произведение сыграно, инструменты сложены, а музыканты ушли из оркестровой ямы. В параллель к этому примеру приводится архитектура, схожим образом заполняющая пространство.

Когда два объекта, находящиеся по отношению друг к другу через интервал, создают иллюзию необходимости и зависимости, нуждаются для завершения целого, промежуток между ними будет «заполнен» интенсивнее. Однако, если две эти формы самодостаточны и независимы, такая зависимость уменьшается. Таким образом, воспринимаемой пустотой мы сможем назвать такую область, пространственные качества которой не зависят от окружающих объектов. Полная пустота «переживается тогда, когда вообще нет объектов, – в темноте, в открытом космосе, в океане отсутствие каких бы то ни было пунктов отнесения, невозможность ориентации, нехватка сил притяжения и отталкивания могут вызывать подлинный ужас»⁶³.

Но отсутствие объектов в реальной жизни еще все же не пустота, потому как пространство, ничем не застроенное, может пронизывать человеческое восприятие, обладать плотностью, которую можно было бы назвать «визуальной субстанцией». Но стена небоскреба, полностью состоящая из зеркальных окон, может ощущаться как пустота, поэтому сам эффект пустоты возникает в том случае, когда на поверхности нет ясной структурной организации. Тогда «взгляд наблюдателя, где бы он ни пытался задержаться, обнаруживает себя словно все на том же месте, все точки подобны одна другой; недостает координат, не хватает каркаса, позволяющего установить расстояния, и в результате возникает чувство затерянности»⁶⁴.

Подобным образом Арнхейм убеждает нас и в том, что пространство, окружающее здания, не может трактоваться как пустое. Оно наполнено и

⁶³ Там же. С. 69.

⁶⁴ Там же. С. 72.

прежде всего восприятием самого человека, которое формируется особенно-стями конкретных построек: размером, экстерьерными решениями, имеющими большое визуальное значение.

Человек воспринимает пространство своей жизнедеятельности как асимметричное: в вертикальном и горизонтальном направлении. Большей значимостью обладает вертикальное восприятие, так как человеку свойственно преувеличивать вертикальные размеры и приуменьшать горизонтальные. Тематика вертикали описана у Арнхейма достаточно подробно и синхронизируется с основными характеристиками бытия и сознания человека. Динамичность архитектурных форм понимается им как взаимодействие форм между собой и воздействие их на человека.

Автор развивает целый комплекс идей, утверждающих законы динамической сущности нашего восприятия, и пишет следующее: «архитектура является воплощением мысли. А любая организация мысли приобретает форму архитектурного сооружения»⁶⁵. Наиболее мощное динамическое впечатление создает диагональ, отклоняющаяся от вертикали. В эпоху авангарда XX столетия эта мысль была крайне близка В. Ф. Кринскому и А. В. Бабичеву, для которых принцип динамизма архитектурных форм имел первостепенное значение в зарождающемся стиле нового времени.

Далее Арнхейм утверждает, что эффект, который производит здание на человека, является результатом психофизиологических процессов и в каком-то смысле этот эффект присутствует как сила в самом здании. С этим тезисом, конечно, трудно согласиться, но автор проясняет свои слова тем, что визуальные силы реальны, а не иллюзорны. Он наделяет динамикой линейные формы, а вертикаль, по его мнению, оказывается наиболее актуальной для нашего восприятия и потому, что вызывает у человека естественное ощущение уравновешенности и стабильности, скорее всего связанного с понятием гравитация. Очевидно, противоположным ощущением мы обязаны любому отклонению от вертикали, которое рождает динамику.

Такая специфическая позиция «оживления» процесса визуального восприятия, даже надделение его силовым полем, делает теорию Арнхейма особенной, не встречающейся в архитектурной мысли. Идеи автора приводят его к размышлению об акцентах, на которые следует обращать внимание любому исследователю пространства, а именно на взаимодействия пространства и человека в нем. Он неоднократно подчеркивает, что восприятие является процессом синтеза многих элементов, начиная от субъективного опыта до топографических особенностей места, откуда происходит визуальный контакт с объектом.

Подводя итог мысли автора, можно сказать, что архитектура должна восприниматься и изучаться только из точки пересечения различных ее эле-

⁶⁵ Там же. С. 53.

ментов. Если же не рассматривать всего комплекса смыслов, то архитектура понимается лишь как совокупность объектов и пустот между ними. Это лишает ее того психологического эффекта, которому Арнхейм уделял столько внимания, лишает ее динамики. Только когда проявления разных функций (визуальные факторы, акустика, свет, баланс) воспринимаются в стабильной взаимосвязи с пространственными отношениями, тогда мы можем говорить об архитектуре как о пространственном творчестве. Иначе говоря, архитектуру следует понимать не как совокупность внутренних помещений-пространств и не как укрытие от непогоды и врагов, но как элемент пространственного опыта.

Знание особенностей психологии восприятия архитектурных форм придает архитектору осмысленность и четкость в выборе эстетического способа воздействия на зрителя. И в этой области фундаментальные исследования Р. Арнхейма заслуживают пристального внимания, ведь именно он заложил основы психологического подхода в рамках гештальтпсихологии к пониманию художественного языка визуального искусства.

3.3. А. Габричевский. Динамическое и статическое

Поистине уникальным мыслителем, выдающимся ученым и исследователем в области архитектуры можно смело назвать А. Габричевского. Широкому кругу читателей он известен как переводчик и комментатор таких классиков мировой культуры, как Альберти, Барбаро, Виньола, Витрувий, Виолле Дюк, Палладио и др. Хотя в академической среде он больше известен как теоретик архитектуры, и его работы по сей день известны в основном среди узкоспециального контингента читателей.

Радует то, что ренессанс его научных трудов имеет место с конца XX в. и цитируемость идей Габричевского в научном мире неуклонно возрастает. Его имя возвращается из исторического забвения, и современная гуманитарная мысль обретает большого авторитетного ученого, которого в советское время почти потеряла. После публикации нескольких его работ в научной литературе и выхода в свет главного труда «Морфология искусства» представления о теоретических методах и мировоззренческой концепции автора значительно дополнились.

В целом распространению идей Габричевского подчас мешает традиция понимать его шире, чем только как теоретика архитектуры. Этот ярлык мешает ассимиляции его идей самими архитекторами, которые смотрят на его труды через профессиональную призму, и теми, кто непосредственно архитектурой не интересуется. Подчас идеи Габричевского для искусствоведов кажутся чрезмерно «философичными», а для философов бывают далеки от их художественной концепции. Этот дуализм бывает сложно преодолеть, но значение этого мыслителя не стоит приуменьшать для обоих направлений.

Габричевский сформировался как мыслитель довольно рано, стал проявлять себя еще в студенческой научной среде, плотно сотрудничал с известными русскими философами Н. А. Бердяевым и И. А. Ильиным. Но в большей степени на него произвела впечатление популярная в то время феноменологическая концепция Эдмунда Гуссерля. Свежесть взгляда и мощь этого автора очаровывала многих, но для Габричевского феноменология становится источником его собственной теории. Он крайне заинтересован идеей установить взаимосвязь бытия и сознания не посредством их противопоставления, а путем интуитивно осознаваемого их единства. Определения, которыми пользовался автор, зачастую были почерпнуты им у А. Бергсона и Г. Зиммеля. К примеру, из работ последнего он перенимает понятие «индивидуальный закон», а «длительность» в концепции Габричевского близка определению Бергсона.

Для Габричевского магистральная тема философии искусства связана с изучением художественного предмета и присущих ему культурно-философских оснований. Он видит в процессе творчества стягивание в одно целое всего многообразия явлений этого мира, считая художественный предмет индивидуальным космосом. Однако такой предмет таит в себе различие форм, внешней и внутренней, из чего следует задача, которую должен преследовать анализ архитектурного образа, а именно изучать взаимодействие следующих элементов: «внутреннего пространства здания, его оболочки и внешнего пространства, его окружающего»⁶⁶.

Таким образом, философия конкретных эстетических объектов оказывается философией мировоззрений. Габричевский уделяет внимание исследованию внутренней формы, потому что видит в ней «индивидуальный закон», соотнесенный с высшим единством, общим стелем эпохи. «В то время как отдельные виды целевых выразительных форм (так называемые прикладные искусства) закрепляют отдельные ценные функции человека, архитектура создает оболочку и окружение для человека в целом и, являясь, поэтому наиболее универсальной формой тектоники, включая в себя все другие ее отрасли, она создает художественно более замкнутую и более автономную систему тектонических форм»⁶⁷, – пишет автор.

Согласно многим современным представлениям, которые созвучны с концепцией Габричевского, тело является формой всех форм в творчестве. Вещь и мир даны человеку вместе с частями его тела, в своеобразном живом соединении, сравнимом или, скорее, идентичном тому, которое существует между частями самого тела. Именно тело формирует фон познания и бытия мира, являясь основой постоянства нашего присутствия в мире, присутствия окружающих объектов и особенности нашего взгляда на мир.

⁶⁶ Габричевский. Морфология искусства. М., 2002. С. 399.

⁶⁷ Там же. С. 389.

«Тело наше, – утверждает автор, – как и всякая органическая форма, есть продукт статизации, индивидуализации, фиксации; оно есть начало постоянства в противоположность всякой процессуальности, внешней – стихийной или внутренней – душевной, бессознательной. Поэтому всякое человеческое творчество, поскольку оно, творя форму, статизирует, – антропоморфно, все равно, разбивает ли наше восприятие внешний мир на вещи или наш рассудок – внутренний мир на понятия...»⁶⁸.

В начале XX столетия Габричевский создал теорию органической оболочки тела, которая не только защищает его, но и закрепляет форму, как границу и как результат взаимодействия между внутренним и внешним миром. Каждая оболочка подразумевает в себе некоторую демаркационную линию, которая отделяет и защищает человека от внешних влияний. Индивиду свойственно создавать вокруг себя целые слои оградительных оболочек. И эта особенность присуща не только *homo sapiens*, но и простейшим организмам, к примеру, создание непроницаемой оболочки на любой поверхности, откладывание твердых веществ на ней. Такая твердая оболочка – это результат соотношения внутреннего и внешнего.

Оболочка может сопровождать перемещение живого организма, а может быть, напротив, неподвижной относительно объекта. Оболочка, сопутствующая движению, является прообразом одежды. А оболочка, имеющая неподвижную форму, – прообразом здания. Поэтому мыслитель полагает, что всякое человеческое творчество, в частности творчество оболочек, есть преодоление, приспособление и организация материи.

Человеческая личность окружает себя целой системой оболочек, начиная с самого тела, поскольку оно воспринимается как хранилище духовного, жизненного субстанционального ядра, кончая мирозданием, каким он мыслится человеческой наукой в каждый данный момент истории нашего сознания, в данный этап завоевания природы. Одно из звеньев этой системы – это человеческая одежда, одно из последних – здание.

Между одеждой и зданием, безусловно, имеются различия, но они не опровергают базовых структурирующих принципов, способствующих организации определенного типа оболочки. Даже при первичном рассмотрении это легко заметить, допустим, что одежда находится в непосредственном контакте с человеческим телом и перемещается вместе с ним, но и здание укрывает не только индивида, но в большей степени его конкретную деятельность, имеющую практические и духовные ценности. Поэтому некоторые виды творческой активности перетекают из оболочки здания в другие пространства, но продолжают ассоциироваться с конкретным помещением.

Все многообразие пространственно-художественных содержаний распадается в авторской концепции на две основных категории: первая из них

⁶⁸ Там же. С. 403.

условно может быть обозначена как пространство статическое, а вторая – как пространство динамическое. Весьма любопытно эта теория преломляется в авторском рассмотрении на примерах из истории живописи.

Итак, статическое понимается Габричевским как среда, т. е. пустое пространство, в котором размещены некоторые тела, трехмерные и непроницаемые. Одно из основных качеств подобного пространства – является его измеримость, так как оно определяется трехмерной телесностью. Однако здесь автор обращает внимание на удивительный момент, когда трехмерные тела размещаются в статическом пространстве, но мыслятся как четырехмерные. Очевидно, что движение как координата времени дана умозрачительно. Наиболее ярким примером формирования статического пространства Габричевский определяем живопись Андрея Мантињи.

Если говорить о динамических пространствах, то на первый план выходит именно движение, так как протяженность создает форму в произведениях такого типа. Соотношение объектов и пространства автор определяет следующим образом: «объекты есть как бы тела вращения, сгущения первостихии – пространства; граница их определяется только изнутри, не есть нечто постоянное, от века данное, а обладает ценностью своей выразительностью»⁶⁹. Ярким примером такого пространства в живописи служит творчество Тинторетто, который использует в своих работах необычные ракурсы и часто допускает погрешности в перспективе. И Габричевский усматривает в этом особое формообразующее начало тинторетовского творчества, выражающееся в «едином, безграничном, органически одушевленном пространстве»⁷⁰.

Существует ряд мнений относительно статических образов мира (А. Г. Раппапорт и др.), которые теряют в современном пространстве свою актуальность и уходят в прошлое. Время традиционализма и стабильных структур уступает место изменчивости и непостоянству. Наука все шире открывает нам тайны природы и развития Вселенной, а человек в компьютеризированном мире теряет чувство стабильности и ищет постоянного обновления удовольствий.

Этот процесс характерен не только для динамики нашего времени, он был зафиксирован еще в начале XX столетия. Отсюда и возник интерес к изучению динамических свойств художественного языка архитектуры. Модернизм и постмодернизм прекрасно иллюстрируют стремление нового художественного мышления к постоянному обновлению, а множественные примеры разнообразных архитектурных форм доказывают это.

Хотя в большей степени история архитектуры показывает нам как раз иное состояние дел, когда доминирует стабильность и уверенность строительной конструкции. Так называемые «падающие» здания (Пизанская баш-

⁶⁹ Там же. С. 404.

⁷⁰ Там же. С. 407.

ня, колокольня в Бад-Франкенхаузен и др.) вызывают настороженность, чувство опасения и понимаются скорее как курьез. Но в современном мире мы знаем примеры имитирования наклоненных конструкций, от которых зритель получает яркое эмоциональное впечатление (офисное здание в Абу-Даби *Capital Gate*). Таким зданиям не угрожает разрушение от неправильно уложенного грунта, как их историческим предтечам, они скорее рассказывают нам об очаровании постмодернисткой архитектурой во всем мире. Подобная имитация встречается не только в случае с «падением» конструкции, она применяется также для создания подвижности пластических элементов формы. «Танцующий дом» Френка Гэри в Праге, здание, построенное в 90-е годы XX в., традиционно считается ярким примером деконструктивистского направления в архитектуре. Или Еврейский музей в Берлине и его новое здание, построенное в 1999 г. Даниэлем Либескиндом, прекрасно иллюстрирует идею подвижности конструкции как внутри, так и снаружи объекта. Сам музей по форме напоминает изогнутую линию, а пол внутри него сделан под наклоном, таким образом, что посетители вынуждены прилагать усилия для перемещения.

Итак, подводя итоги рассуждениям А. Габричевского, можно описать ее главную идею следующим образом. Художественное творчество, в частности архитектурное, понимается автором как преодоление, приспособление и организация материи. А так как основными элементами в строительном искусстве являются пространство и масса, то центральная проблема архитектурного формообразования заключается в глубоком и вдумчивом их изучении.

IV. СЕМАНТИКА АРХИТЕКТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

Процесс восприятия архитектурного пространства представляет собой сложный психологический процесс. Для его актуализации требуется работа всей системы личности, потому как восприятие – только начальный этап познания, за которым следует абстрактная, логическая форма мыслительной деятельности. Многие исследователи в теории архитектуры склонны считать эстетическое переживание активной формой взаимодействия между объектом и его зрителем.

По словам известного историка и теоретика архитектуры А. В. Иконникова, процесс восприятие строительного искусства, по сути, является комбинацией различных информационных потоков, воздействующих на человека, начиная от практических, заканчивая художественными и этическими. Такой симбиоз материального и духовного начала оказывается довольно непростой задачей для анализа. Когнитивные установки, общекультурный статус, психическое состояние создают мощный фон нашего восприятия произведения архитектуры и как следствие значительно воздействуют на развитие его образа в нашем сознании. Другими словами, в основе коммуникации между инди-

видом и архитектурным объектом лежит социальный, культурный опыт человека, его знания, ценности и общеисторическая ситуация. Интересным в этом смысле является то, как Д. Насар классифицирует параметры, по которым происходит индивидуальное восприятие объекта архитектуры. Они делятся на формальные (сложность формы), символические (стиль), схематические (типичность или «нетипичность» постройки) и видимые (индустриальное, историческое, неисторическое). Их можно рассматривать как способ, каким человек коммуницирует со зданием, так и расценивать его как конкретное знание об объекте.

В целом структурный подход изучения пространства в современной научной литературе достаточно популярен, хотя он имеет ряд противоречий. Далеко не все исследователи разделяют мнение о возможном сближении методологии в изучении архитектурных объектов и текста. Одни ученые категорично высказываются в отношении семиотических и лингвистических способов, которые применяются к архитектуре. Более всего авторы такого направления указывают на самостоятельность пространственной деятельности и пространственного опыта. Противоположная точка зрения основывается на том, что в строительном искусстве проявляется языковая реальность. А это значит, что вполне допустимо использовать семиотическую теорию применительно к архитектуре, и этот процесс благотворно скажется на анализе архитектурной формы. Но те и другие сходятся во мнении, что при восприятии здания крайне важна активность самого человека, тогда как в противном случае архитектура будет лишь картинкой на заднем фоне жизни субъекта.

К примеру, Й. Фишер строит свою позицию на понимании архитектуры как средства коммуникации, но особенной, отличной и от языка, и от живописи, и от театрального представления. Как и многие виды искусства, строительство способствует процессу познания мира и даже самопознанию, но благодаря своей «тотальной вещественности», постоянному присутствию в жизни человека его можно описать как базовое средство коммуникации. Архитектуре свойственна своя внутренняя логика и средства передачи информации, доступные только ей. Но в итоге человечество существует в таком пространстве, которое наполнено постоянным информационным потоком, наполнено архитектурой. Этот коммуникативный мир создан из множества слоев и подтекстов, он опирается на историческое основание, на отсылки и цитаты, но текстом, в конце концов, не выразим.

В противовес этой концепции, У. Эко, как один из теоретиков семиотики, подходит к изучению архитектуры в большей степени как к коммуникативному средству, и не сводимому только лишь к своей функциональности. Он считает, что «возможности, предоставляемые архитектурой (проходить, входить, останавливаться, подниматься, садиться, выглядывать в окно, опираться и т. д.), суть не только функции, но и, прежде всего, соответствующие

значения, располагающие к определенному поведению»⁷¹. Соответственно, под архитектурным знаком автор подразумевает «означающее, означаемым которого является его собственное функциональное назначение»⁷². Так как в семиологии различается денотативное и коннотативное содержание, У. Эко говорит о «функциональной» денотации и «символической» коннотации архитектурного объекта. Первичной функцией является денотируемая, а вторичной – комплекс коннотируемых. Со временем эти функции проявляют свою динамичность, меняются, исчезают или обретают прежний статус. Такая подвижность, говорит исследователь, абсолютно нормальна для существования художественной формы и способа ее восприятия.

Традиционно семиотика подразделяется на несколько разделов: синтактика, прагматика и семантика, но в архитектурной семиотике добавляется еще и архитектурная грамматика. Расширение диапазона вопросов в этих разделах связано с тем моментом, что строгое соответствие языка архитектуры с лингвистическим языком действительно невозможно. И грамматика как метод в изначальном своем виде не подходит для решения архитектурных проблем. Итак, следует подробнее остановиться на ряде тем, которые исследуются в различных направлениях семиотики архитектуры.

Во-первых, под архитектурной грамматикой понимается часть архитектурной семиотики, в которой центральной темой становится создание базовых архитектурных элементов, переводя в терминологию классической лингвистики, появление первичных компонентов языка – слов. В том числе внимание уделяется их структурированию и способу выражения смысла.

Во-вторых, архитектурная синтактика строится вокруг разъяснения основных категорий синтаксиса. В случае с архитектурой имеется в виду исследование сочетаний архитектурных «слов» (первозлементов), а также способы их возникновения и изменения вне зависимости от смысла и функций знаковых систем (зданий, ансамблей, комплексов и других архитектурно-градостроительных образований).

В-третьих, архитектурная прагматика занимается фиксацией возможных взаимоотношений между архитектурными элементами/системами и их пользователями. И последнее, архитектурной семантикой называют раздел, описывающий способы интерпретации знаков и создание соответственных означающих. Таким образом, архитектурная семантика занимается именно языком, изучением его основных элементов, выражающих смысл, только посредством архитектуры.

Исследования семантики пространственных форм показывают, что язык архитектуры, в отличие от языка науки, не стремится к однозначности. Напротив, многозначность художественных форм — основа художественной

⁷¹ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. М., 2006. С. 305.

⁷² Там же. С 302.

действенности, которая вызывает широкий спектр ассоциаций. Поэтому любое архитектурное пространство стоит рассматривать как совокупность других пространств, состоящий из множества элементов, будь то форма или цвет. В него также входят и нематериальные структуры, к примеру, геометрические, тектонические, элементы социальных типов и социальных групп, связанные внутри себя коммуникативными связями.

С этой точки зрения еще большую актуальность обретает изучение того влияния на человека, которое возникает в результате взаимодействия с таким полиморфным образованием, как пространство. Безусловно, следует акцентировать внимание и на том факте, какие именно элементы включает архитектурное пространство, как они сосуществуют друг с другом и как объяснить факт воздействия на человека, находящегося даже на смежной территории. Поэтому изолированное от самого субъекта исследование особенностей пространства видится нецелесообразным, так как, только находясь во взаимодействии с человеком, архитектурный объект обретает свои свойства.

Для примера можно рассмотреть интересное здание Моше Сафди, исследовательский центр жертв холокоста в Иерусалиме «Яд-ва-Шем». Это здание гармонично встроено в ландшафт, в часть горы, и внешне имеет лаконичный вид. Однако пространство внутри создает эмоциональное напряжение и начинает «работать» только тогда, когда человек попадает внутрь него. Здесь архитектурная форма выстроена таким образом, что ее свойства влияют на восприятие и семантическое оценивание.

Форма зачастую влияет на подбор архитектором стилевых и эстетических параметров. Они варьируются в зависимости от целей и задач и связаны ритмичностью, целостностью, контекстуальностью, симметричностью, соразмерность элементам и человеку, цветовыми решениями и т. д. Эта зависимость дает прогностический эффект, присущий разнообразным архитектурным формам.

И в этом смысле архитектура, по сути, равна искусству убеждения, со своими риторическими приемами. Если говорить языком лингвистики, то она вступает в информационный обмен и сама становится объектом массовой коммуникации. В связи с этим интересную классификацию архитектурных кодов предлагает У. Эко.

1. Синтаксические коды: к примеру, техника строительства. Архитектурная форма может включать: балки, потолки, перекрытия, консоли, арки, пилястры, бетонные клетки. Здесь нет указания на функцию, действует только структурная логика, создающая условия для последующей пространственной денотации. Точно так в других кодах на уровне второго членения создаются условия для последующего означивания. Так, в музыке частота характеризует звучание, порождая интервалы – носителей музыкальных смыслов.

2. Семантические коды: а) артикуляция архитектурных элементов (крыша, балкон, слуховое окно, купол, лестница, фронтоны, гостиная, столо-

вая...); б) артикуляция по типам сооружений: 1) социальным, пространственным. Автор уточняет при этом, что список может быть дополнен и возможно разработать такие типы, как город-сад, город романской планировки и тому подобное или использовать разработки авангарда. Таким типам кодов характерно то, что они оформляют уже готовые решения. Иначе говоря, это кодификации типов сообщения.

Дальнейшие рассуждения приводят автора к пониманию того, что архитектура – это «служба, в смысле принадлежности к городской сфере обслуживания, водоснабжения, транспорта...»⁷³. И тогда архитектуру не стоит возвышать и возводить в ранг искусства, ведь особенностью разных видов искусства является свобода, которая невозможна в условиях выполнения требований. В таком случае строительное искусство должно расцениваться как совокупность общепризнанных норм, предоставляющих обществу именно то, что оно старается получить от архитектуры.

Далее развивая свою мысль, Эко утверждает, что архитектурные коды, иконологические, стилистические или риторические, в таком случае могут быть проименованы «лексикодами». Это будет закономерно и гармонично, потому что они лишь воспроизводят определенные схемы, замкнутые и застывшие во времени формы. Такие типы крайне стабильны и редко подвергаются переоценке.

К понятию метафоры обращались многие исследователи, и разработка этого понятия оказалась актуальной для семиотики архитектуры. К примеру, В. И. Лучков дает собственную типологию метафоры, которая включает простые, смешанные и намекающие. К первому типу автор относит однозначные метафоры, которые срабатывают вне контекста, т. е. безотносительно менталитета и персональных коннотаций. Такие метафоры прямые и буквальные, хотя эффект от такой архитектуры может иметь различные характеристики. Это достаточно «редкое явление в архитектуре, оно возникает чаще всего тогда, когда во имя достижения какой-либо идеи идут по пути чрезмерного упрощения визуального кода, доходя до буквализма в его прочтении, до своего рода предельной инфантильности образа»⁷⁴. Сложно подобрать здесь более красочный пример, каким являются американские сооружения по продаже хот-догов, сконструированные в виде собаки. Как рекламный ход такой тип метафоры работает качественно и быстро. В истории архитектуры похожие работы создавались и не только в рекламных целях (проект коровника Н. Леду в виде коровы в XVII в. или выставочный павильон Хабаровской ярмарки 1913 г. в виде бутылки).

Ко второму типу, или смешанным метафорам, автор приписывает образы, в которых может содержаться множество различных метафор простого

⁷³ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. М., 2006. С. 215.

⁷⁴ Лучкова В. И. Пятнадцать задач по архитектурной семиотике. Хабаровск, 2012. С. 13.

типа. Здесь следует вспомнить и слова известного исследователя постмодернистской теории Ч. Дженкса, который пишет, что «смешанная метафора сильна, как знает каждый, изучающий Шекспира»⁷⁵. Задача смешанных метафор заключается в том, чтобы производить впечатление на зрителя, удивлять его, создавая в памяти сильный образ, случившийся благодаря сочетанию простых идей.

Смешанная метафора полисемантична и состоит, как правило, из разнообразных эффектов, начиная от рациональных и заканчивая сюрреалистическими. В том числе в ее составе находятся как массовые, так и элитарные коды, от чего психологический эффект не всегда прогнозируем и может нести положительную или негативную окраску. Пристальное внимание со стороны зрителя к такой метафоре, скорее всего, и объясняется ее смысловой нагруженностью и эмоциональной вариативностью.

Итак, последний тип намекающей метафоры, по мнению В. И. Лучкова имеет смысл назвать наиболее эффективным. Никаких прямых значений она не несет, буквальных трактовок не имеет, она только создает необходимый фон и движет мысль в потоке ассоциаций. Такая метафора порождает иконический знак и движется через ассоциативный ряд. Это наивысший метафорический уровень, в котором совершается соединение элитарных и массовых кодов прочтения на подсознательном уровне. Примерами таких метафор изобилует современная архитектура. Капелла Роншан Ле Корбюзье неоднократно будоражила воображение зрителя, вызывая в сознании различные образы, начиная от белых микенских домов и кончая швейцарским сыром. Или же здание Сиднейской оперы архитектора Йорна Утсона, совершенно пограничная ассоциативная работа, которую сравнивают то с парусником, то с птицей, то с бумажными домиками. Сам же автор склоняется к тому, чтобы не прикреплять конкретное значение к этой архитектурной форме. Одно понятно, что намекающая метафора сильна именно объемом ассоциаций, который рождается из потока простых образов.

Как мы видим, архитектурное пространство – это неоднозначная и полиморфная система. Любой ее компонент обладает собственным смыслом, а его расположение и структура влияют на общую концепцию. В итоге, локальные смыслы различных слоев архитектурного пространства создают в процессе метафорического взаимодействия единый смысл постройки. Таким образом, внимательное изучение языка архитектуры дает нам понять, насколько многозначную семантику таит в себе строительное искусство, которое невозможно свести только к физическим формам или художественным категориям.

⁷⁵ Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М., 1985. С. 75.

4.1. Поиски архитектурной формы в XX веке

Радикальные перемены в эстетической концепции строительного искусства XX столетия связаны с появлением новых представлений в общественном сознании, переосмыслением прежних мировоззренческих установок с важными открытиями в науке и технике. Все эти условия породили сильные подвижки в направлении экспериментального формообразования в архитектурном творчестве. И как следствие, такой процесс значительно отразился на стилистической составляющей всего облика современного строительства.

Первый этап этого развития связан с работами искусствоведов формальной школы в Германии и Австрии конца XIX – начала XX в. Представители формальной школы (А. Ригль, Г. Вельфлин, П. Франкль, А. Шмарзов, А. Бринкман и др.) были озабоченные проблемами обновления традиций академического искусства и обратили внимание на закономерности построения художественной формы. Одним из основных формальных элементов искусства, наряду с линией, светом и цветом, выводилось именно пространство.

К примеру, Г. Вельфлин исследовал особенности формирования художественной формы и ввел классификацию пяти типов эстетических категорий. Он считал необходимым подвергать анализу художественный язык, разделяя его на отдельные элементы. Вельфин писал так: «одно из условий возникновения художественных качеств архитектурного объекта – соразмерность и соподчинённость всех элементов архитектурно – пространственной формы, благодаря чему создаётся её целостное восприятие»⁷⁶. Таким образом, в основании подобного способа изучения архитектурной формы находится трансформация и «аналитическое разложение вещи на ее элементы»⁷⁷. Если разбираться в методе формообразования постмодернистской архитектуры, попытаться выделить ее характерные черты, описать стилевую специфику, то вопрос о принципах построения формы является первостепенным. Объектом внимания в итоге будут характеристики объемно-пространственной композиции, такие как масштабность, динамика, ритм, контраст, пропорции.

На втором этапе развития пространственных идей первой четверти XX в. интерпретация архитектурного пространства как проявления культуры, выражающего дух времени, приобрела активный созидательный характер. Живописцы и архитекторы создавали различные креативные союзы (импрессионисты, экспрессионисты, футуристы, кубофутуристы, супрематисты) для совместной творческой работы, поиска собственного эстетического языка, разработки новых принципов формообразования.

Одним из выдающихся мыслителей начала века был итальянский архитектор Антонио Сант'Элиа. Его «Манифест футуристской архитектуры»

⁷⁶ Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.-Л., 1930. С. 146.

⁷⁷ Там же. С. 147.

(1914) является удивительным произведением не только в смысле революционности его содержания, но и благодаря высокому писательскому таланту автора. В нем он рассуждает о том, что «архитектура отрывается от традиции. Она невольно начинается заново»⁷⁸ и связывает этот процесс с революционными преобразованиями жизненного уклада, в основе которых лежит научно-технический прогресс. Плоскостное формирование городских территорий заменено их пространственным развитием. Мысль Антонио Сант'Элиа о том, что «архитектура как искусство придания зданиям форм согласно установленным критериям не существует более»⁷⁹ можно описать как целостный подход к проектированию неклассического типа.

Середина 1920-х годов во всем мире стала важным периодом в формировании особых пространственных концепций. На первый план выходит проблема воплощения художественной воли автора путем создания именно художественного пространства. Происходит смешение живописных идей авангарда, супрематизма, посткубизма и преломление их на архитектурной платформе. К примеру, большой экспериментатор и удивительный зодчий Эль Лисицкий разрабатывает идею «проунов» («проекты утверждения нового»), где живописное творчество соотносится со строительным искусством. Сам Лисицкий реализовал один из выдающихся проектов, который стал хрестоматийным предметом для изучения будущих поколений архитекторов. В небоскребе у Никитских ворот были применены для того времени современные каркасные конструкции, а применение стекла создало эффект легкости и дало возможность целесообразно решить планировочные и пространственные задачи.

Одной из знаковых теоретических работы того времени, стала книга Ле Корбюзье «К архитектуре» (1923). Отправной точкой теоретических рассуждений известного архитектора считается проект, на котором представлены только несколько железобетонных опор, поддерживающих горизонтальные плиты, и соединенных между собой простой лестницей. Этот несложный чертеж определил не только для Ле Корбюзье, но и для многих его последователей строительную концепцию на долгие годы вперед. С тех самых пор железобетонный каркас стал означать архитектурную концепцию. Автор впервые тогда нащупал нечто общее между такой простой конструкцией здания и социальными переменами, которые принесли особые требования к строительству. Архитектору стоит отдать должное, ведь ему удалось решить сложную социальную проблему путем реализации простых решений, а также сформулировать основной принцип, который был неоднократно реализован в других странах, в том числе, и в нашей. Можно долго спорить о том, как именно российские архитекторы применяли корбюзьянский принцип в градостроитель-

⁷⁸ Сант'Элиа А. Манифест футуристской архитектуры // Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972. С. 165.

⁷⁹ Там же. С. 168.

стве и что конкретно из этого вышло, но не стоит сомневаться в одном – его работы имели высокий авторитет в профессиональной среде.

Один из теоретиков направления рационализма в архитектуре Н. Ладовский считал базисным материалом архитектуры не камень, дерево или стекло, а именно пространство, которое необходимо структурировать, абстрагируясь от идеалов прошлого. Ладовский предложил новый психоаналитический метод преподавания и ввел учебную дисциплину «Пространство», при этом главными элементами архитектуры было предложено считать *пространство, форму и конструкцию*, а второстепенными – *массу, объем, вес, цвет, пропорции, движение и ритм*. Этот новый для того времени взгляд на долгие годы вперед определил историю советской архитектуры.

На третьем этапе развития пространственных представлений, охватывающих период 30–50-х годов, основное внимание теоретиков архитектуры оказалось направлено в область научных исследований. В отличие от частичного обращения к научным идеям, служившим источником образных ассоциаций или основой экспериментальных исследований восприятия пространства, интересы исследователей середины XX в. обратились к научным эмпирическим исследованиям.

Бруно Дзеви, теоретик архитектуры, в своей работе «Уметь видеть архитектуру» (1953) писал: «...четвертое измерение достаточно для того, чтобы определить архитектурный объем, т. е. образуемую стенами коробку, в которой заключено пространство. Но пространство в себе – сущность архитектуры – выходит за пределы четвертого измерения»⁸⁰. Дзеви говорил о вариативности методики измерения архитектурного пространства, что подтверждает мысль о бесконечном количестве способов соприкосновения человеческой жизнедеятельности и архитектуры.

Этот период был, в конечном счете, плодотворным для последующего возвращения к пространственной проблематике, так как именно в это время архитекторы получили возможность более глубоко и всесторонне ознакомиться с научной методологией, в частности с формами научного описания и моделирования пространственных явлений, научными представлениями о пространстве.

Поиски наиболее разнообразных и полисемантических способов представления пространства были характерны для четвертого этапа развития архитектурных концепций в 60–70-х годах XX столетия. Довольно значимым исследователем этого периода был Ч. Дженкс, который описал и систематизировал сложный и многозначный мир модернистской и постмодернистской архитектуры. Тип пространства, порождаемый постройками Ле Корбюзье, Дженкс сравнивает с кубистскими экспериментами Пикассо и Брака, или же супрематизмом Малевича. Он видит в таких зданиях от первого художе-

⁸⁰ Дзеви Б. Уметь видеть архитектуру // Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972. С. 470.

ственного направления схожесть в использовании изломанных линий и четкость, яркую выраженность композиции от второго. С точки зрения автора, модернизм от постмодернизма отличается богатой вариативностью значений, подобно абстрактному искусству, которое наполняется различными образами. Для Дженкса работы немецкого художника-дадаиста Курта Швиттерса как нельзя лучше подходят для понимания постмодернистского пространства. Этот художник стал широко известен благодаря тому, что экспериментировал с объемными ансамблями (марцбау), которые постепенно заполняли все пространство помещения. Внутреннее убранство комнаты обретало разноуровневый и, на первый взгляд, хаотический тип, но если быть внимательней, то в мерцах прослеживаются и устремленные в небеса готические своды, и отголоски конструктивистских объемных конструкций. Эти пространственные опыты подталкивают Дженкса к описанию нового понятия «одномерной формы», то есть облика «архитектуры, создаваемой на базе одной или нескольких упрощенных ценностей»⁸¹.

Иногда автор сравнивает архитектуру постмодерна с китайским садом, и сразу думается, какое же можно обнаружить сходство между многовековой культурной традицией и таким специфическим стилем зодчества. Но оба эти явления олицетворяют собой движение к истине, постоянную изменчивость пути, который может никогда и не привести к искомому знанию. А скорее всего сама переменчивость и есть это знание. Китайский сад является сочетанием базовых дихотомичных понятий, коренящихся в нашем мировоззрении, таких как добро и зло, жизнь и смерть. Хотя прямых и откровенных столкновений этих понятий в китайском саду никогда и не встретишь, потому что традиция и древняя философия часто эти знания метафоризируют, порождая разветвленную систему образов. Подобным способом работает и постмодернистская эстетическая практика, в том случае, когда используется смысловая многозначность, многообразие метафор и ирония. Задача, которую преследуют постмодернисты, усложняя процесс восприятия, связана с желанием сбить классический/логичный способ прочтения произведения искусства. «Хотя постмодернистское пространство может быть в любом виде столь же богато и многозначно, как и пространство китайского сада, оно не может выразить глубину значений с такой же точностью»⁸², — пишет Дженкс.

Экзистенциальная сущность неклассической теории состоит в том, что главной ценностью строительного искусства становится пространство для человеческого бытия, которое постигается только через движение и взаимодействие объекта и субъекта. Другие черты этой концепции кажутся наименее важными и, скорее всего, имеют полемический характер. К примеру, то, что еще столетие назад казалось каноническим, в постмодерне подвергается кри-

⁸¹ Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М., 1985 С. 35.

⁸² Там же. С. 74.

тике и обретает статус «необязательности», ненужности, вторичности. Такие черты современной архитектуры поистине удивительны, так как создается ощущение, что и не было всей этой исторической практики с выработкой норм и правил, анализом цвета и формы. Или, во всяком случае, возникли веские причины, по которым архитекторы перестали их придерживаться. Эти черты стали основополагающими в массовой застройке на протяжении всего XX в. И, в конце концов, осуществляется переход от органической архитектуры к типовой застройке.

Многими исследователями подмечено, что постмодернистская архитектура зачастую разрушительно воздействует на пространственные границы, это касается как границ объекта, так и субъекта. По меткому замечанию А. В. Турчина, характерной особенностью архитектуры любого исторического периода является отношение к границам строительного объекта, это во многом определяет процесс формообразования. Здесь же автор делает предположение о том, что к современному состоянию «прозрачности» зданий привел длительный процесс «...непрерывного разрушения границ и нарастания проницаемости в обществе и культуре, отражающегося в художественной трактовке предметов»⁸³, который существует уже около полутора веков.

В центре пространственных представлений, по мнению Турчина, всегда находятся представления о человеке и мире, их проявление в культурно-философском контексте времени. Это результат нашего восприятия внешнего пространства и себя. При этом граница объекта не всегда понимается как физическая, чаще всего это граница субъект-объектного членения действительности, расположенная в рамках нашего понимания предмета. Для примера, автор приводит дверь, которая функционально не существует отдельно от стены, машины или шкафа, однако обладает собственными границами и определяется как отдельный объект.

Если в традиционном подходе, сохранявшемся многие века, существовало представление о соотношении формы, внутреннего пространства и функции, то постмодерн выводит совершенно новые принципы полисемантической формы и многофункциональности пространства. Любопытно, что особенная эстетическая прелесть в неклассической архитектуре состоит в том, чтобы внутреннее пространство не определялось формой объекта, а лучше всего диссонировало и создавало иллюзию конфликтности.

К началу последней трети ушедшего столетия стало ясно, что постмодернистская архитектура и её необычная стилистика исчерпала свой художественный ресурс и внимание к ней стало ослабевать. На передний план выдвинулся деконструктивизм. Его началом можно считать архитектурную выставку «Архитектурный деконструктивизм» в Нью-Йорке 1988 г., где ряд ведущих за-

⁸³ Цит. по: Бескова И. А. Природа и образы телесности. М., 2011. С. 113.

падных архитекторов представили свои проекты, объединённые единым новаторским творческим подходом, отраженном в манифесте деконструктивистов. Апологетами направления выступили Питер Айзенман, Даниэль Либескинд, Эрика Оуэн Мосса и др. Несмотря на то, что стиль деконструктивизм неразрывно связан с постмодернистской культурой со свойственным ей способом философствования, он имеет существенные формальные отличия, выраженные в индивидуальном творческом почерке его лидеров.

Известный американский архитектор и теоретик Питер Айзенман, являясь классическим представителем деконструктивизма, предлагает свою альтернативную концепцию пространства, основываясь на понятиях «структура отсутствия», «пространство неопределенности» и многих др. Для возможности динамического восприятия архитектурный объект должен обладать рядом качеств: двойственностью, промежуточностью, интериоральностью (когда объект понимается как текст). Этот коммуникативный процесс имеет диалогическую структуру и подразумевает символический разговор между архитектором и зрителем, а также постоянную трансформацию смыслов. Двойственность понимается Айзенманом как перемена классической схемы форма-функция, нетрадиционной «эквивалентной структурой», когда устойчивая иерархия обретает размытость и неопределенность.

Промежуточная характеристика объекта создает ощущение пограничности восприятия. Интериоральность связана с пониманием здания как текста и отвечает за внутренние его смыслы. Очевидно, что Айзенман, как и любой экспериментатор, предлагает архитектору творить максимально свободно, забыть исторические шаблоны и правила, без колебаний вступать в творческий поток и искать в нем оригинальную форму объекта. Такая художественная независимость необходима в большей степени для овладения потоком культурно-исторической информации и сотворения смыслов с помощью формообразования, а не просто для преобразования материи.

Здесь хочется остановиться на таком способе формообразования, который установился в последние годы как наиболее актуальный, и, что более удивительно, распространился в странах с традиционным подходом к архитектуре. Это связано с развитием теории нелинейности. Она опиралась на более глубокие стратегии проектного мышления, где отразились новейшие взгляды на мироустройство. Этот опыт привлек к себе внимание необычностью, которая проявляется во внешних характеристиках объекта, но удивительно, что это не повлекло за собой детальной проработки стиля. Для примера, можно привести культурный центр Гейдара Алиева в Баку, работы архитектурного бюро Захи Хадид. Этот многофункциональный центр смело можно назвать характерной постройкой новейшего течения в архитектуре.

Итак, проблема пространства переживала в XX в. лишь свою начальную фазу развития, это был этап накопления идей и выявления основных проблемных узлов. Постмодернизм сделал первые попытки осмыслить и реали-

зовать свои революционные идеи, но в большей степени архитекторы этого направления заставили поволноваться всех традиционалистов и скептиков, которые считали невозможным существование такого странного «искусства». Здесь хочется обратиться к словам А. Г. Раппопорта, который считает, что «радикальность и масштабность предполагаемого поворота архитектурной мысли, скорее всего, заставит ставить не столько вопрос о том, какие архитектурные формы завоюют себе место под солнцем в ближайшем будущем, сколько вопрос о том, что такое архитектура и архитектурная форма. Специфика новой постановки этого вопроса состоит в том, что на сей раз он не будет предопределен противопоставлением старых, преодолеваемых и новых, открываемых форм. Едва ли что-либо из арсенала архитектурных форм будет считаться устаревшим или отжившим»⁸⁴.

4.2. Советский конструктивизм: идеальный человек в идеальном пространстве

Советская архитектурная мысль в первые десятилетия XX столетия развивалась также стремительно, как и молодая страна. Это время действительно считается большой политической, социальной и экономической стройкой, но также это было время архитектурного бума, поиска новой советской эстетики. Оказалось, что креативный потенциал архитекторов, писателей и художников имел настолько богатый запас, что это вылилось в мощный поток революционных идей и концепций. Пожалуй, ни одно из искусств, кроме архитектуры, в такой мере не отразило уклад жизни советского гражданина. Благодаря зодчеству воплощалась мечта о новой счастливой жизни, начиная от строительства фабрик и заводов и заканчивая массовыми жилыми застройками.

Архитектура крупных общественных построек зачастую является выразителем тех идей, которые ведут конкретное общество в светлое будущее. И в связи с этим в период 20–30-х годов в нашей стране появляется свой «лирический герой», новый тип человека, который требовал принципиально иного пространства для роста, воспитания, работы и отдыха⁸⁵. Такая большая задача требовала от архитекторов большого таланта и профессиональной гибкости, стоит заметить, что далеко не все согласились с требованиями времени и остались в профессии.

В любой культуре всегда по-разному решается главный философский вопрос, как мы сегодня понимаем, что такое человек, в чем заключается его аксиологическая данность, а из этого исходит решение общей проблемы гуманизма. Так вот в начале прошлого века в нашей стране этот вопрос был

⁸⁴ Раппопорт А. Г. К пониманию архитектурной формы. М., 2002. С. 32.

⁸⁵ Юрьева А. В. «Лирический герой» в творчестве советских архитекторов 20–30-х годов // Творчество как национальная стихия. Смысл творчества: инновации и Dasein: сб. ст. / под ред. Г. Е. Аляева, О. Д. Маслобоевой. СПб.: Изд-во СПбГЭУ, 2016. С. 211.

весьма актуален и реализовался в пользу не индивидуальности, а коллективности, такого союза граждан, которые ведут совместный быт, желательно рационально и компактно. Идеальным пространством общего жизненного цикла предполагалось закрепить за коммуной. С точки зрения проектировщиков, она позволяла сохранить обширные социальные контакты при индивидуальной форме проживания. Вообще, концепты, которые вводятся архитекторами того периода (свобода, связь с природой, отсутствие скопления людей, идущие от Ле Корбюзье), создают прекрасное, воздушное ощущение, рисуют красивую и гармоничную картину мира, где все легко можно переустроить и обновить. Но на практике оказалось все гораздо сложнее.

Жилой дом на Новинском бульваре в Москве (М. Гинзбург, И. Милинис (1928–1930) становится одним из выдающихся экспериментов советского строительства. Этот проект изначально задумывался как комплексное сооружение из четырех типов корпусов для возможной реализации всех первичных потребностей человека. В него входили: жилой комплекс, коммунальный (спортзал, столовая, детский сад) и служебный двор (прачечная, сушилка, гараж). Хотя реализация этих построек осуществилась только частично, зато в проекте были апробированы новые строительные материалы и проведен пространственный эксперимент (соотношение габаритов комнаты к масштабам человека, зрительное расширение интерьера за счет световых решений и цвета). Заметим, что здесь идет отсылка к знаменитому корбюззианскому модулю как идеальной системе пропорций в архитектуре.

К не менее удивительной версии материализации социальной мечты подошли архитекторы М. Барш, В. Владимиров, А. Пастернак, Г. Сум-Шик под руководством выдающегося руководителя М. Гинсбурга. В 1928 г. был создан проект нового типа общественных построек, так называемая секция типизации жилой ячейки типа F. В отличие от домов-коммун с абсолютным обобществлением быта, этот вариант является переходным типом постройки, где отдельные жилплощади для каждой семьи перемежаются с коллективным пространством. Подобная жилая ячейка была использована для строительства ряда экспериментальных зданий. Для одного из них, построенном в Гоголевском бульваре в Москве, С. Лисагор даже разработал встроенное оборудование (шкафы, полки, кухня-шкаф).

Более масштабные разработки новых строительных объектов требовали времени, средств и территории. Подобные требования не всегда удавалось выполнить. К примеру, можно рассмотреть жилой комбинат-поселок для горняков Анжеро-судженского Каменноугольного района. (Дипломный проект Н. Кузьмина, Томский технологический институт, 1928–1929). Стоит заметить, что это была модель города в рамках нескольких построек. Автор также дает описание к своему проекту и создает «График жизни» – схему в виде круга, где обозначены все этапы жизни члена коммуны от рождения до смерти. С его учетом и запроектированы зоны и корпуса комбината. Жизнедея-

тельность субъекта четко структурирована, его день расписан по часам и общественным пространствам. Разграничиваются возрастные группы, которым не запрещается контактировать, но территориально их жилые комнаты должны быть разделены. Очевидно, что коммунары, проводя большую часть жизни в коллективной среде, не нуждаются в индивидуализации, поэтому промышленный дизайн его быта абсолютно однообразен. Более того, человек не только унифицируется в пространстве, но и в личных перемещениях, напоминая машину на производстве, т. е. Кузьмин стремился обозначить не только график перемещений индивида в коммуне, но и конкретное время, необходимое для какого-либо действия. Этот строгий объем предписаний не продвинулся дальше фантазий и остался только на бумаге.

Как видно из примеров, в 20-е годы возникла стабильная и популярная концепция соединения жилого строительства и культурно-бытовых помещений, откуда и возникли большие социалистические кварталы. В них входил обновленный детский сад, так как данный тип сооружения был тесно связан с планом по раскрепощения женщины, избавления ее от бытовой рутины и присоединения к коллективной работе. Таким образом, тип советской женщины формировался абсолютно стандартно: она, конечно, мать, но в большей степени, гражданка большой Советской страны, свободная и трудоспособная личность, созидаящая на заводах и фабриках и пополняющая генофонд своей Родины.

Но вот воспитанием подрастающего поколения должно заниматься государство. С рождения и практически до совершеннолетия человека пестовали в рамках единой образовательной программы. Конечно, «проекты тех лет носили в себе следы излишнего теоретизирования и абстрактного подхода к решению задач. К примеру, существовало положение о «ранимости детского организма» и отсюда возникла необходимость изоляции детских групп, которое доводилось до крайности. Это привело к появлению сложных планов, с многочисленными боксами, коридорами, наружными входами, что, несомненно, затрудняло эксплуатацию и увеличивало смету строительства»⁸⁶.

Однако ближе к концу 30-х годов обозначилось движение к оптимизации данного процесса. Темпы сооружения новейших детских садов, соединенных с яслями, возросли еще и за счет торможения отрасли промышленности, в которой максимально использовался труд женщины. По этой причине постройка детсадов стала экономически рациональным решением, что порождало высокий процент выработки на производстве. В создании проектов таких типов детских учреждений приложили много усилий архитекторы-женщины (Р. Смоленская, Л. Степанова и др.).

⁸⁶ Юрьева А. В. «Лирический герой» в творчестве советских архитекторов 20–30-х годов // Творчество как национальная стихия. Смысл творчества: инновации и Dasein: сб. ст. / под ред. Г. Е. Аляева, О. Д. Маслобоевой. СПб.: Изд-во СПбГЭУ, 2016. С. 211.

Что касается постройки школьных зданий, то в начале века советская страна в этом вопросе столкнулась с большими трудностями. Государство делало ставку на повсеместное образование, а для реализации такого запроса требовались продуманные и удобные помещения. Но опять же, начальные строительные эксперименты проявили неосуществимость многих задумок. Здания, построенные по этим проектам, позволяли решать задачи обучения (классы, рекреации), но затрудняли даже более важный для государства элемент в системе образования – это воспитание подрастающего поколения. Советский ребенок – это человек не только образованный, но и воспитанный в атмосфере патриотизма. А для этого, как известно, нужны пространства. Поэтому за счет уменьшения лестничных проемов и количества вестибюлей удалось включить в план помещение для всевозможных общественных мероприятий. Таким образом, стало возможным воспитание нового советского гражданина.

Художественное просвещение граждан было еще одним пунктом в обязательном плане по сотворению новоиспеченного героя в советском обществе. Поэтому архитектура клубов автоматически была включена в процесс формирования диктатуры художественного вкуса. В разных советских городах повсеместно шла перестройка духовного уклада, когда на месте религиозных построек возникали классические Дворцы культуры. Это произошло, к примеру, на месте Симонова монастыря в Москве.

Идеальный социалистический город-дом обязательно вмещал в себя и другую постройку, клуб, концентрирующий внутри себя разнообразные события каждодневного и торжественного характера. Клуб – это пространство для отдыха, общения и обучения. Однако в осуществлении этой задумки было препятствие – в довоенное время только небольшой процент населения интересовался клубными мероприятиями. Связано это было со спецификой жителей, так как многие из них еще не до конца приняли свой новый статус – трудового класса, а несли еще в себе шлейф «городского крестьянства». Поэтому известный лозунг того периода – «да здравствует смычка города и деревни» не всегда срабатывал без перебоев.

Итак, что должен был вмещать в себя клуб, для примера возьмем мнение С. Юткевича, режиссера и художника «Синей блузы». В 1926 г. он предполагал, что в таком типе постройки «непременно должны быть включены: автоматическая раздевальня, читальня, книжные киоски, комнаты для прослушивания радио, гимнастический зал, библиотека, зал для игры в шахматы, небольшое киноателье, манеж, выставки современной живописи, скульптуры, плаката, стенгазет. И это помимо мобильного театра и кинотеатра, где нет сцены в классическом ее варианте, и где в основе лежит подвижность и обте-

каемость. Вот такие грандиозные планы советские архитекторы имели на среднестатистического гражданина советского государства»⁸⁷.

Интересным был творческий симбиоз различных авторов в архитектурных мастерских, где непременно соседствовали борьба основных идей и стилистических направлений. Именно в таких условиях осуществлялся градостроительный план по сотворению новой жизни для нового человека. Зачастую в подобных мастерских прослеживается четкая иерархичность структуры с доминированием роли главного мастера, однако намечено и стремление к свободному творческому общению, созданию некоего творческого движения. Подобная структура имеет явную цель, а именно - достижение быстрого и эффективного результата, путем создания гармоничной творческой организации.

В 20-е годы творчество знаменитой Архитектурно-художественной мастерской Моссовета трактовалось как коллективное, но образцом для участников была цеховая структура, дававшая право на индивидуальную деятельность мастерам, но не подмастерьям. Объясняя цели и задачи «цеха», Н. Э. Радлов писал, что мастерские цеха – это «помещения, приспособленные для нашей практической и теоретической деятельности, что «усвоение законов художественной техники может происходить путем совместной работы, под которой понимается не только коллективное творчество, но и всякое творческое общение художников»⁸⁸.

Показательным примером подобного непростого сотрудничества явились разногласия двух известных архитекторов: Ладовского и Жолтовского. Ладовский состоял в конфликтных отношениях со многими мастерами, в том числе и с начальством. Он настаивал на том, чтобы откинуть стереотипы прошлых веков и создать содружество новых прогрессивных архитекторов. Ладовский радикально относился к «стилизаторству», внедрению устаревших форм строительства и всеми силами боролся за совершенно новый тип архитектуры, в котором сформируется советский гражданин. «В своем художественном творчестве он больше исходит от рассудка, чем от психических реакций», – так говорили о Ладовском его коллеги. В свою очередь именно эта позиция архитектора создала такую противоречивую почву, на которой выросли прогрессивные проекты мастерской Моссовета. Благодаря плодотворной деятельности ее сотрудников, которые вопреки разногласиям находили компромиссные решения, были разработаны ключевые урбанистические принципы.

⁸⁷ Юрьева А. В. «Лирический герой» в творчестве советских архитекторов 20–30-х годов // Творчество как национальная стихия. Смысл творчества: инновации и Dasein: сб. ст. / под ред. Г. Е. Аляева, О. Д. Маслобоевой. СПб.: Изд-во СПбГЭУ, 2016. С. 211.

⁸⁸ Радлов Н. Цех святого Луки // Аполлон. 1917. № 8–10. С. 61.

Одним из ведущих архитекторов того периода, человеком имевшим оригинальное творческое мышление, был Иван Александрович Фомин. Хотя его творческое кредо исходило из классического искусства, и основным принципом работы была модернизация эстетики прошлого, он приходит практически к полному согласию с концепцией конструктивистов. Несмотря на это, Фомин резко критиковал как «ретроспективизм», так и слепой формализм. Его задача была – опередить появление советского архитектурного стиля, путем своих индивидуальных архитектурных особенностей. Таким образом, творчество для него – это синтез знаний, умений, нововведений и чувства меры. Его формула проста: «единство, сила, простота, стандарт, контраст и новизна»⁸⁹.

Из своей архитектурной деятельности он вывел интересную мысль: «художественный образ возникает в голове задолго до получения задания, часто за несколько лет или даже десятилетий». Это уникальное наблюдение показывает синтетичность и многослойность творческого процесса. Архитектурная креативная мысль работает непрерывно, она никогда не останавливается, обновляя багаж всевозможных решений и образов. И несмотря на конкретную утилитарную задачу, стоящую перед каждым архитектором, он все же должен пробовать воплотить те художественные идеи, которые давно живут в воображении автора.

Таким образом, именно новые советские архитекторы-творцы осмысливали дальнейшие пути движения в архитектуре, формулировали оригинальные творческие концепции, создавали уже вошедшие в классику архитектурного наследия здания. Бесспорно, архитектура является благоприятным объектом для изучения и дает очень показательную картину конкретного исторического периода. Она отражает общекультурный художественный процесс как через грандиозные постройки, так и через обыкновенные бытовые сооружения. И до конца еще не известно, что останется в истории архитектуры надолго, «идеологические» дома культуры или традиционные многоквартирные здания. Идеология, как известно, меняется, а жилье остается.

4.3. Архитектурный космизм Ивана Леонидова

Из числа выдающихся фигур архитектуры начала XX столетия, автора, чьи работы и в наши дни вызывают большой культурологический интерес, особенно хочется выделить Ивана Ильича Леонидова. Его наследие богато не только конструктивистскими и футуристическими проектами, вполне отвечающими концепции того времени, но и широтой мысли, философским подходом к архитектуре. Пик его творческой активности пришелся на время больших исторических перемен в нашей стране, и его работы полны желани-

⁸⁹ Фомин И. О значении памятников архитектуры для города // Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1975. Т. 1. С 108.

ем подключится к этому процессу и быть в нем полезным. Именно поэтому исследование его произведений 1940–1950-х гг., объединенных грандиозной идеей Города Солнца, оказывается чрезвычайно значимым для понимания его творчества как целостного феномена.

Интересным фактом биографии Леонидова была высокая оценка его проектов, генератором всего нового и прогрессивного, самим Ле Корбюзье. Когда он увидел работы молодого архитектора, то остался невероятно доволен, сравнив леонидовскую архитектуру с поэзией, а самого автора назвал надеждой русского конструктивизма. В конце 1920-х начале 1930-х годов начался бум архитектурных конкурсов, которые ставили перед зодчими задачи социального, культурного и философского характера. И в течение этого времени Леонидов был активным участником этой масштабной творческой мастерской, создав серию выдающихся проектов. В них были решены на высочайшем профессиональном уровне градостроительные задачи посредством нового объемно-пространственного воплощения идеи.

Парадоксально, но Иван Леонидов – архитектор практически бесславный в мировом масштабе. Его творческий путь пролегает в области нереализованных в материальном смысле проектов, почему его часто называют «проектным» архитектором. От его работ осталась только центральная лестница в Кисловодске, ведущая к санаторию им. Орджоникидзе, и недавно обнаруженный дом в Твери. Однако в сборники о классиках авангарда он все же попадает, но чаще о нем пишут как о самородке, проявившемся слишком рано для подобных прогрессивных идей.

Родился он в 1902 г. в большой крестьянской семье, в которой смешивались черты традиционализма и удивительное по тем временам новаторство. Его отец был механиком, часовщиком, столяром. Не имея специального образования, он обучался всему сам и прослыл в своем селении уникальным человеком, и слава его распространялась от «мастера на все руки» до ведуна. Странное сочетание, так ярко описывающее метущееся состояние крестьянской души того времени. Небезынтересной деталью будет легенда о происхождении Ильи Леонидова – отца Ивана, – который, по слухам, был незаконнорожденным ребенком анархиста Бакунина.

Иван Леонидов не был самоучкой подобно отцу, он окончил ВХУТЕМАС, где еще в период студенчества зарекомендовал себя как перспективный и очень смелый творец. Удивительная магия его работ, не смотря на их рациональность, точность, конструктивность, отмечается даже в период их создания на бумаге. Многие коллеги Леонидова описывают процесс его творчества как интуитивный, что, конечно, идет вразрез с представлениями о строгом подчинении рациональности в поиске формы.

Конструктивистские идеи начала века всецело захватили мысли Леонидова, он был полностью погружен в идею реального преобразования окружающего мира, верил в свои творческие силы, в те возможности, которые дает

строительное искусство. А. Веснину однажды высказал мысль, которая заключается в том, что каждая вещь, созданная художником, должна действовать на человека как «организующая его сознание сила, в которой доминирует психофизиологическое воздействие формы»⁹⁰. Неудивительно, что архитекторы высоко оценивали свою роль в жизни человека, но примечательно то, как глубоко они старались проникнуть и понять общий миропорядок. Как известно, Леонидов был любимым учеником Веснина и его работы, безусловно, во многом созвучны идеями учителя. К примеру, признаками новой организации сооружений он полагал организованный труд, труд и физическую зарядку, свет, воздух, организованный отдых и питание, повышенный жизненный тонус. А признаки старой организации сооружений описаны следующим образом: замкнутые дворы, отсутствие зрительных перспектив, каморки-комнаты, отсутствие достаточного количества воздуха, казарменные коридоры. Отсутствие плановой организации. Нервность, пониженный жизненный тонус, пониженная производительность труда. Это категорическое разграничение на «плохое» и «хорошее», «созидающее» и «деструктивное» пространство для архитектора стали базовым принципом для его проектной практики.

Леонидов заявил о себе в мировом масштабе еще даже не являясь профессиональным архитектором. Его дипломный проект, показанный в 1927 г. на выставке современной архитектуры в Москве, впоследствии стал хрестоматийным примером новаторства, смелости и полета архитектурной фантазии для многих специалистов. Этот проект был разработкой нового здания институт библиотекведения имени Ленина на Ленинских горах (см. *приложение А*) и сопровождался большим демонстрационным макетом. Леонидов в этой работе задумал нечто совершенно невиданное по тем временам. Содержание архитектурного комплекса было следующим: шарообразный объём аудитории на 4000 человек и вертикально поставленный параллелепипед книгохранилища, вознесенные над плоскостью, а также корпуса лабораторий и кабинетов для научной работы, уходящие в трёх направлениях от центра композиции в зелень парка.

Хоть и спроектировав нетрадиционные сооружения в виде шара, архитектор не изобрел ничего нового, такие здания в истории архитектуры имели место быть. Но в этом проекте впервые наметилась полноценность, уместность и в то же время новаторство, которое только намечалось в работах его коллег. Леонидов совершил эстетическую и тектоническую революцию, сумев поместить свой шар не на земле, а над ней. Его шарнирная опора создавала ощущение легкости, что для такой мощной композиции стало большим конструктивным достижением.

⁹⁰ Веснин А. Современность и наследство // Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1975. Т. 2. С. 25.

Интересным было подвижное экстерьерное решение, при котором внутри шара находились переносные перегородки, изменявшие пространство по необходимости. Штора-экран в шаре превращала купол в планетарий – научный оптический театр (как это звучало в пояснительной записке к проекту). Вертикальный объём книгохранилища из эстетических и функциональных соображений должен был иметь облегчённую конструкцию в целом, при этом необходимо было предотвратить опасность продольного изгиба и обеспечить устойчивость к ветровым нагрузкам. Для достижения этих целей Леонидов выводит в средней части параллелепипеда несущую конструкцию, пространственные металлические фермы, соединённые растяжками с основанием и верхушкой книгохранилища.

В этом проекте была реализована мечта о полной механизации процесса передачи книг и взаимодействия с читателем. То, что стало возможным только век спустя, уже было задумано и спроектировано Леонидовым в начале XX столетия. Конечно, даже для своего турбулентного времени новаторские идеи архитектора казались невероятными, и этой работе не был предоставлен шанс на реализацию. После такой громкой заявки о себе молодой архитектор сразу вливается в профессиональное сообщество и работает над общими принципами застройки современного города.

Стилистически Леонидов всегда восхищался классическими произведениями градостроительства. Именно античность давала ему прекрасные образцы ясной формы, гармонического сочетания элементов и математической строгости объёмов и линий. Н. Г. Попова и М. А. Леонидова в своей статье «Античные мотивы в творчестве И. И. Леонидова»⁹¹ говорят о том, что конструктивистское начало проектов архитектора имело вполне традиционное основание. Он был хорошо образованным человеком, знал и часто обращался к примерам античной классики для вдохновения и частичной их реализации.

К примеру, в проекте реконструкции Ялты – Алупки сам Леонидов говорил, что он создаёт античный город в античном пейзаже. В этой работе не применялись прямые ассоциации с античными постройками, но благодаря особому ассоциативному мышлению автора, некоторые элементы отдаленно их напоминали и были гармонично включены в общий план. В первый раз архитектор столкнулся с задачей, которая для любого мастера могла быть непростой. Необходимо было организовать пространство, где органично сосуществует природный ландшафт и новые архитектурные формы. По мнению многих исследователей архитектуры, Ивану Леонидову удалось добиться хорошего результата в этом проекте.

Античность как образ присутствовала и в других его работах, к примеру, в интерьерах Дворца пионеров в Калининe. Строительные работы велись

⁹¹ Попова Н. Г., Леонидова М. А. Античные мотивы в творчестве И. И. Леонидова // Архитектурная наука и образование. М., 2003. Т. 3. С. 136.

вплоть до 1941 г. Создание проекта внутреннего дизайна Дворца осуществила проектная мастерская № 3 Наркомтяжпрома, которой руководил влиятельнейший архитектор того времени М. Я. Гинзбург. Кроме Леонидова в разработке этого проекта участвовали и другие авторы, такие как И. Милинис, М. Мамулов, В. Калинин, Т. Раппопорт. Так как работа требовала тщательной художественной детализации, были подключены профессиональные художники-монументалисты.

Впервые интерьерные и экстерьерные решения Калининского Дворца пионеров высоко оценил М. А. Ильин. В своей работе он детализирует авторский интерьерный замысел, подмечает своеобразие эстетических приемов и оригинальность архитектурной концепции этого проекта. Успех этого проекта, по мнению Ильина, во многом зависел от предыдущих наработок архитектора, которые хранились, как в волшебном ларце, и ждали момента реализоваться в мире. Создается ощущение, что работа над интерьерами стала долгожданным этапом материализации многих идей зодчего.

Большой интерес многих исследователей творчества Ивана Леонидова вызывает парковый лестничный спуск и амфитеатр в санатории Наркомтяжпрома в г. Кисловодске. В нем автор раскрыл свой талант ландшафтного дизайнера, превратив «античные философские идеи в архитектурные»⁹². Здесь осуществилось гармоничное сочетание архитектурных элементов и природного окружения, и очень жалко, что на сегодняшний день эта работа находится в состоянии тотального разрушения. Вообще в период конца 30-х начала 40-х архитектор часто обращается к идее открытого амфитеатра, что наталкивает на мысли о большой увлеченности классическим греческим искусством.

Однако не только античными шедеврами вдохновлялся архитектор в своем проектировании. Известно, что архитектор внимательно исследовал работы Геккеля по натурфилософии. «Красота форм в природе» – так называлась геккелевский труд, который во многом отразился на проектной деятельности Леонидова. В своей книге Геккель описал основные законы структурирования тела любого организма, а также создал собственную иерархию видов органических форм, в зависимости от их геометрических особенностей. Для архитектора наибольший интерес могла вызвать идея Геккеля о природных способах формообразования. В процессе работы Леонидов неоднократно доказывал свое глубокое понимание этого процесса, столь гармонично и точно работая с ландшафтным пространством, вписывая в него архитектурные объекты необычных, но очень удачных форм.

Стараясь описать специфику леонидовских творений, исследователи искали в них основную мысль, которую автор закладывал в свои проекты, и часто его творчество называют «космической» архитектурой (В. Палладини).

⁹² Там же. С. 12.

Особое внимание обращалось на футуристическую игру материалов и конструкций, грандиозный масштаб сопоставлений пластических форм. На эскизах часто появляются самолет, дерижабль, ракета и вовсе не как элемент декора, а как указатель на масштаб планирования и перспективу. В темном фоне его графических работ так и читается бескрайний космос, делающий жизнь человека такой ничтожной, но в то же самое время не бесполезной в силу того, какие творения могут быть подвластны нашему сознанию.

В современных архитектуроведческих исследованиях существуют различные мнения о взаимовлияниях русского космизма и авангарда, начиная от их полной изолированности друг от друга (Г. Ревзин) и заканчивая их теоретическим родством и взаимообусловленностью (С. Ситар). Здесь, безусловно, есть о чем поспорить, но невозможно отрицать сходство мотивов и образов двух этих явлений. «Миростроение» как категория упорядоченности мира в теориях различных мыслителей включала в себя человека, общество, искусство, универсум. И в терминологии русских философов-космистов соотносилось с такими понятиями, как «жизнестроительство», «жизнетворчество», «мифотворчество», «теургия» (В. Соловьев, Н. Бердяева, Н. Федорова).

История культуры знает и другие примеры. Среди известных архитекторов-космистов были представители не только XX в., также можно выделить двух влиятельных французов XVIII в. К.-Н. Леду, Э.-Л. Булле. В гравюрах первого регулярно используются значимые для космизма символические формы и фигуры, такие как квадрат, круг, крест, центр (точка), составляющие четыре основных и наиважнейших символа человечества. Леду был еще и теоретиком архитектуры и в своих рассуждениях часто сравнивает архитектуру с космосом. Он пишет так: «Архитектура подобна благословенным звездам, озаряющим мир. У нее свои повторы и фазы, как у них; она испытывает эти смешивающие все стихии потрясения; ее свет исчезает под плотностью облаков так же, как их свет, и победителем облачных теней устремляется из них еще более прекрасным и сверкающим. Она окружена блестящими спутниками, отражающими ее сияние и остающимися с ней в недрах безмерности, благодаря ее величественному равновесию»⁹³.

Как известно, Новое время вошло в историю как эпоха перемен, веры в утопические идеи и безграничность технологического прогресса, поэтому космическое пространство воспринималось человеком как проекция самого фантастического и совершенного. Назревала необходимость порвать с религиозными воззрениями прошлого, с конкретными ассоциациями, связанными с восприятием космоса, поэтому понятие «небесная твердь» потеснила механика Ньютона.

⁹³ Махнева О. А. К.-Н. Леду: поэтические формы пластического языка // Клод-Николя Леду и русская архитектура. Екатеринбург, 2001. С. 111.

Объективируется изменение границ человеческого восприятия пространства, и космос становится будто продолжением земного мира, обретая новые качественные характеристики. Проблема осмысления космоса, его бесконечности и идеальности связывалась с переходом человека в новое состояние. Примечательно то, что это явление породило и некоторую социальную метафору, катастрофического дисбаланса между классами. Разнообразие подходов к этому вопросу оставило след в трудах таких мыслителей, как Николай Федоров, Константин Циолковский, Александр Богданов.

К примеру, В. И. Вернадский считал, что человечество вступает в фазу противоборства нового и старого, и «...господствующее научное мировоззрение данного времени – не есть *taxitum* раскрытия истины данной эпохи. Отдельные мыслители, иногда группы ученых достигают более точного его познания, но не их мнения определяют ход научной мысли эпохи. Они чужды ему. Господствующее научное мировоззрение ведет борьбу с их научными идеями. И это борьба суровая, ярая, тяжелая»⁹⁴. Еще: «Рушатся вековые устои научного мышления, срываются покровы, принимавшиеся нами за законченные создания, и под старыми именами перед удивленным взором современников открывается новое, неожиданное содержание»⁹⁵.

Слова Вернадского подтверждают мысль о проникновении утопических идей в разные сферы философского и художественного осмысления действительности. Начиная от литературных экспериментов с языком до авангардного радикализма, дошедшего и до архитектуры. Что касается Леонидова, то он безусловно проникся идеей покорения космоса, буквально витавшей в воздухе и в 20-е годы создает ряд проектов, связанных с расширением горизонта человеческого восприятия. Эти работы хорошо сохранились, и на них явно прослеживается «очарованность» автора воздухоплавательными машинами. Хочется отметить, что даже сегодня, в век невероятных технических возможностей и знаний об устройстве Вселенной, глядя на эти рисунки, чувствуется магия и восторг перед самой большой загадкой – бесконечным космосом.

Конечно, в архитектурных проектах Леонидову были свойственны черты, объединяющие многих космистов: единение человека и вселенной, ее величие и необъятность, тайна и страсть покорения космоса. Но стоит сказать, в его проектах ощущение бесконечности обретало удивительную глубину и таинственность. Оригинальные графические работы были созданы им на черном фоне, что добавляло необычности и «космичности» этим проектам. Из ракурсов часто выбирался вид сверху, изображались звездные скопления, планетарные орбиты, что рождало ощущение «подглядывания» за физическими процессами во Вселенной. Как будто архитектор пытается разгадать и

⁹⁴ Вернадский В. И. О научном мировоззрении // На переломе. Философские дискуссии 20-х годов. Философия и мировоззрение. М., 1990. С.189.

⁹⁵ Там же. С. 190.

показать нам, как происходит формообразование в мировом масштабе. Это, безусловно, впечатляет.

Космической тематикой были пропитаны многие его работы вплоть до 1959 г. Работая, что называется «в стол», он так и не отказался от своей главной цели – расширить горизонты человеческого сознания и выйти за пределы привычного нам пространства. В этом смысле он был уникальной личностью.

И вот наступили страшные для Леонидова времена, когда его проектирование признали не только не пригодным, но и абсолютно фантастическим, а сам архитектор стал вечно витающим в облаках. Социальный и политический климат начала XX в. менялся так стремительно, что в одну минуты архитектора, художника или поэта могли носить на руках, а в другую свергнуть с этого пьедестала. Так и случилось. Внутри архитектурного сообщества обострились разногласия, поменялась идеологическая направленность в проектировании, архитекторы перестали «мечтать», создавать поистине удивительные работы. Задачи были совсем другими – массовая застройка и дешевый проект. В качестве мишени был выбран Иван Леонидов.

Предлогом для травли стал его конкурсный проект московского дворца культуры Пролетарского района. И возглавил эту травлю (А. Мордвинов) человек, который больше никак в историю не вошел, а только как борец с «леонидовщиной». Этот процесс вызвал большой резонанс в профессиональной среде, что повлекло за собой уход от экспериментального проектирования и подчинение общим веяниям многих выдающихся архитекторов. Для самого Леонидова возникла угроза полного прижизненного забвения. Он был оторван от реального архитектурного процесса, все его конкурсные проекты были реализованы или даже допущены к рассмотрению, но даже в этих условиях он не переставал усиленно работать.

Его главной фантастической идеей, которую он разрабатывал всю жизнь, был проект города коммунистического будущего, «Города Солнца». В нем совместились конструктивистские мысли и социальный запрос, скорректированный под нового советского человека. Его жизнь должна быть совершенно иначе структурирована, направлена к гуманистическим идеалам, с ощущением духовной и материальной радости. Даже современникам архитектора казалось, что такой проект не жизнеспособен и не может быть реализован. Но Леонидов до конца своих дней разрабатывал к нему эскизы, мечтая о новом архитектурном способе организации жизни. Идея архитектурного утопизма как раз и заключается в том, чтобы создать идеальное социальное пространство города, одинаково хорошее для всех его жителей, поэтому и зодчий берет на себя невероятно сложную миссию демиурга-мироустроителя, преобразующего хаос в космос.

Однако на сегодняшний день утопичность «Города Солнца» уходит на второй план, и революционные идеи Леонидова, уникальные пространственные решения и необычные формы делают этот проект популярным во всем

мире. Уникальность его заключается в особом синтетическом мышлении автора, когда он комбинирует достижения мировой архитектуры, создавая гармоничное соотношение природных и строительных элементов.

Итак, какова же была структура «Города Солнца»? Во-первых, он состоял из рядовых городов, так назывались самостоятельные жилые районы, которые нельзя отнести ни к городу, ни к деревне. Во-вторых, он включал центры культурно-общественной жизни, со столицей, которая так и называлась – «Город Солнца». Были еще филиалы «столицы», которые находились в рядовых городах и представляли собой общественные форумы, отвечавшие за конкретный вид искусства или область науки.

Рядовой город – это небольшое поселение с разноэтажным жильем. Все рядовые города равноудалены друг от друга, и соединяет их скоростная магистраль. Центральным местом в таком городе являются учреждения общеобразовательного и культурного значения, где жители могут заниматься различными видами искусства и наукой. В целом город не должен выглядеть уныло и бесцветно, напротив, чем разнообразней колористика, тем наилучшего психологического эффекта можно достичь. На площади столицы расположен символ – золотой шар, знак Солнца. Леонидов рисует прекрасные картины коммунистического общества, где в абсолютной идиллии существуют общество, человек, природа и техника.

Ни один исследователь творчества Леонидова рассуждал на тему о взаимосвязи его работ и утопического «Города Солнца» Кампанеллы. Насколько близки эти позиции друг другу, и можем ли мы говорить лишь об иллюстрации знаменитой книги? Леонидов, конечно, был увлечен социальным утопизмом, разделял взгляды Кампанеллы и верил в возможность осуществить этот проект. Однако его нельзя назвать ретранслятором идей утопизма XVII в., так как его проект наделен тем, чего нет у Кампанеллы, а именно – архитектурой. Описать город соляриев пытались многие, и это порождало разные варианты визуализации, так как сам автор не оставил четкого описания архитектурной стороны дела. В его задачу входило философское осмысление темы, хотя «Город Солнца» у него организован по принципу мандалы, в виде креста как символа четырех сторон света, который пересекают концентрические окружности (символизация времени и бесконечности).

Исследователь наследия Кампанеллы А. А. Стригалева изучал различные реконструкции проекта «Города Солнца» и пишет об этом так: «Кампанеллу не смущало очевидное функциональное неудобство всего лишь четырех радиальных улиц и огромность расстояний между ними на периферии кольцевой системы: ведь он предлагал не реальный план города, а лишь его идеальную модель. При этом Кампанелла опирается на коренные принципы формообразования: единство всего сущего и подобие малого большому. Его город подобен мирозданию и символизирует его. Центричной и равномерной структуре города соответствовала у Кампанеллы демократическая и одновре-

менно централизованная структура общества»⁹⁶. И все же Леонидов не был строгим последователем Кампанеллы и вносил свои весомые коррективы в архитектурную составляющую этой концепции. Для архитектора важнее всего оказалась способность человека к постижению миропорядка, которое, с его точки зрения, было возможным с помощью удачно продуманной системы градостроения.

Популярность этого проекта в наши дни объясняется масштабом таланта самого архитектора, потому что даже на современный взгляд он выглядит действительно революционно, но уже не фантастично. Леонидов, несмотря на серьезную изоляцию в профессиональной среде, всегда держался на гребне чего-то совершенно нового и удивительного. Его эстетический вкус, с одной стороны, выглядит очень аскетичным, но с другой – в нем прослеживается широта взглядов и нетрадиционное авторское мышление. Его графические эскизы производят впечатление «пограничности», ведь в них сочетается строгость формы, рационализм, четкая структурированность и в то же время полет фантазии, мечты и утопические идеалы. Такая противоречивость рождала удивительные архитектурные работы философской направленности, наполненные глубоким замыслом и творческой свободой. Думается, что и сам архитектор мог сомневаться в возможности осуществить многие свои проекты, но этот нюанс не остановил полет его архитектурной мысли ни на минуту.

⁹⁶ Стригалева А. А. «Город Солнца» Кампанеллы как идеал миропорядка // Художественные модели мироздания: в 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 146.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Архитектура – это пространственный вид искусства. Для каждого из нас должен быть знаком опыт пребывания внутри пространства, которое может быть природным либо искусственным, однако воздействие его на человека остается одинаково актуальным. Так как индивиду свойственна активная созидательная деятельность, то в мире, пожалуй, уже не найти пространства, которое бы не было преобразовано. Поэтому главной задачей строительного искусства остается создание среды, пригодной для полноценной жизни.

Архитектурную форму в различных теоретических концепциях чаще всего рассматривают с точки зрения взаимодействия внешнего и внутреннего пространств. Сближение этих категорий говорит о необходимости их четкой демаркации и детального изучения. Внимание к основной защитной функции архитектуры как оберегающей индивида от влияния природной, а часто и социально-общественной среды нередко встречается в традиционном взгляде на архитектуру. Но уже в современных альтернативных теориях мы находим новое понимание границы, когда постройки воспринимаются как разделительная черта нескольких территорий (улица/двор, квартал/городская площадь).

Пространственная характеристика строительного искусства дает нам понимание функционального назначения каждого здания, но и многое проявляет с точки зрения эстетики и культуры конкретного исторического периода. Поэтому обязательным компонентом зодчества является эмоционально-художественное воздействие на индивида. Как мы видим, история архитектуры показывает нам различные способы такого воздействия, и сами архитекторы по-разному видели сущность того психологического эффекта, который исходил из мировоззренческих установок эпохи.

Архитектура несет в себе большой преобразующий потенциал, воздействуя как на пространство вокруг, так и на человека в нем. Но начальной стадией понимания и перестройки вещественного мира для индивида становится привычное созерцание окружающей действительности, визуальное насыщение всем многообразием природных и искусственных форм. Посредством органов чувств человек получает такой информационный поток, порождающий целый ряд восприятий, цвета, формы, размера, фактуры и многого др.

Эти восприятия являются базовыми первичными элементами, на основе которых в сознании появляются представления о массе, границе, проемах, элементах конструкции и элементах декора, и далее перерастают в более сложные и масштабные знания (здание, улица, город). Таким образом, формируется общее понимание о том, что такое архитектурная среда. В дальнейшем может накладываться и второй слой восприятий, который не является обязательным условием, но имеет место быть. От связан с общекультурным фоном воспринимающего и зависит от глубины его погруженности в изучение строительного объекта.

Такая форма осмысленности характерна более всего для профессионала, поэтому архитектор, по мнению Ладовского, вынужден разрабатывать свое абстрактное мышление различными способами. Изучение действительности в целях профессионального совершенствования для зодчего подразумевает использование системы суждений и умозаключений. Выстраивая в сознании определенную пространственную форму, он закладывает в этот образ конкретные материальные и духовные потребности человека. Но вот насколько удачным будет воображаемая форма для тех целей, которым она при реализации станет служить, насколько уместно и рационально будет выстроено пространство, может показать только реальный процесс эксплуатации строительного объекта. Поэтому любой архитектурный проект, какой бы опытный и именитый архитектор его не выполнял, отчасти несет в себе дух эксперимента, в котором участвуют и зодчие, и его потребители. И результаты такого опыта могут быть определены лишь последующей практикой человеческой деятельности, которая также понимается как познавательная функция строительного искусства.

Как мы видим, гносеологическая составляющая архитектуры и философии показывает нам многообразие точек соприкосновения между этими явлениями. С одной стороны, из ряда философских работ видна глубокая заинтересованность в изучении строительного искусства как эстетического явления. Философы старались объяснить общие закономерности архитектурного творчества и соотнести их с учением, что помогало прояснить сущность зодчества с точки зрения приближения к его истинному знанию. С другой стороны, архитекторы проявляли удивительную тягу к философствованию. Исследуя способы формообразования в строительстве, они искали в нем основу для передачи культурного опыта или, напротив, внедрения новаторских технологий.

Интерес философов к зодчеству наблюдается уже довольно продолжительный период, и многие авторитетные мыслители глубоко занимались архитектурной проблематикой. К примеру, в работах Платона и Аристотеля, как мы уже это показали, четко прослеживается внимательное отношение к пространственным видам искусства, в частности к архитектуре.

Интересно, что рабочими понятиями в архитектуре становились со временем категории, которые философы вводили в культуру безотносительно к архитектурной проблематике. Учение Пифагора и пифагорейцев о роли числа во Вселенной составило основу фундаментальных количественных законов архитектуры. Такие важные для архитектуры понятия, как форма, порядок, положение, величина, объем, были обозначены Демокритом в качестве характеристик изучаемых им атомов.

Интерес архитекторов к философии начинается примерно с тех же времен. Так, например, античный архитектор и теоретик Витрувий понимал философию достаточно широко, в качестве одновременно общего учения о природе и этике. Но в его работах философия обретает статус важнейшей дисциплины.

плины для понимания специфики строительного искусства. Особое внимание зодчих сводилось к художественным трактатам, где мыслители рассуждали о природе красоты, искали особенности, цели, а порой и методы архитектурного творчества. Но в целом философия воздействовала на архитектуру не в прямом смысле, а через то, что называется отображением духа времени. И о таком синтезе можно смело говорить в рамках других видов искусства, музыки, живописи и даже танца.

Отметим также, что по мысли Ж. Деррида вероятны и другие, наименее явные способы взаимоотношений между архитектурой и философией, потому что в философском языке используется множество архитектурных форм и метафор. По мысли Ж. Деррида устоявшееся представление о различии между архитектурой как практикой и философией как опытом мышления может быть развеяно благодаря новой архитектуре, представляющей собой буквальное, неметафорическое разворачивание мысли в пространстве.

В деконструктивистской архитектуре XX в. присутствует максимальная художественная свобода как в самом акте творения, так и в способе восприятия строительного объекта, поэтому настаивать на связи между формой и функцией становится бесполезно. Основой деконструктивизма должно стать представление о трех свободах: свободе смысла, свободе формы и вне связки с духом времени. Подобная недетерминированность может быть обозначена термином Бодрийера – «симуляция».

Архитектурное мировоззрение, порождающее новые архитектурные формы, трансформировалось под влиянием различных философских систем, результатом чего выступает соответствие архитектурных стилей философским направлениям: барокко – пантеизму и сенсуализму, классицизм – картезианству, функционализм – прагматизму и т. д. Примером последнего плотного взаимодействия стало зарождение Чикагской школы архитектуры и философии прагматизма. В 1878 г. Ч. Пирс употребил термин «прагматизм» в его современном понимании в статье «Как сделать наши идеи ясными». Через год, в 1879 г., было построено «Первое здание Лейтера» по проекту У. Дженни, концепция которого стала отправной точкой развития Чикагской школы.

Появлению прагматического образа мыслей в американском обществе способствовала общекультурная ситуация. Все истинное сводилось к полезному. Практичность, деловитость, прогресс, демократический подъем – этими словами можно описать основные тенденции, определявшие общественное развитие. Это время больших перемен в социальной сфере, меняются стереотипы поведения, нормы морали и нравственности, общекультурные традиции. В соответствии с этим развиваются и обновленные эстетические представления, которые радикально отличаются от предпочтений классической европейской цивилизации. Архитектурная концепция также претерпела интересные изменения. Через прагматическую устремленность к рационализму зодчество понимается исключительно с утилитарной точки зрения. Среди

представителей этой школы были такие знаменитые американские архитекторы, как Луис Салливен, Уильям ле Барон Дженни, Уильям Холаберд, Мартин Рош, Джон Рут, Джордж Этвуд, Дэниел Бернэм.

Но как философия оценивает такой стиль архитектуры и разделяет ли этот специфический способ философствования, проявленный через новый художественный язык? Вот, к примеру, известный философ Дж. Дьюи, которого относят к представителям философии прагматизма, полагал, что архитектура создает нечто более глобальное, чем обычные практичные элементы: арки, пилоны, цилиндры, прямоугольники, сферы. В первую очередь, являясь особым видом искусства, она способна проявить эстетические черты любого объекта, которые для зрителя имеют символическое значение. Безусловно, что сущность прочитанных индивидом образов зависит от художественного и общекультурного опыта человека. По Дьюи, ценность архитектуры заключается именно в специфической деятельности, формообразовании, посредством чего создается целостный культурный фон легко узнаваемых пространственных моделей. Философ неоднократно отмечал, что достичь наибольшего эстетического эффекта возможно только через изучение и претворения в жизнь всего многообразия мирового духовного опыта.

Описания языка архитектуры со всем ее смысловым наполнением можно также рассматривать как точки соприкосновения между современной архитектурой и философией. Подчеркнем, что если в период доминирования классики архитектурная теория стремилась к выработке собственного теоретического языка (т. е. теория композиции, гармонии и т. п.), то современная архитектура в качестве метаязыка применяет философскую терминологию. К их числу можно отнести такие понятия, как язык, текст, интерпретация, деконструкция, коммуникация, знак, двойное кодирование, гетеротопия, ризома, бриколаж, гиперреальность и т. д.

Эти заимствования некоторые исследователи объясняют изменениями в самом подходе к проектированию, а именно отказу от композиционного мышления, т. е. язык архитектуры теперь нуждается в обтекаемых категориях, способных выражать новый проектный метод. В отечественной науке этот вопрос поднимается, в частности, в работах И. А. Добрицыной. По ее мнению, одной из важнейших характеристик современной архитектуры является категоричное несогласие архитектора следовать какими-либо правилами. Это вовсе не означает, что современная архитектура полностью лишена тех или иных внутренних принципов формообразования, но эти принципы теперь явно не декларируются, и никто более не создает никаких теорий, как это было на заре XX в. Гораздо больше внимания уделяется символической и общественной значимости сооружения. По этой причине в новой архитектуре не адекватно использование классического понятия «теория композиции», более уместно применять слово «поэтика», значение которого теперь выходит за рамки литературоведения.

Наряду с традиционными направлениями, изучающими гармонизацию пространства или способы декорирования зданий, возникают совершенно новые интересные темы для анализа. Если вспомнить слова Аристотеля о том, что «через искусство возникают те вещи, форма, что находятся в душе»⁹⁷, то мы имеем некоторое право судить об архитектуре как о рефлексивном способе осознания внутреннего мира человека и эпохи, отраженной в нем.

Насколько глобально значение архитектуры в жизни человека, обнаруживается даже в закрепленных языковых формах, которые наполняются архитектурной терминологией (строить семью, карьеру, любовь). И даже первый самостоятельный игровой навык ребенка по собиранию кубиков также относится к теме строительства. В этом смысле архитектура – это искусство абсолютного проникновения в человеческое существование, в его повседневность. А если подойти к этой теме с семиотической точки зрения, то «считывание» означаемого в знаковой системе архитектурного пространства (к примеру, лестница, окно, дверь) приводят к решающей роли во многих перемещениях субъекта. И архитектор, таким образом, заранее выстраивает определенные «телесные конструкции» путем вложенных в сооружение функций. Кто дирижирует оркестром, таково и исполнение.

Но, безусловно, возникает ряд вопросов, связанных с пространственным самосознанием субъекта и ролью знаковой составляющей в жизни самой архитектурной постройки. Известно, что размеры внешнего и внутреннего пространства здания не равнозначны, но и ощущение себя в доме с тысячей квартир или небольшом загородном особняке, безусловно, различно. Сжатие и расширение пространства варьируется с появлением в этом пространстве самого человека. Примером могут служить любые крупногабаритные проекты (архитектурные работы Э. Сааринена, С. Калатравы, З. Хадид и др.), где наплыв большого количества людей, как в аэропорте или музее, меняет визуальную картинку. Задуманные архитектором внутренняя пластика линий и даже масштаб некоторых элементов обретают новое звучание, порой размывая границы изображения, как в импрессионизме.

Более того, существует так называемая идеология проживания, невероятно актуальная для смыслообразования в архитектуре, которая формируется вокруг аксиологических характеристик времени. Еще не так давно подобная идеология традиционно формировалась вокруг территорий обыденности и сакральности. Но уже в начале XX в. знаменитый футурист Антонио Сент-Элиа писал о том, что «мы не чувствуем себя людьми соборов»⁹⁸. И примерно с того же периода центрирование городской среды перестало существовать вокруг сакрального пространства. Теперь, продолжая мысль того же Сент-Элиа: «мы люди больших отелей, вокзалов, огромных улиц, крытых рынков... И по-

⁹⁷ Аристотель. Метафизика. СПб., 2002. С. 121.

⁹⁸ Цит. по: Азизян И. Становление модернистского сознания // Очерки истории теории архитектуры нового и новейшего времени. М., 2009. С. 273.

лезных разрушений»⁹⁹, становится понятным, почему воскресный день становится не днем воскресения, но днем воскресных покупок. Если проводить антропометрические аналогии, то сердце города уже давно перетекает из центра куда-то в спальные районы, поближе к глобалистическим гипермаркетам, где существует свой гений места, своя атмосфера и свой стилистический климат.

В современном мегаполисе нам приходится сталкиваться с различными архитектурными слоями, стилистические эпохи перед нами вырастают как грибы. Мы живем в период не только архитектурной, но всепроникающей эклектики, порой граничащей с безвкусицей. Тут следует заметить, что постройки XVIII в. стареют не так безобразно как, к примеру, здания совсем недавно модного периода конструктивизма. Они доживают свой век с дождевыми подтеками и облупившейся штукатуркой, словно самим временем пытающиеся расписать свои стены, так отчаянно избегавшие любого орнамента. Вообще, главный вопрос модернизма: украшать или не украшать, начиная еще с удивительного по своим литературным качествам трактата Лооса и заканчивая манифестами футуристов и Малевича, остается крайне актуальным. Орнамент-пустышка, орнамент-подражание, орнамент-метафора или искусственный мертвый язык, который мешает двигаться вперед, был забыт. Воображение предпочтительнее вкуса – в таком ключе размышлял теоретик и практик постмодернизма Ч. Дженкс. И все это для того, чтобы быстрее наступило светлое будущее, которое всегда представляется человеку очищенным от ненужного, обновленным, другим и, несомненно, лучшим.

Особенная футуристичность многих проектов последних десятилетий говорит о том, что воображаемое будущее уже проявлено. И ощущается оно как в высшей степени продуманное, функционально адекватное и почти стерильное бытие. Интерьер в виде стеклянных стен и даже пола (как в фильмах Ж. Кокто) становится частью экстерьера, эти идеи продвигал еще Райт в прошлом веке. Человек разрушает стены, делает их прозрачными и органично вписывается в природное окружение, заявляя свободу и открытость.

Один из первых стеклянных домов Филиппа Джонсона, патриарха современной архитектуры, окружен лесом, но его прозрачность удивительно пугающая. Это, скорее, притягательно для архитектора или внешнего созерцателя, оценивающего это произведение искусства, но не как место для жизни и даже деятельности. Недаром даже сам Ф. Л. Райт, заходя в этот дом, спросил, должен ли он уже снимать шляпу или он еще снаружи. Как писал известный исследователь в области философии архитектуры С. Ситар, «отрефлексировав свои знаки как всего лишь знаки, культура сталкивается с фундаментальным кризисом означивания и коммуникации»¹⁰⁰. То есть в данном случае архитектура перестает значить по большому счету вообще что-либо.

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ Ситар С. Архитектура внешнего мира: искусство проектирования и становление европейских физических представлений. М., 2013. С. 128.

Можно долго дискутировать на тему уместности и необходимости вариативных построек, используя типологию и формулировки Р. Вентури, от домов-уток (иконические образы сооружений, типа здания Сиднейской оперы) до «декорированных сараев» (традиционный функционализм), но так или иначе именно человек выступает мерой всех вещей. В первом случае, как откликающийся мыслительный образ, поиск которого ведется в любом, даже неудачном случае метафоризации. Во втором случае, как основа решения проблемы функционального назначения здания.

Безусловно, способ прочтения тех или иных архитектурных кодов напрямую зависит от особенностей культурного восприятия, но в основе опять же – человек. Это было важно в XX в., даже в условиях повышенной турбулентности идей и смыслов. Но современный мир стремительно летит, изменяется в своей исторической и научной парадигме. И нынешняя передовая архитектурная концепция базируется не только и не столько на согласованности с антропометрией и запросами человека, сколько с общим строем вновь открытых законов вселенной, к примеру, на понятии нелинейности.

Сложная структура мироздания вновь открывает нам многогранность и полифоничность своего звучания. Научные открытия в области физики и математики необратимо изменили представления о формировании пространства. Неудивительно, что именно архитектура одной из первых откликается на подобные современные открытия.

Постройками подобной нелинейной архитектуры принято считать такие объекты, как музей Гуггенхайма в Бильбао Френка Герри, Аронов-центр в Цинциннати Питера Эйзенмана и Еврейский музей в Берлине Дэниела Либескинда. Что наиболее удивительно, нелинейная архитектура – это не стиль и даже не философское основание для деятельности, это особая техника моделирования архитектурной формы, основанная на работе компьютера. Здесь уже человек не может и не должен быть мерой, и тогда, преодолев материальность воплощения, архитектура становится чистой музыкой, в которой нет сравнений и метафор. Несмотря на почти главенствующую роль компьютера в формообразовании современного архитектурного объекта, последняя роль по одухотворению задуманного может быть отдана только человеку.

В конце работы хочется сделать некоторые выводы. *Во-первых*, понимание пространства в истории философии носит глубокий системный характер. Этот сложный вопрос укоренен в структуре бытия и заключен в рамки естественнонаучного знания, особенно в современной науке. *Во-вторых*, архитектурное осмысление пространства вызревало в рамках именно масштабных философских обобщений, что не могло не повлиять и на практическое воплощение архитектурной формы.

В-третьих, продуктивность процесса взаимодействия философии и архитектуры проявляется в рождении новых архитектурных стилей, приемов

архитектурного мышления, отражающих в целом трансформацию научной картины мира, источником которой является философское знание.

В-четвертых, такие области гуманитарных исследований, как культурология, культурная география, психология, социология, лингвистика, показывают историко-культурную и социальную значимость понятия пространства.

Практическая значимость исследования обнаруживает себя в необходимости показать мировоззренческую основу строительного искусства как теории и практики, выделить особенности эмоционального восприятия архитектурных сооружений и специфику психического воздействия строительных объектов разных типов, а также выявить роль философии в формировании концептуального мышления, профессиональной этики архитектора, дизайнера, художника. В маркетинге территорий, рекламе, PR, туристическом бизнесе, инвестиционной деятельности, а также там, где имеется связь с проектами в сфере визуальных искусств, понимание пространственных теорий оказывается наиболее актуальным.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Аалто, А. Архитектура и гуманизм / А. Аалто. – М.: Прогресс, 1978.
2. Азизян, И. А. Александр Архипенко / А. И. Азизян. – М.: Прогресс-Традиция, 2010.
3. Альберти, Л. Б. Десять книг о зодчестве / Л. Б. Альберти. – М.: Всес. Акад. архитектуры, 1935–1937.
4. Азизян, И. Становление модернистского сознания // Очерки истории теории архитектуры нового и новейшего времени / И. Азизян. – М.: Коло, 2009.
5. Аристотель. Метафизика / Аристотель. – СПб., 2002.
6. Арнхейм, Р. Динамика архитектурных форм / Р. Арнхейм. – М.: Стройиздат, 1984.
7. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М.: Прогресс, 1974.
8. Арнхейм, Р. Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм. – М.: Прометей, 1994.
9. Аурели, П. В. Возможность абсолютной архитектуры / П. В. Аурели. – М.: Strelka Press, 2014.
10. Ахундов, М. Д. Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы / М. Д. Ахундов. – М.: Наука, 1982.
11. Бархин, М. Г. Архитектура и город: проблемы развития советского зодчества / М. Г. Бархин. – М.: Наука, 1979.
12. Бархин, М. Г. Архитектура и человек. Проблемы градостроительства будущего / М. Г. Бархин. – М.: Наука, 1979.
13. Бархин, М. Г. Динамизм архитектуры / М. Г. Бархин. – М.: Наука, 1991.
14. Башляр, Г. Поэтика пространства / Г. Башляр. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
15. Бескова, И. А. Природа и образы телесности / И. А. Бескова. – М., Прогресс-Традиция, 2011.
16. Бирюкова, Н. В. История архитектуры / Н. В. Бирюкова. – М.: ИНФРА, 2006.
17. Бицилли, П. М. Элементы средневековой культуры / П. М. Бицилли. – М., 1995.
18. Вентури, Р. Сложность и противоречия в архитектур // Мастера архитектуры об архитектуре / под общ. ред. А. В. Иконникова. – М., Искусство, 1971. – С. 543–558.
19. Вентури, Р. Уроки Лас-Вегаса: Забытый символизм архитектурной формы / Р. Вентури, Д. С. Браун, С. Айзенур. – М.: Strelka Press, 2015.
20. Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфин. – М.-Л.: Академия, 1930.

21. Вернадский, В. И. О научном мировоззрении / В. И. Вернадский // На переломе. Философские дискуссии 20-х годов. Философия и мировоззрение. – М.: Политиздат, 1990.
22. Веснин, А. Современность и наследство / А. Веснин // Мастера архитектуры об архитектуре. – М.: Искусство, 1975. – Т. 2. – С. 10–38.
23. Вильковский, М. Социология архитектуры / М. Вильковский. – М.: Фонд «Русский авангард», 2010.
24. Виппер, Б. Р. Введение в историческое изучение искусства / Б. Р. Виппер. – К.: Изд-во В. Шевчук, 2010.
25. Витрувий. Десять книг об архитектуре / Витрувий. – М.: Изд-во Архитектура. – С. 2006.
26. Габричевский, А. Морфология искусства / А. Габричевский. – М.: Аграф, 2002.
27. Гайденко, П. П. Понимание времени // Знание. Понимание. Умение. – М., 2004, № 4. – С. 174–184.
28. Гайденко, П. П. Учение о вселенной и человеке в Античности и Средние века / П. П. Гайденко. – М.: Прогресс-Традиция, 2005.
29. Галилео, Галилей. Диалог о двух главнейших системах мира / Галилео Г. – М.: Гостехиздат, 1948.
30. Гегель, В. Г. Ф. Лекции по эстетике: в 2 т. / В. Г. Ф. Гегель. – М., Наука, 2007. – Т. 1.
31. Гегель, В. Г. Ф. Наука логики / В. Г. Ф. Гегель. – М.: АСТ, 2018.
32. Гегель, Г. В. Ф. Философия религии: в 2 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Мысль. 1975. – Т. 1.
33. Геккель, Э. Красота форм в природе / Э. Геккель. – СПб.: Просвещение. 1903.
34. Гидион, З. Пространство, время, архитектура / З. Гидион. – М., 1984.
35. Глазычев, В. Л. Организация архитектурного проектирования / В. Л. Глазычев // ЦНИИ теории и истории архитектуры. – М.: Стройиздат, 1977.
36. Гозак, А. Иван Леонидов / А. Гозак. – М.: Жираф, 2002.
37. Гуревич, А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1984.
38. Гухман, М. М. Лингвистическая теория Л. Вейсгербера / М. М. Гухман // Вопросы теории языка в современной зарубежной лингвистике. – М., 1961.
39. Дженкс, Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Ч. Дженкс. – М.: Стройиздат, 1985.
40. Дзеви, Б. Уметь видеть архитектуру / Б. Дзеви // Мастера архитектуры об архитектуре / под общ. ред. А. В. Иконникова. – М., 1971. – С. 466–487.
41. Добрицына, И. А. От постмодернизма к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки / И. А. Добрицына. – М.: Прогресс-Традиция, 2004.

42. Дусбург, Т. ван. На пути к пластической архитектуре // Мастера архитектуры об архитектуре / под общ. ред. А. В. Иконникова. – М., 1971. – С. 280–283.
43. Замятин, Д. Н. Гуманитарная география: пространство, воображение и взаимодействие современных гуманитарных наук / Д. Н. Замятин // Социологическое обозрение. – 2010. – Т. 9. – № 3.
44. Замятин, Д. Моделирование образов историко-культурной территории: методологические и теоретические подходы / Д. Замятин, Н. Замятина, И. Митин. – М.: Институт наследия, 2008.
45. Замятина, Н. Имагинальная (образная) география / Н. Замятина // Гуманитарная география. Вып 4. М., 2007.
46. Замятина, Н. Когнитивная география // Гуманитарная география. – М., 2005. – Вып. 2.
47. Замятина, Н. Когнитивно-географический контекст / Н. Замятина // Гуманитарная география. – М., 2007. – Вып. 4.
48. Иконников, А. В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве / А. В. Иконников. – М.: URSS, 2006.
49. Иконников, А. В. Функция, форма, образ в архитектуре / А. В. Иконников. – М.: Стройиздат, 1986.
50. Ильин, М. А. Дом пионеров в Калининe / М. А. Ильин // «Архитектура СССР», 1941. – № 2.
51. Кессиди, Ф. Х. От мифа к логосу / Ф. Х. Кессиди. – М.: Мысль, 1972.
52. Корнилов, О. А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов / О. А. Корнилов. – М., 2003.
53. Кузанский, Н. Об ученом незнании / Н. Кузанский. – М., Академический проект, 2015.
54. Ладовский, Н. О роли и взаимоотношении в архитектуре пространства, формы, конструкции и материала / Н. О. Ладовский // Мастера советской архитектуры об архитектуре. – М., 1975. – Т. 1.
55. Лебедев, В. В. Заметки о пространственной и эстетической сущности архитектуры / В. В. Лебедев. – М., 1994.
56. Леонидов, И. И. Рабочие заметки к проекту Города Солнца – острова Наций, резиденции ООН, столицы обновленного послевоенного мира (фрагменты). 1945 год / И. И. Леонидов // Иван Леонидов: Начало XX – начало XXI веков: Материалы, воспоминания, исследования. – М., 2002.
57. Лефевр, А. Производство пространства / А. Лефевр. – М.: Strelka Press, 2015.
58. Лоос, А. Архитектура // Мастера архитектуры об архитектуре / под общ. ред. А. В. Иконникова. – М., Искусство, 1971. – С. 148–157.
59. Лосев, А. Ф. История Античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / А. Ф. Лосев. – М., 2000.

60. Лосев, А. Ф. История Античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. Т. II. / А. Ф. Лосев. – М., Искусство, 1966.
61. Лучкова, В. И. Пятнадцать задач по архитектурной семиотике / В. И. Лучкова. – Хабаровск: Изд-во Тихоокеан. гос. ун-та, 2012.
62. Мах, Э. Познание и заблуждение. Очерки по психологии исследования / Э. Мах. – М.: Бином, 2003.
63. Махнева, О. А. К.-Н. Леду: поэтические формы пластического языка / О. А. Махнева // Клод-Николя Леду и русская архитектура. – Екатеринбург, 2001.
64. Недошивин, Г. А. Генрих Вельфлин // История европейского искусствознания / Г. А. Недошивин. – М., 1969.
65. Некрасов, А. И. Теория архитектуры / А. И. Некрасов. – М., Стройиздат, 1994.
66. Никулин, Д. В. Пространство и время в метафизике XVII века / Д. В. Никулин. – Новосибирск: Наука, 1993.
67. Пападини, В. Современный дух и новая архитектура в СССР / В. Пападини // Иван Леонидов: Начало XX – начало XXI веков: Материалы, воспоминания, исследования. – М., 2002.
68. Платон. Избранное / Платон. – М., Фолио, АСТ. 2007.
69. Попова, Н. Г. Античные мотивы в творчестве И. И. Леонидова / Н. Г. Попова, М. А. Леонидова // Архитектурная наука и образование. – М., 2003. – Т. 3.
70. Пучков, А. А. Поэтика античной архитектуры / А. А. Пучков. – Киев: Феникс, 2008.
71. Смолякова, Н. С. Вертикальное и горизонтальное членение пространства: семиотические оппозиции «далеко – близко» и «верх–низ» (на материале говоров Среднего Приобья) / Н. С. Смолякова // Молодой ученый. – 2011. – № 6. – Т. 2. – С. 41–44. – URL <https://moluch.ru/archive/29/3334/> (дата обращения: 20.04.2018).
72. Радлов, Н. Цех святого Луки / Н. Радлов // Аполлон. – 1917. – № 8–10. – С. 61–79.
73. Раппапорт, А. Г. К пониманию архитектурной формы / А. Г. Раппапорт. – М., 2002.
74. Ревзин, Г. Очерки по философии архитектурной формы / Г. Ревзин. – М.: ОГИ, 2002.
75. Розенберг, А. В. Философия архитектуры / А. В. Розенберг. – Петроград, 1923.
76. Сант’Элиа, А. Манифест футуристской архитектуры // Мастера архитектуры об архитектуре / под общ. ред. А. В. Иконникова. – М., 1971. – С. 163–167.

77. Ситар, С. Архитектура внешнего мира: искусство проектирования и становление европейских физических представлений / С. Ситар. – М.: Новое издательство, 2013.
78. Сомов, Г. Ю. Проблемы теории архитектурной формы / Г. Ю. Сомов // Форма в архитектуре: Проблемы теории и методологии. – М.: Стройиздат, 1990. – Ч. 2. – С. 164–335.
79. Стригалева, А. А. «Город Солнца» Кампанеллы как идеал миропорядка / А. А. Стригалева // Художественные модели мироздания: в 2 т. – М., 1991. – Т. 1.
80. Сулименко, С. Д. Архитектура: пространство, время, культура / С. Д. Сулименко, А. В. Степанов, Н. Н. Нечаев. – Ростов н/Д: УФУ, 2008.
81. Уваров, М. С. Культурная география в культурологической перспективе (аналитический обзор) // [http://www.culturalresearch.ru/files/open_issues/04_2011/IJCR_04\(5\)_2011_Uvarov.pdf](http://www.culturalresearch.ru/files/open_issues/04_2011/IJCR_04(5)_2011_Uvarov.pdf)
82. Фомин, И. О значении памятников архитектуры для города / И. О. Фомин // Мастера архитектуры об архитектуре. – М.: Искусство, 1975. – Т. 1. – С. 108–150.
83. Фуко, М. Интеллектуал и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью / М. Фуко. – М.: Праксис, 2002.
84. Фуко, М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / М. Фуко. – М.: Ad Marginem, 2015.
85. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. – СПб.: А-сад. 1994.
86. Хан-Магомедов, С. О. Архитектура советского авангарда / С. О. Хан-Магомедов. – М.: Стройиздат, 1996. – Т. 1.
87. Хан-Магомедов, С. О. Иван Леонидов / С. О. Хан-Магомедов. – М.: Русский авангард, 2010.
88. Цивьян, Т. В. Движение и путь в балканской модели мира. Исследования по структуре текста / Т. В. Цивьян. – М.: Индрик, 1999.
89. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб.: Петрополис, 1998.
90. Энгельс, Ф. Диалектика природы / Ф. Энгельс. – М., Гос. изд-во пол. лит., 1952.
91. Юрьева, А. В. Дома-коммуны для рабочей молодежи в 20-е годы XX века как политический манифест / А. В. Юрьева // Молодежная политика России в контексте глобальных мировых перемен: материалы междунар. науч.-практ. конф. – СПб., 2018. – С. 456–459.
92. Юрьева, А. В. «Лирический герой» в творчестве советских архитекторов 20–30-х годов / А. В. Юрьева // Творчество как национальная стихия. Смысл творчества: инновации и Dasein: сб. ст. / под ред. Г. Е. Аляева, О. Д. Маслובоевой. – СПб.: Изд-во СПбГЭУ, 2016. – С. 211–216.

93. Юрьева, А. В. Место и цель имагинальной и когнитивной географии в отечественной науке / А. В. Юрьева // Актуальные вопросы и перспективы развития гуманитарных наук: сб. науч. тр. по итогам междунар. науч.-практ. конф. – Омск, 2016. – № 3. – С. 16–19.

94. Юрьева, А. В. Непатриотическая деструкция: Выборг на грани уничтожения / А. В. Юрьева // Гражданско-патриотическое воспитание молодежи: материалы междунар. науч.-практ. конф. – СПб., 2017. – С. 361–363.

95. Юрьева, А. В. Новаторство в современной архитектурной мысли / А. В. Юрьева // Реформы и реформаторы как предмет исследования социальных и гуманитарных дисциплин: материалы междунар. науч. конф. – СПб., 2016. – С. 264–268.

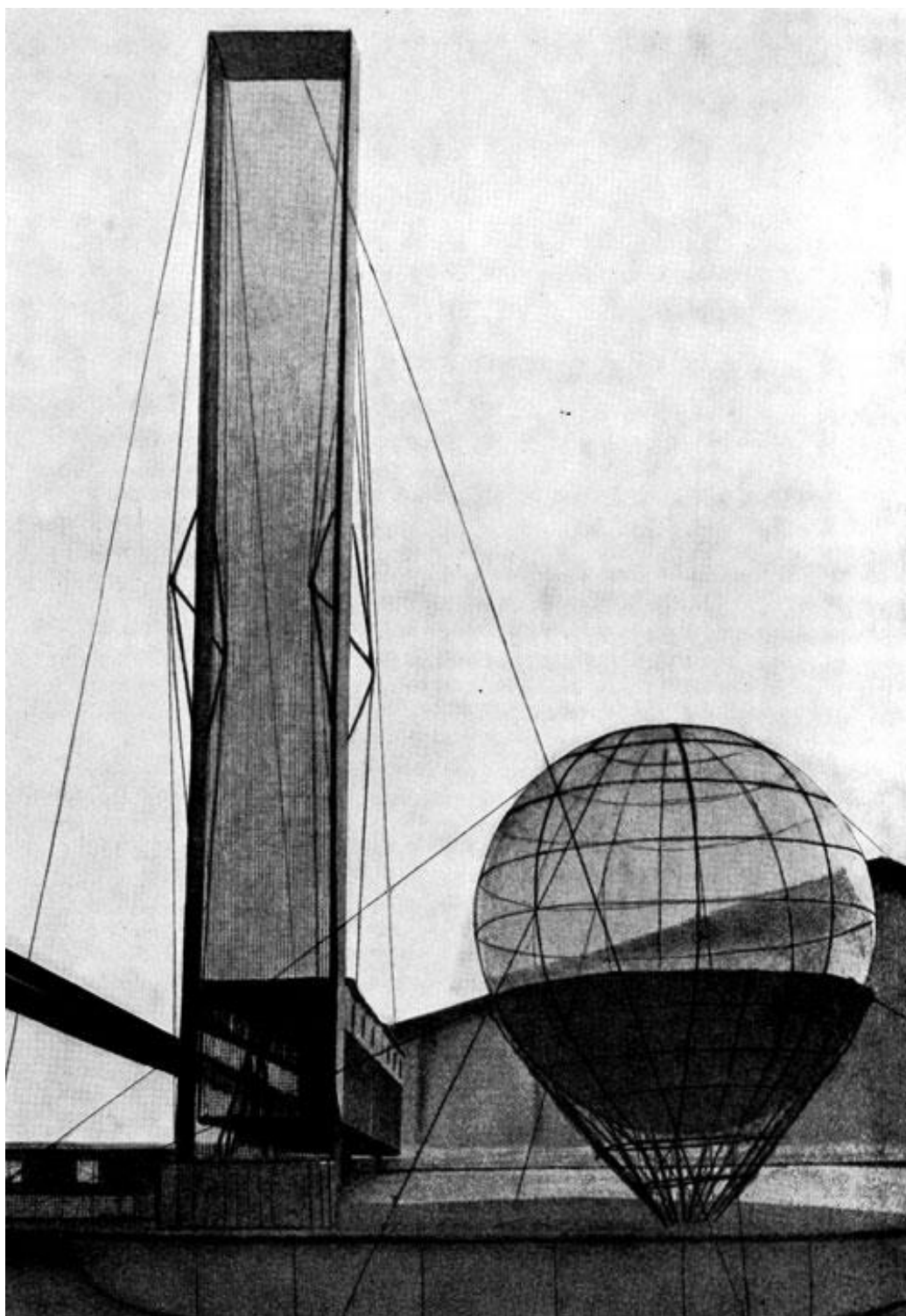
96. Юрьева, А. В. Постигание пространства в начале XX века: философский и архитектурный аспекты / А. В. Юрьева // Революции в отечественной и мировой истории: материалы междунар. науч. конф. – СПб., 2017.

97. Юрьева, А. В. Пространство Гражданской войны: «свое» и «чужое» / А. В. Юрьева // Гражданский мир – гражданская война: осмысление и прогнозы: материалы междунар. науч. конф. – СПб., 2018. – С. 320–323.

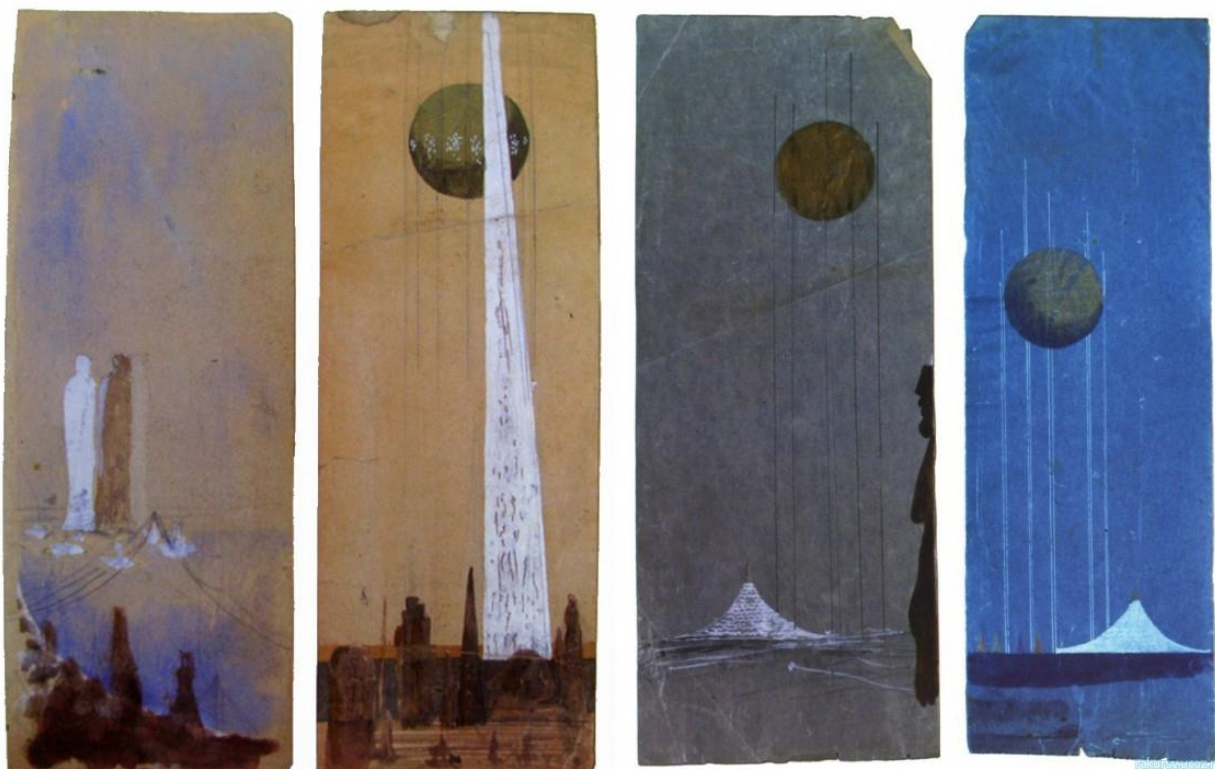
98. Юрьева, А. В. Современный архитектурный язык в историческом контексте / А. В. Юрьева // Гуманитарные науки в современном Вузе как основа межкультурного взаимодействия: материалы междунар. науч. конф. – СПб., 2018. – С. 289–292.

99. Юрьева, А. В. Философский и архитектурный анализ пространства. Исторические подходы на пути к современности / А. В. Юрьева // Вестн. СПГУТД, 2018. – № 4. – Сер. 3. – С. 67–72.

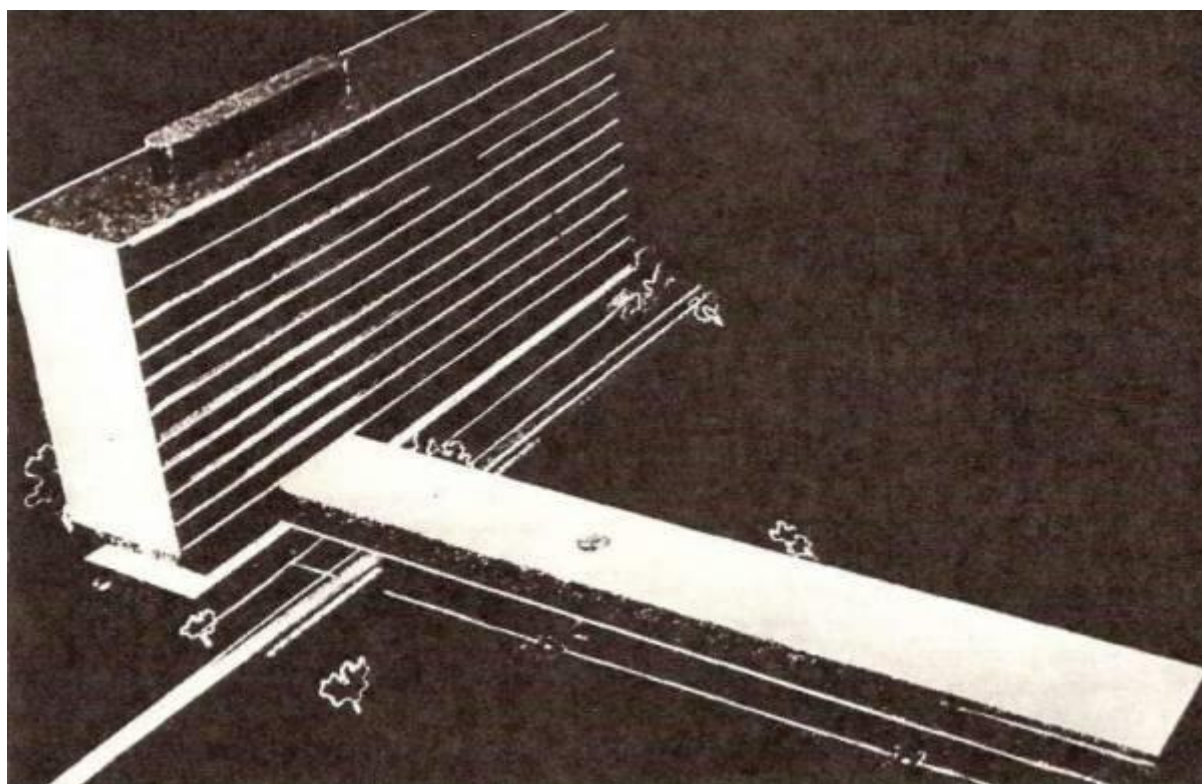
Иван Леонидов



Институт Ленина, Москва. 1927. Дипломный проект

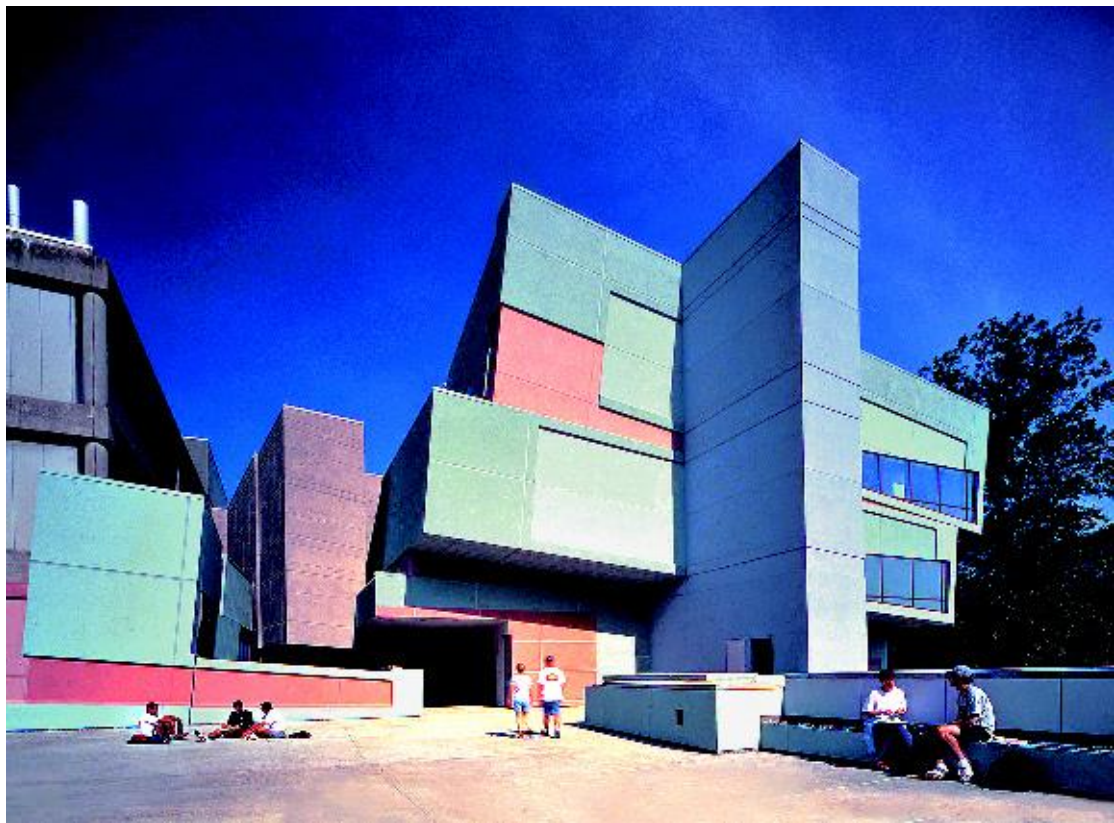


Проект «Город Солнца»



Дом Центросоюза, Москва. 1928. Конкурсный проект. Перспектива

Питер Айзенман



Западный фасад центра искусства и дизайна *Aronoff* в американском городе Цинциннати



Ансамбль «Город культуры» в испанской провинции Галисия

Фрэнк Гэри



Концертный зал имени Уолта Диснея в Лос-Анджелесе

Заха Хадид



Культурный Центр им. Гейдара Алиева в Баку

Юрьева Алла Васильевна

**ФЕНОМЕН ПРОСТРАНСТВА В ФИЛОСОФСКО-
АРХИТЕКТУРНОМ КОНТЕКСТЕ**

Издательский редактор Н. А. Ерина

Учебное электронное издание сетевого распространения

Системные требования:

Электронное устройство с программным обеспечением
для воспроизведения файлов формата PDF

Режим доступа: http://publish.sutd.ru/tp_get_file.php?id=2019151, по паролю
– Загл. с экрана.

Дата подписания к использованию 04.06.2019 г. Рег. № 151/19.

ФГБОУВО «СПбГУПТД»

Юридический и почтовый адрес:
191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18.
<http://sutd.ru>