

В. Л. Антонов, Н. И. Криворучко, Ю. В. Жмурко

АРХИТЕКТУРА НА СОЦИАЛЬНЫХ СЛОМАХ. СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ СОЦИАЛЬНЫХ МЕТАФОР

Социальные сломы во все времена, так или иначе, отражались в архитектуре. Так, переход от “века Перикла” к периоду пелопонесских войн привел к появлению храма Эрехтейон, в корне отличного от Парфенона; социальный взлет в позднем средневековье — к раскрытию готических соборов в “мир”; смена космогонических противопоставлений барокко натурфилософии Руссо — переходом от мощи Царскосельского Екатерининского дворца к натурфилософии Руссо, к лиризму Камероновой галереи.

Возникает вопрос: что же менялось в средствах архитектурного выражения при этих радикальных сменах? Ведь во всех акропольских храмах применен классический ордер, и в этом смысле храм Эрехтейон не отличается от храма Парфенона, а и в романских, и в готических храмах существуют те же нервюры. Да и в творениях Растрелли и Камерона равно присутствует классический ордер.

Почему же они вызывают у нас разную эстетическую реакцию? Какие средства выражения стали тому причиной?

И, взяв за основу реакцию человека на воздействие этих средств, неизбежно приходишь к тому, что необходимо раскрыть природу его эстетической реакции. Необходимо рассмотреть архитектуру как летопись, передающую информацию о социальных сломех.

То есть, в понятиях теории информации, нужно раскрыть воздействия архитектурной среды. Она каким-то определенным путем воздействует на органы чувств человека и его физиологическая реакция становится основой для образного осмысливания на высшем уровне сознания.

Заговорив о языке информации архитектуры, мы входим в область теории информации и структурной лингвистики, а в них понятие ЯЗЫКА стоит в оппозиции к понятию РЕЧЬ [17, 19]. ЯЗЫК не зависит от воли творца. Он узаконен общественным согласием. Он должен быть одинаков для творца-источника информации и жителя, “потребителя”, адресата архитектурного сообщения. РЕЧЬ — комбинация языковых единиц. Творец, комбинируя их, свободен, но в рамках грамматических правил, которые также должны быть едины для отправителя и получателя информации.

Переходя на архитектурную лексику, можно сформулировать это так: зодчий должен спрогнозировать в проекте реакцию будущего потребителя на реализованный в натуре проект. А для этого необходимо знать ЯЗЫК и РЕЧЬ, которыми в одинаковой мере воздействует среда и на автора, и на потребителя [2].

Итак, понятия ЯЗЫКА и РЕЧИ предстают в данной трактовке не в метафорическом, а в техническом плане: как средство контакта автора и адресата (применительно к архитектуре — через архитектурный объект).

Но констатация того, что архитектурный язык является коллективно приня-

тым кодом, а речь — результат индивидуального отбора из языковой гаммы — представляет только формулировку некоей абстрактной связи. Недостаточно сказать, что архитектурная форма является системой, что она — как источник информации — семиотическая система: т.е. передает не только смысл, но и определенные значения. Необходимо установить связь геометрического строя архитектуры и передаваемого значения. Нужно ответить на вопрос: какая категория архитектурной формы способна быть архитектурным языком?

Из трех категорий архитектурной формы — объемно-пластической, пространственной и цветовой — две первые трактуются основными. Но мнения о главенстве каждой из них не столь однозначны. Например, Витрувий, Л. Бринкман, Э. Бэкон, Г. Вельфлин, А. Габричевский, М. Гинзбург утверждали приоритет пространственной формы, В. Маркузон, А. Я. Ястребова и др. — объемной. Д. Саймондс и И. Асихара считают, что роль объемных и пространственных форм различна на Западе и Востоке. На Западе приоритет отдается объемам. На Востоке — пространствам. З. Гидион и А. В. Иконников оперируют временными категориями — переходом приоритетов в процессе исторического развития.

Какая же категория архитектурной формы правомочна нести языковые функции? При этом речь идет не о том, что каждая категория передает информацию, что каждая является антиподом другой и не существует в отрыве от нее. Вопрос ставится иначе. Необходимо выявить форму — физические параметры реальной среды, — которая имеет **ОПРЕДЕЛЯЮЩЕЕ ЗНАЧЕНИЕ** для архитектурного языка. Она должна:

- удовлетворять материальной основе: организации деятельности;
- вызывать наиболее сильную эмоциональную реакцию;
- обладать временной и масштабной устойчивостью: сохранять функции языка для любых эпох и масштабов среды.

Очевидно, приоритет пространственной формы неоспорим в функциональной сфере, т.к. любой вид деятельности происходит в каком-то пространстве. Безусловен ее приоритет во временной и масштабной устойчивости: невозможно сопоставить в объемных формах здание и групповую систему расселения, готику и Ренессанс. Наименее изучен в архитектуре вопрос об эмоционально-эстетическом приоритете, хотя разные сферы знаний дают для этого определенную основу.

Еще древние философы — от пифагорейцев до Лао-Цзы — утверждали пространственную основу мироздания. Не случайно первая оппозиция пифагорейцев — “предельность–беспредельность”. “Единое” вдыхает в себя беспредельность и ритмически расчленяет внутри себя, образуя пространственную структуру. Такую единую многоуровневую структуру представляет и космос Аристотеля. Он распространяется до человека, который, по Демокриту, “есть микрокосм”. Пространство у Аристотеля физически ощутимо, как бы вибрирует и дышит; оно делается то сгущенным, то легким и разреженным [13]. Эта идея нашла подтверждение в современной теории относительности. У Лао-Цзы гармония и порядок также облачены в пространственную форму [9]. Наука — от Евклида до Б. А. Ананьева и П. Ф. Ломова — исходит от пространственно-временных проявлений любой реальной системы: “Пространственный компонент есть общая и обязательная черта всех ощущений любой модальности, качества, интенсивности, длительности” [1]. Он обязательно проявляется во вре-

мени. Человек (и это очень важно для понимания архитектурного языка), выступает в роли “рецептора”, который оценивает пространство в сравнении со своими признаками. Кроме того, он ощущает пространство как синтезирующий фактор.

Проксемика — наука о воздействии пространств — подхватила эти фундаментальные положения. Она, отмечает функциональные и генетические аспекты воздействия, (“архетипические места” М. Спивака, “регистры поведения” П. Фресса и Ж. Пиаже) [24]. Э. Хелл дифференцирует пространственные ощущения на инфракультурные — биологическое прошлое, прокультурные — физиологические реакции, микрокультурные, вводящие в первые социальные коррективы. Э. Хелл специально касается искусства и добавляет при этом к пространству свет. Он ищет стыки между дистанцией и ощущением глубины, между светом и семантическим эффектом [23]. Его исследования подтверждает нейрофизиологическая теория “рецептивных полей” [25]. Мозг “видит” наиболее отчетливо в зонах, прилегающих к контурам. Сигналы, попадающие на них, вызывают своеобразный корковый толчок, превосходящий по силе реальные контрасты. В человеческом сознании происходит то, что Г. Х. Шингаров называл эмоциональной реакцией мозга, которая усиливает первоначальный эффект. Он считал этот “обратный эффект” обязательным критерием искусства [19]. “Теория рецептивных полей” объясняет и природу метафорического эффекта. В зависимости от сложности световых сочленений, сигналы проникают в различные слои коры головного мозга. В более глубоких слоях происходит большее абстрагирование от предметности, т.е. осуществляется переход к образному переосмысливанию увиденного (Рис. 1).

Архитектура и искусство в целом оперировали во все эпохи пространственно-световым языком: апеллировали к психологически комфортным параметрам, либо отходили от них. Так, в социально прогрессивных обществах, где человек выступал в гармонии с миром, внешнее необъятное постигалось путем введения промежуточных пространств, соизмеримых с человеком и существовало равновесие света и тени (классическая Эллада, раннее Возрождение). При выражении ничтожества человека, т.е. некоммуникабельности человека и мира, происходит шоковое столкновение человека с гигантскими пространствами и контрастные столкновения света и тени от карнакского храма до готических соборов.

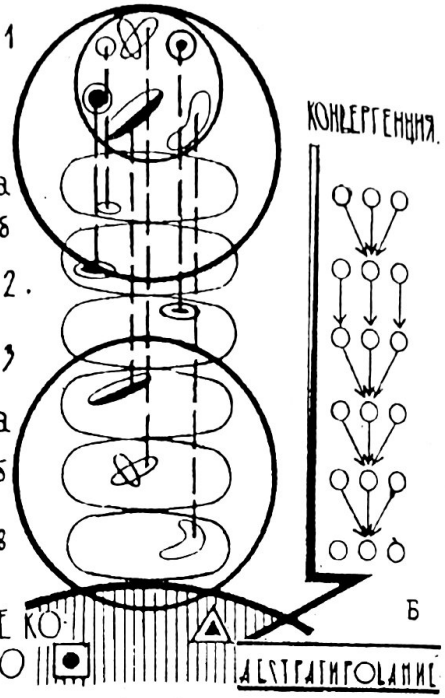
Современная архитектура являет не менее яркие примеры пространственно-световых трансформаций, когда изменяются социальные условия, философия и психология эпохи. Так, роншанская капелла отразила коренной перелом и в социальных основах эпохи, и в мировоззрении Корбюзье. Рухнули надежды последних лет на либерально-христианскую идеологию, на гуманистические начала научно-технической цивилизации и, соответственно, — Афинской хартии на социальное всеисилие архитектуры. Этот перелом можно проследить на сравнении виллы Савойя и капеллы в Роншане.

Панлогизм, господствовавший в философии в период строительства виллы Савойя, основан на уверенности, “что бытие до мельчайших подробностей пронизуемо для мысли, без остатка укладывается в понятие” [21, с. 388]. И пространства виллы Савойя объединяются на геометрическом уровне — четко, понятно, “пронизуемо для мысли”. Так же четко переливается свет — с лужайки в вынутый этаж, из вестибюля в комнаты.



А
В
В

СЛОИ КЛЕТЧКИ 1
ТНП КЛЕТКИ
СЕТЧАТКИ:
СВЕТОЛОГО
РЕЦЕПТОРА α
ГАНГЛИОННЫЕ
НЕЙРОНЫ δ
НАРУЖНОЕ КО
ЛЕНЧАТОЕ ТЕЛО 2.
ПОЯ КОРЫ ГО
ЛОДНОГО МОЗГА 3
КОРА ПОЯ 12, 13 α
КОРА ПОЯ 12, 13 δ
КОРА ПОЯ 13, 13 β



В ХОДЕ КОМПЛЕКСНОГО АНАЛИЗА ВЫЯВЛЕНЫ КАТЕГОРИИ АРХИТЕКТУРНОГО ЯЗЫКА - ПРОСТРАНСТВЕННО-СВЕТОВЫЕ ПАРАМЕТРЫ СРЕДЫ, ОБЛАДАЮЩИЕ НАИБОЛЬШЕЙ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ СИЛОЙ. УСТАНОВЛЕНО, ЧТО ИХ ВОЗДЕЙСТВИЕ ЗАВИСИТ ОТ РИТМОВ ВРЕМЕННЫХ СОЧЛЕНЕНИЙ, ОТ ИХ ОТНОШЕНИЙ К БИОРИТМАМ ЧЕЛОВЕКА. ЭТИ СОЧЛЕНЕНИЯ МОГУТ БЫТЬ НАЗВАНЫ АРХИТЕКТУРНОЙ РЕЧЬЮ.

- А. Влияние пространства на коммуникативный акт: а) комфортная дистанция для общения (по Хэллу); б) дистанция напряжения (Янчо «Звезды и солдаты»); в) дистанция некоммуникабельности (Антониони. «Забриски Пойнт»)
- Б. Схема воздействия световых сигналов на образную реакцию человека (по Визелю и Хюбелю)
- В. Зависимость эмоциональной реакции от частоты изменений световых сигналов
- Г. Язык и речь архитектурной среды.

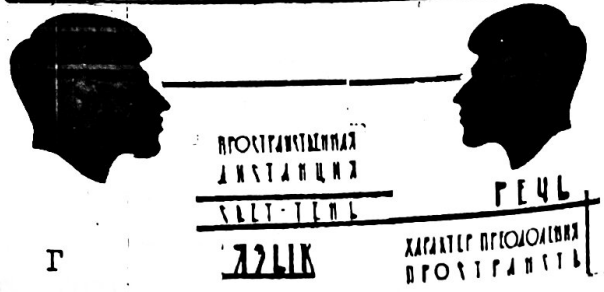


Рис. 1. Язык и речь архитектурной среды

Но социальный пессимизм позднего периода сделал актуальной противоположную философию, в том числе, учение С. Кьеркегора, положившее начало экзистенциализму [8, 16]. Экзистенция, по С. Кьеркегору, есть то, что ускользает от понимания, погружает в абстракцию.

Как же выразила это капелла пространственно-световым языком?

Как известно, капелла венчает холм, выделяющийся в скупом ландшафте Вогезов. Она вытянута с запада на восток, ее внутреннее пространство, ограничено с четырех сторон криволинейными стенами. Вопреки церковным нормам вход расположен не по продольной оси, а с южной стороны. Это усложняет пространственные сочленения, требует резкого поворота при движении людей к алтарю. Вторая особенность капеллы также имеет пространственный характер: алтарь вынесен во внешнее пространство, а выход расположен справа от алтаря. Южная стена у этого выхода изгибается в правую сторону, уширяя его, сильно выступает за пределы капеллы. Ряд исследователей отмечают значимость этого выступающего раструба; он как бы “выливает” пространство капеллы в окружающие дали [2, 10]. Это полу внешнее — полу внутреннее пространство покрывается общей крышей, и пологий склон холма под нею как бы включается в капеллу. Стены играют служебную роль. Цель заключается в организации пространства, подчиненному столь яркому выплеску. Чтобы понять пространственный приоритет в композиционной структуре капеллы, нужно вспомнить восторг Корбюзье перед явлением, когда “раскрывается беспредельная глубина, раздвигаются стены, исчезает все случайное — совершается чудо, являемое несказанным пространством... Мне неведомо чувство веры, но я не раз переживал чудо эстетического наслаждения, которое творит несказанное пространство” [14, с. 264].

Не меньшую архитектурно-философскую значимость приобретает световое решение капеллы. Корбюзье выразил достаточно четко свое внимание к свету: “закон солнца обусловил зодчество с первых его шагов” [14, с. 251]. Можно вспомнить воплощение этого тезиса в эскизе дома в Марселе: на рисунке мастера запечатлено солнце,двигающееся по небу. В капелле же солнечная концепция воплощена в более изощренной форме; в той, которая отражает экзистенциалистские настроения автора.

Во-первых, нужно отметить контраст: между залитым светом холмом и интерьерным пространством капеллы, погруженным в полумрак. Чтобы понять неслучайность замысла мастера, достаточно обратиться к его описанию Зеленой мечети в городе Брусе, расположенном в Малой Азии: “В переходе от яркого света к темноте ощущается ритм. Вы во власти этого ритма, вы потеряли ощущение привычных масштабов... Вас подчинили особому замкнутому миру” [14, с. 242]. Во-вторых, что так же важно, эти световые противопоставления проявляются и в самой капелле. Но здесь световые различия нюансируются, хотя и сохраняется диалектическое противопоставление “внешних” и “внутренних” начал. В экстерьере господствуют контрасты теней, падающих от выступающей крыши, и освещенных белых стен. Крупные световые сочленения были характерны для раннего Возрождения с его социальным оптимизмом [2]. Но Корбюзье, сохраняя эпическое величие, свойственное тому периоду, дает ему экзистенциалистскую трактовку. Он сталкивает его эпичность раннего Возрождения с крахом иллюзий в пери-

од Контрреформации, с изошренными световыми эффектами уже упомянутых изогнутых стен. Вспомним, что такие же изогнутые стены применял и Борромини, и на них волнообразно переливались тени при движении солнца. И Борромини, и Корбюзье добивались одинакового эффекта: ощущались непредсказуемые изменения в очертаниях света и тени. Возникало ощущение зыбкости бытия — та же ускользающая от понимания “экзистенция” в трактовке С. Кьеркегора.

Непостижимость, “ускользание” истины, вечные поиски недостижимого.

А интерьерное пространство капеллы “просвечивается” иначе. Здесь — особый замкнутый мир, ощущаемый, по Корбюзье, “при переходе от яркого света к темноте”. В световом решении этого пространства ощущалось нечто тревожное, как и в непредсказуемом движении тени на внешних поверхностях стен. И Корбюзье усилил в интерьере это тревожное ощущение. Он создал узкую световую щель в стене в месте примыкания к ней крыши, создал и разные по величине проемы с откосами под разными углами. Возникла поистине световая вакханалия при прорыве внешнего света. Корбюзье применяет здесь прием, свойственный готическому храму, где свет врывается в центральный неф сообразно идее материального приобщения к высшему богу-свету; идее, выраженной неоплатоником Проклом в формуле “бог-свет”. Но, в отличие от громадных окон готического собора, в роншанской капелле окна малы, и щель под крышей заужена, и поэтому свет прорывается во тьму еще более напряженно [18]. Окна как бы пробурены в стенах капеллы, похожи на “дыры”, что в свете экзистенциализма Корбюзье, “отсылает” к философским первоистокам, например, к противостоянию сознания и бытия в трактовке Ж.-П. Сартра. Ж.-П. Сартр отождествляет сознание с отрицанием, отталкиванием от бытия, “просверливанием” в нем дыр [21, с. 390].

Не случайно “дыры” расположены хаотично. И это “отсылает” к другой метафоре. Прорывающийся через них свет создает эффект дионисийского буйства, в трактовке Ф. Ницше [15]. В данном случае хотелось бы выделить его трактовку дионисийского, как волю к “пессимизму, к трагедийному мифу, к образу всего страшного, всего злого, загадочного, уничтожающего, рокового в глубинах существования” [15, с. 51].

Но эти качества пространства и света как архитектурного ЯЗЫКА, являются — аналогично вербальному языку — лишь статичной основой в информационном процессе. И — так же как вербальная информация — архитектурная информация реализуется при сочленении языковых фрагментов во временную развертку — РЕЧЬ. Человек ощущает их изменения в процессе своего движения. Если внешние ритмы совпадают с ритмом дыхания человека, он ощущает гармонию со средой; при несовпадении возникает дискомфортность [2].

С этими пространственно-временными категориями неразрывно связан эффект катарсиса. Он возникает при преодолении преград; по Гераклиту, при переходе от темноты к свету. В каждой из трактовок катарсиса присутствует фактор “преодоления”, развернутый во времени и пространстве. Происходит “нарастание” впечатлений. Оно как бы “спотыкается” о порог — у человека “стискивает дыхание”, и затем происходит “очищающий выдох” — физиологическая основа “нравственного очищения”, называемого катарсисом [7].

Л. С. Выготский относит катарсис к самым сильным и ярким аффектам и стра-

тям и критикует взгляды Спенсера и Авенариуса, которые рассматривают искусство, исходя из “закона экономии душевных сил” [7, с. 190]. Л. С. Выготский утверждает, “что приемом искусства является прием затруднения восприятия, выведения его из привычного автоматизма” [7, с. 191]. Л. С. Выготский ссылается при этом на правило Аристотеля, который считал, что поэтический язык должен звучать как чужезранный. А для постижения иностранного языка требуется неэкономное расходование сил по сравнению с родным языком. И поэт для достижения аффекта “прибегает к крайне неэкономному расходованию наших сил, когда искусственно затрудняет течение действия, возбуждает наше любопытство, играет нашими догадками, заставляет “раздваивать” наше внимание и т. п.” [7, с. 192]. Так, по его мнению, действовал Ф. М. Достоевский в романе “Братья Карамазовы” и В. Шекспир в трагедии “Гамлет”. Они “заставляют нашу мысль путаться в самых противоположных направлениях, блуждать и не находить правильного выхода” [7]. И в этом, он считает, отличие искусства от судебного протокола, деловой статьи, научного сообщения.

Можно привести еще более яркие — архитектурные — примеры такой запутанности; более яркие потому, что эта запутанность материализована в физическом движении — не в описании, а непосредственно прочувствованном, связанном с действительными реакциями. Такова композиция античных Афин, постигаемая, как отмечал Э. Бэкон, при движении элевсино-панафинейских шествий [22]. Эти процессии почему-то не шли прямо от агоры к пропилеям, а сворачивали на улицу Треножников, огибали скалу и уходили от цели, как герои Достоевского и Шекспира. Еще более запутано было движение на верхней площадке Акрополя. Перед кульминационным раскрытием во вне от алтаря Афины на море зачем-то, огибали Эрехтейон — огибали с крутыми резкими поворотами.

Очевидно, Л. С. Выготский констатациями “запутывания” подготавливает нас к тому “страданию”, к чрезмерной затрате психической энергии, без которых невозможно “нравственное очищение”, упомянутый выше катарсис. К числу чрезмерной затраты психической энергии автор относит и “нарастание противоположных чувств”, ссылаясь при этом и на Дарвина: “некоторые душевные настроения вызывают... известные привычные движения... (а при совершенно противоположном умственном настроении существует сильное и произвольное стремление к выполнению движений противоположного свойства)” [7, с. 203].

Этот фактор — затруднение восприятия — по-разному проявлялся в архитектурной речи в разные эпохи в зависимости от социальных метафор, которые были свойственны им. В терминологии структурной лингвистики, меняются сочленения языковых единиц в архитектурной речи.

В свете пространственно-временных трансформаций на социальных сломах интересно сравнить форум Цезаря и форум Траяна в Риме.

Форум Цезаря знаменует период социального оптимизма, результата побед Цезаря и конца гражданских войн. Форум представлен единым пространством, которое завершает храм Венеры Породительницы, поставленной на высокий подиум. Нет ни малейших затруднений-препятствий на пути от входа до храма. Пространство преодолевается “единым махом”, как победоносные броски легионов.

Иные социальные условия возникли в эпоху Антонинов. На рубеже I и II веков произошло “идеологическое, психологическое и аксиологическое крушение Римской

гражданской общины”, кризис итальянской экономики, вытеснение провинциальной итальянской продукции. Предотвратить углубление кризиса мероприятия Траяна не смогли. Рим и Италия перестали быть связующими центрами державы. Философия сакрализуется, господствуют восточные мистические культы, в которых низы давали волю отчаянию. Эпоха принесла пессимизм, поиски иррационального. Походы Траяна на восточные окраины привели к крайнему напряжению военных и финансовых сил государства. Его преемник Адриан вынужден был отказаться от активной внешней политики и вернуть парфянские завоевания Траяна [10].

Социально-психологические катаклизмы отразились в римской архитектуре. Форум Траяна был задуман в духе идеи “раскрытия в мир”, которая прежде вдохновила Агриппу в композиции Марсова Поля. Форум через базилику Ульпия как бы “вдыхал”, в терминологии Витрувия, пространства Марсова Поля и Тибра. Траян решил превзойти Домициана, объединив форумы с Марсовым Полем, Тибром и загородными холмами.

Архитектурная задача космических масштабов, соизмеримая с масштабом побед Траяна!

Но, здесь нет структурной простоты, нет преодоления пространства “одним махом”, характерных для первых форумов. Создается впечатление, что Апполодор задался целью нагромоздить препятствия на пути к “Вселенной”. Движение затруднено. Его направление не совпадает с формальной осью форума. Подход к форуму происходит под острым углом, путь почти загорожен экседрой форума Августа. Уже первое пространство — грандиозная площадь — имеет сильные поперечные оси: две мощные глубокие экседры. Помимо большей глубины, они имели существенное отличие от экседр форума Августа. Последние располагались в конце форума и создавали поперечную ось там, где композиция завершалась — у храма Марса Ульпия. Экседры форума Траяна размещались в середине первой площади; там, где о завершении не было речи. Позднее по их оси поставили конную статую Траяна; она усилила поперечную ось. За ней появилось новое препятствие: поперечная стена базилики Ульпия с тремя узкими входами. Внутри базилики возникала новая поперечная ось. Здесь зрителя ожидал еще более резкий контраст. Созданная в базилике ось противоречила направленности движения. Во-первых, поперечная ось базилики была мощнее предыдущей. Она подчеркивалась экседрами в торцах и рядами колонн. Во-вторых, человек попадал в полумрак из залитого солнцем двора, и неожиданный контраст ощущался как новое препятствие. И, в-третьих, — выходы из базилики не совпадали с осями входов, что требовало переориентации в полутемном пространстве.

При выходе из базилики возникал новый резкий контраст. Выход из полумрака на яркий свет сам по себе задерживал движение, т.к. требовалось какое-то время на адаптацию к новым условиям. Но здесь задержка усугублялась тем, что к зрительной адаптации добавлялось изменение мышечного режима. Крупное темное пространство базилики сменялось малым, открытым сверху, но ограниченным в горизонтальных параметрах. Человек попадал в перистильный двор, а в десяти метрах от него вонзалась в небо гигантская колонна. Она появлялась вблизи, неожиданно, он видел ее под резким ракурсом, с резким мышечным напряжением. Неожиданно вспыхнувший перед глазами свет создавал еще больший контраст чем предшествовавшая полутьма (Рис. 2).

А. а, б, в



Идентичные геометрические формы могут рождать кардинально отличный художественно-идеологический эффект, будучи экспонированы в разных пространствах и временном ряду. Так отличны в своем воздействии три варианта колонны Траяна: оригинал на форуме и его копии на Вандомской и Дворцовой площадях. Колонна Траяна появлялась внезапно после аритмичного пути, вблизи, не воспринимаемая целиком, в сжатом и темном пространстве. Пришедший вначале обозревал нижнюю темную часть колонны. Затем взгляд взлетал вверх – к светлой фигуре, к небу. Это рождало эффект экзальтации, отражение скептицизма позднеантичного Рима, предчувствие заката империи. А колонны Наполеона и Александра предстают в статичных и светлых пространствах, с оптимальных дистанций, уверенно и спокойно. Это – философия победоносных войн (А. а, б, в.).

Рис. 2. Архитектурные язык и речь как средство выражения композиции

По первоначальному замыслу, перистильный двор выходил на открытую площадь, “распахнутую” на Марсово Поле. В композицию включались дальние холмы, ощущался “вселенский” масштаб. Но эта идея умерла с Траяном. Его приемник закрыл выход храмом Ульпия стеной и сделал катарсис у колонны еще более напряженным. Ни один храм на императорских форумах не воздвигался так близко от входа на площадь, не надвигался на зрителя так фатально.

Но, даже при поздней идее форума, в нем не должно было быть тупика. При Адриане для такого пессимизма еще не было оснований. Но было предчувствие тупика, если, в согласии с модным стоицизмом, не будет возврата к здоровым истокам. И тема “преодоления пространств” развивалась дальше по этой идее. Глубокий портик храма Ульпия поглощал пространство, в его полутьме мерцали блики и, наконец, появлялась полутемная цела с торцевой экседрой. Однако цела — не завершение пути. Следовал возврат из целы в портик, и там перед зрителем открывалась та же колонна Траяна. Но она открывалась иначе — в величественном спокойствии, не искаженная резким ракурсом. Здесь она играла главную роль. А дальше вновь предстоит препятствия, о которых напоминает стена базилики, почти заполняющая кадр.

Это “нравственное очищение”, не реализованное до конца, являет трагический катарсис, сообразный с духом эпохи. И характерно, что и в этом месте, как и у колонны Траяна, катарсис возникает при завершающем столкновении внутренних и внешних пространств, темноты и света [2]. Здесь реализуется и концепция Гераклита о гармонии как единстве противоположностей вообще, и теория А. Ф. Лосева о выражении как о диалектическом единстве внешних и внутренних категорий [13]. Эти противоположности — необходимая антитеза, без которой композиция теряет смысл, так же, как естественная речь — без члена-антипода. Выход к внешним пространствам и свету всегда является композиционным завершением — архитектурным КАТАРСИСОМ.

Но существует принципиальное различие и в сочленениях этих пространств перед выходом к внешнему: плавное, гармоничное в одних случаях и напряженное, спонтанное — в других. Так, резкое изменение дистанции и световых отношений — внезапные появления преград вблизи и контрастные смены темноты и света — создают ощущение напряженности, неуравновешенности, дисгармонии, экстаза. Этот прием характерен для эпох социальных экзальтаций. Он принципиально аналогичен при выходе к обелиску в Карнакском храме, к колонне Траяна на его форуме, к готическому собору. В периоды социального оптимизма архитектура создала гармоничные переходы (афинский Акрополь эпохи Перикла, Воспитательный дом Брунеллески, вилла Савойя Корбюзье). Даже на небольшом временном интервале — от Екатерининского дворца до Камероновой галереи — различные сочленения пространств и света рождали различные метафоры. Такие же различные, как идеалы соседствующих эпох: космогонических противостояний барокко и натурфилософии руссоизма¹.

¹ Эти положения подтверждены экспериментами АН СССР: “Постановили: считать, что основные положения, развиваемые В. Л. Антоновым о решающем значении пространственно-временного фактора в восприятии архитектурной среды, об ощущении гармонии и дисгармонии в зависимости от временных ритмов вполне соответствуют современным представлениям нейрофизиологии о механизмах эмоциональной памяти и о роли биологических ритмов в формировании эмоционально положительных и эмоционально отрицательных состояний”. (Институт Биофизики АН СССР, прот. № 6 от 25.06.1984 г.).

Таким образом, временные сочленения архитектурных языковых единиц — пространственных дистанций и световых отношений — являются категорией АРХИТЕКТУРНОЙ РЕЧИ.

Можно сделать гипотетический вывод, что изменения социальных метафор выражаются при изменении характера сочленений архитектурных языковых единиц.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ананьев Б. Г., Ломов П. Ф. Проблемы восприятия пространств и пространственных представлений. — М.: Академия педагогических наук РСФСР, 1961. — 200 с.
2. Антонов В. Л. Композиция городской среды (методологические проблемы системного подхода). Дис. ... д-ра архит. — М., 1990. — 440 с.
3. Антонов В. Л., Шубович С. А. Архитектурная композиция как система “среда-человек”. — К.: НИИТАГ, 1999. — 72 с.
4. Богомоллов А. С. Античная философия. — М.: МГУ, 1985. — 367 с.
5. Брунов Н. И. Памятники афинского Акрополя. Парфенон и Эрехтейон. — М.: Искусство, 1973. — 173 с.
6. Бунин А. В., Саваренская Т. Ф. История градостроительного искусства. В 2-х т. — М.: Стройиздат, 1979. Т. 1. — 595 с.; Т. 2. — 531 с.
7. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987. — 344 с.
8. Долгов К. М. От Киркегора до Камю. Очерки европейской философской мысли XX в. — М.: Искусство, 1990. — 399 с.
9. Древнекитайская философия (составление Ян-Хин-Шуна). В 2-х т. — М.: АН СССР. Мысль, 1972. Т. 1., 1973. Т. 2.
10. Иконников А. В. Зарубежная архитектура. От “новой архитектуры” до постмодернизма. — М.: Стройиздат, 1982. — 255 с.
11. Кнабс Г. С. Тацит и проблемы истории древнего Рима эпохи ранней империи (конец I — нач. I в.в.): Дис. ... д-ра ист. наук. — Л., 1982. — 296 с.
12. Криворучко Н. И. Творческий процесс в архитектуре (логические и интуитивные аспекты): Дис. ... канд. архит. — Харьков, 2001. — 166 с.
13. Лосеф А. Ф., Тахо-Годи А. А. Платон. Аристотель. — М.: Молодая гвардия, 1993. — 383 с.
14. Мастера архитектуры об архитектуре. — М.: Искусство, 1972. — 590 с.
15. Ницше Ф. Рождение трагедии или эллинство и пессимизм. Опыт самокритики // Ницше Ф. Соч. в 2-х т. — М.: Мысль, 1990. — Т. 1. С. 48-57.
16. Проблемы человека в западной философии / Сост. Н. С. Гуревич. — М.: Прогресс, 1988. — 544 с.
17. Сосюр Ф. Курс общей лингвистики. — М.: Соцэкгиз, 1933. — 272 с.
18. Чепелюк Ю. В. Архитектурная композиция как выражение “целого”-“единого”: Дис. ... канд. архит. — Харьков, 2001. — 158 с.
19. Шенон К. Работы по теории информации и кибернетике. — М.: Иностранная литература, 1963. — 278 с.
20. Шкловский В. Искусство как прием: Сб. по теории поэтического языка. Вып. 2, 3. — Петроград.: Опояз, 1917-1919. — 172 с.
21. Экзистенциализм. Современная западная философия: Словарь. — М.: Политлит, 1991. — С. 388-391.
22. Bacon E/ Design of Cities. — A. Studio Book. — N. Y.: Viland Press, 1960. — 293 p.
23. Hall E. The Hidden Dimension. — N. Y.: Doubleday, 1966. — 168 p.

ТЕОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ. РЕСТАВРАЦИЯ ПАМЯТНИКОВ

24. Spivaek M. Frchetyral Place. — Pari: Ecistics, 1974. — № 221. — 123 p.
25. Wiesel T. N., Hubbell D. H. Receptive fields and functional architecture in two non-striate visual grease (1819) of the cat. — I. Newrophusiol.: 28.229, 1965. — 126 p.