

ЯЗЫК АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ

Т.В. Чапля

Новосибирский государственный
педагогический университет

chap_70@mail.ru

Статья посвящена исследованию языка архитектурных форм. Автор рассматривает язык архитектуры как искусственный язык, живущий по тем же законам синтаксиса и семантики, как и естественный язык. В качестве особенности языка архитектуры обращено внимание на одновременность его восприятия, в отличие от линейности естественного языка, который воспринимается последовательно. В статье рассматривается взаимозависимость динамики языка архитектурных форм от исторического периода его существования, социальной и политической структуры общества. Автор ставит акцент на том, что архитектура, ее язык, выполняет функцию ориентации человека в пространстве и является одной из форм организации практической деятельности; именно архитектура – тот вид искусства, в котором сочетаются не только декоративная, но и прежде всего прагматическая функции.

Ключевые слова: архитектура, язык архитектурных форм, пространство, коммуникация.

DOI: 10.17212/2075-0862-2016-3.2-96-103

Архитектура – это вид искусства, сопро-
вождающий развитие человечества на про-
тяжении всей его истории. «Архитектура –
пластическая оболочка жизнедеятельности
общества и индивидуума – служит образ-
ной моделью человеческого бытия. Она на
своем языке отражает взаимодействие чело-
века и природы, синтезирует органическую
и неорганическую природу» [11, с. 126].
И делает это архитектура на своем языке,
который отличается особой формой пере-
дачи информации, которая характеризуется
наибольшей долговременностью, так как
напрямую связана с временем существова-
ния постройки и долговременностью ее ис-
пользования. Данный язык позволяет под-
держивать связь не только с современника-
ми, но и с предками и потомками. Так, на-
пример, катакомбы как тип сакральной ар-
хитектуры, по мнению С.С. Ванеяна, мож-
но рассматривать как один из способов

коммуникации, потому что они позволяют
установить контакт с умершим и являют-
ся тем самым формой поддержания связи с
ним. «Вот это и есть чисто языковая функ-
ция: средство озвучивания пространства,
речь, обращенная к умершему и к Богу че-
рез собравшихся» [2, с. 348].

Соответственно, можно сказать, что ар-
хитектура обладает двойной ценностью:
материально-практической и информаци-
онно-эстетической. Она, с одной стороны,
помогает человеку ориентироваться в про-
странстве, а с другой – помогает организо-
вать разные виды и формы жизнедеятель-
ности в этом пространстве, задавая тем са-
мым определенные нормы и правила пове-
дения и восприятия себя и мира в целом.
Как пишет Б.Р. Вишпер, «Для самочувствия
моего тела и для ритма моего шага далеко
не безразлично, вступаю ли я на земляной
пол крестьянской избы или на мраморные

плиты дворца, или на устланный циновками пол японского жилища. Гулко звучащие шаги по каменным плитам собора содействуют торжественному настроению, блестящие переливы паркета в королевском дворце настраивают на осторожную церемониальную походку, мягкий ковер салона как бы развязывает движения...» [4, с. 223].

Необходимо заметить, что подобно-го рода воздействие на поведение человека, характер и способ его восприятия оказывает и внешняя форма здания, и его декор. Известно, что все виды взаимодействий (личные, групповые, общественные) происходят в определенном пространстве. В ходе развития человеческого общества сложились параметры пространства, в рамках которого происходят те или иные виды социальных контактов. Как правило, контакты личного характера происходят на расстоянии лицом к лицу, когда лицо визави находится в зоне видимости. После того, как в обществе закрепились за такого рода взаимодействиями «геометрические характеристики: размер пространства, размеры и соотношения предметов, ограждающих это пространство» [10, с. 32], постепенно в сознании членов данного общества такое пространство стало связываться с определенным типом социального взаимодействия (личным). Этот процесс можно назвать опытом формирования восприятия пространства и способов поведения в этом пространстве. По мнению А. Пиганова, расстояние личного пространства общения не превышает 2,5 метра. Групповое же взаимодействие связано с увеличением размера пространства до 12,4 метра, характеризует групповые мероприятия типа собраний, семинаров, вечеринок и объединяет людей по интересам. Увеличение же расстояния до 62 метров говорит о границах

социального общения, связанного с общественными интересами. Такое общение характерно для ярмарок, демонстраций. Таким образом, А. Пиганов выводит прямую зависимость видов социального общения с особенностями визуального восприятия и ассоциативных переживаний у зрителя, наблюдающего контуры предметов с особого расстояния. И одним из инструментов, сопровождающих и организующих те или иные формы социального взаимодействия, является архитектура.

Организация разных форм взаимодействия происходит посредством использования не только самого тела здания, но и всех элементов, его наполняющих. Так, например, скульптурный или живописный декор, расположенные на уровне глаз, предполагают момент интимного общения с Богом и святыми, когда вера должна проникать в сердце каждого через визуальный контакт глаза в глаза. Изображения, расположенные над порталом, которые видны с расстояния 12,5 метра, работают как средство группового воздействия и изображают сцены, как правило, «Страшного суда», «Положения во гроб», т. е. они предполагают восприятие этих сцен не индивидуально, а в окружении других индивидов. Изображения, находящиеся на уровне перекрытий, в подкупольном пространстве видны уже с расстояния 45–62 метров и связаны, как правило, с восприятием большими массами людей в моменты праздников, и там изображаются чаще всего сцены Воскресения. Общеизвестно, что архитектор при расположении архитектурного декора должен всегда учитывать оптические возможности человеческого глаза, а не только количество зрителей, его воспринимающих. Поле эффективного зрения, которое обеспечивает ясность восприятия при непод-

вижном положении головы, ограничивается углом в 54 градуса по горизонтали и 37 градусов по вертикали (27 градусов вверх и 10 градусов вниз). Из этого следует, что ясно увидеть изображение человек может на расстоянии не меньшем, чем его длина и двойная высота. С учетом подобного рода особенностей восприятия и задач, стоящих перед зодчим, он может расставить акценты таким образом, чтобы руководить не только нашим восприятием, но и поведением. Структура внутреннего пространства храма тоже может рассматриваться в качестве определенного рода языка, который говорит каждому прихожанину, где он должен находиться и какие эмоции он должен переживать. Известно, что в романских церквях уровень пола для мирского населения был ниже уровня пола клира, что подтверждало социальную структуру общества того времени: молящиеся, управляющие и работающие. Расположение нефов и капелл отражало формы взаимодействия верующих с Богом: большое пространство центрального нефа означало групповые формы взаимодействия, что предполагало переживание чувства принадлежности к общине; небольшие капеллы, расположенные в боковых нефках, были рассчитаны на индивидуальное взаимодействие человека с миром горним, где каждый мог обратиться к Богу с просьбой и услышать его ответ. Такому процессу переживания общения с Богом способствовало и монументальное искусство, «расположенное» в интерьере храма.

По замечанию В.В. Ванслова, «...Архитектура обуславливает большие размеры изображения, вписываемого в то или иное сооружение и рассматриваемого на расстоянии. От нее зависит не только масштаб изображения, но и его конфигурация и членения. Необходимость рассмотрения

изображения издали или в ракурсе определяет некоторые его формальные качества: в отдельных случаях удлинение пропорций, подчеркивание контура и силуэта, лаконизм выразительных средств» [3, с. 181].

Следовательно, можно сказать, что формы архитектуры, как и она сама, используются как знаки, несущие не только определенную, в данном случае сакральную, информацию, но и как способы выражения художественно-образного содержания. Вслед за А.В. Иконниковым можно утверждать, что «несущая смысловые значения архитектурная форма выполняет коммуникативную функцию и ее можно считать искусственным языком» [7, с. 102]. Из этого следует, что «архитектурная форма выполняет две взаимосвязанные задачи: во-первых, она должна воплотить художественное содержание; во-вторых, передать его тем, к кому искусство обращено» [Там же].

Основные характеристики пространства (длина, ширина и высота) также выполняют функцию языка, что особенно заметно на примере средневековой архитектуры, в которой каждый элемент имеет свое символическое значение. Так, если Церковь рассматривается как Дом Божий на земле, то ее измерения имеют свое прочтение: «высота означает добродетели, длина – терпение, ширина – любовь» [2, с. 96], если видеть в «теле храма» отдельные функции и способности Церкви, то «ширина – распространение по земле, длина – устремленность к горнему, высота – переход к Небесной Церкви» [Там же]. Средневековый храм призван постоянно вести диалог с входящим в него. И разговор этот начинался с момента появления верующего перед храмом. С одной стороны, храм представляет собой воспроизведение главных христианских таинств – Крещения и Евхаристии; с другой – он разговаривает

с помощью разного рода намеков или ссылок на случаи Божественного вмешательства в жизнь верующих. Местом расположения храма в средневековом городе был центр, самое большое открытое пространство, которое открывалось взору после передвижения по тесным городским улицам; появившийся свет невольно заставлял поднимать голову к небу, скользя взглядом по фасаду собора, где располагалось обилие скульптур, напоминавших верующим о том, что их ожидает после смерти. Внутреннее пространство тоже говорило прихожанину о том, что его ждет и куда он должен двигаться. Интерьер был организован таким образом, что всё внимание сосредоточивалось на среднем нефе, там перекрытие нервюрного свода было самым высоким и подкупольное пространство было самым светлым, а свет направлялся строго в сторону алтаря. В отличие от романской архитектуры, в которой читалась разнородность и разнонаправленность, в готической архитектуре всё было подчинено одному вектору движения: от входа к алтарю, с запада на восток, от мира грешного к миру горнему. Собор приблизительно с XI века начинает играть роль каменной книги или книги для неграмотных, которую каждый верующий должен был суметь прочесть. «Крыша (перекрытия) чаще всего толкуется как образ проповедника (венчающая функция церкви), и портал, вход (его отождествляют с самим Христом, уподобившим себя двери, через которую только и можно войти в Царство Божие), и окна, главная функция которых – в передаче света, в посредничестве. Отсюда сравнения и с Писанием (текст передает Божию благодать подобно лучам солнца, проходящим сквозь стекло), с пятью чувствами (внешнее благодаря им проникает во внутреннее души), и с отцами

Церкви (их писания, подобно зеркалам, отражают свет горнего мира в мире дольнем) [Там же, с. 97].

Всё это свидетельствует о том, что язык архитектуры имеет свою семантику подобно естественному языку, которая связана со связью определенных элементов архитектуры с определенными смысловыми значениями. А порядок и способ расположения таких архитектурных элементов может рассматриваться как синтаксическая структура архитектурного языка, обеспечивающая закономерные сочетания архитектурных элементов-знаков. Особенностью такого языка является то, что в отличие, например, от знаков естественного языка, особенно письменных, которые мы привыкли воспринимать и читать линейно, знаки архитектурного языка воспринимаются нами одновременно, в системе форм произведения архитектуры, и значение, которое им будет придано, зависит от связей этой системы. Так здания эпохи барокко должны были подготовить человека к драматургии церковного ритуала. При этом, как и вся культура барокко, основанная на театральности, главный акцент делался на сокрытии устойчивости здания, основных конструктивных элементов, их несущей способности. Главная цель архитекторов барокко заключалась в том, чтобы воздействовать на чувства людей, заставить их верить в невозможное. Но барокко, в отличие от предшествующей культуры Ренессанса, которая предполагала владение определенным книжным уровнем знания, обращалось к актуальной культуре, используя общепонятный язык и сюжеты, популярные среди современников.

Эпоха барокко была связана с определенными открытиями, сделанными в области астрономии, благодаря которым мир как завершенное целое потерял свою це-

лостность и ограниченность. Он стал восприниматься как материя, находящаяся в постоянном движении и становлении, и здание стало мыслиться как элемент безграничного пространства окружающей среды. Фасады стали ограничением не только самого сооружения (здание барокко рассчитано на восприятие только со стороны фасада), но и продолжением улицы, площади. Соответственно, здание становится частью городской среды и природы, и способом этой связи стали плавные, мягкие очертания, а сам фасад нередко напоминает занавес или ширму, которая ограничивает и соединяет одновременно внешнее и внутреннее пространство. Причем такое расширение границ воздействия архитектуры распространяется вплоть до городских площадей, которые образуют теперь единое целое со всеми постройками вокруг: «Барочная площадь “экстерриториальна”: у ее границ кончается беспорядочное сплетение узких проездов и строений и возникает новый, островной мир самодовлеющего, замкнутого в себе архитектурного пространства. Прохожий должен со всей резкостью почувствовать контраст между беспорядочной суетой своего обыденного города и торжественным спокойствием, пышным величием дворцовой и церковной площади. Ступая на ее камни, он приближается к другому миру – к миру, который отнюдь не желает стирать границы между собой и обыденностью, к миру феодальной власти, феодальной избранности и авторитарности, будь то власть церкви, воплощенная в торжественном фасаде собора, или власть светского князя, говорящего о себе пышной декорацией дворца» [1, с. 37].

Безграничность, текучесть и всеохватность архитектурных сооружений находят свое подтверждение и в садово-пар-

ковом искусстве: сад становится продолжением дома хозяина, граница исчезает и на уровне ограды – она становится невидимой. Плавные змеевидные линии украшают лабиринты садов, а не только фасады зданий.

В отличие от «играющего» барокко, классицизм с его четко организованными линиями и очертаниями стал средством организации суперорганизованного пространства, построенного по строго заданным правилам: строгая ориентация на главное здание, главный фасад, всё остальное выполняло только роль фона. Такое развитие архитектурных форм стало отражением нового социального и политического порядка, возникновения нового центра коммуникации – монархии и монарха. Внутренняя организация королевского дворца в Версале с его зеркальной галерей и расположением комнат в точности повторяет ход движения дневного светила – солнца, и неслучайно Людовик именовался «король-солнце». И весь дневной церемониал короля был распisan таким образом, что он перемещался из помещения в помещение вслед за ходом солнца. В сознании придворных подобное положение дел должно было закреплять образ короля как воплощения небесного светила, сошедшего на землю. Само наполнение дворца большим количеством золота и хрусталя, монументальных произведений скульптуры и живописи работало только на одну идею – прославление короля, это возможно в силу того, что «искусство... совокупность внушающих средств. Главное значение его часто бывает не в том, что оно говорит, а в том, что оно внушает, заставляет думать и чувствовать» [5, с. 57]. Всё это должно было формировать в сознании и воспри-

ятии уверенность в незыблемости существующих форм жизни и деятельности общества, задавать четкие формы взаимодействия между отдельными индивидами и социальными группами, выражением чего и стал придворный этикет.

Необходимо отметить, что симметрия, свойственная постройкам классицизма, использовалась человеком на протяжении всей его истории. И она может рассматриваться как одна из форм архитектурного языка. Симметрия, предполагающая строгую упорядоченность, всегда производит впечатление волевой организованности и величественности, с одной стороны, но, с другой – она тем самым жестко сковывает, регламентирует архитектурное пространство и человека, который в нем находится. Подчинение и устремленность внутреннего пространства здания в одном направлении была свойственна и египетской архитектуре. Как пишет А.В. Иконников, «Постепенная концентрация пространства – от обширного двора ко всё более низким и глухо огражденным помещениям – диктовала величественный, постепенно замедляющийся темп движения» [8, с. 50].

Смена форм правления в эпоху буржуазных революций, коренной слом в структуре социальных связей, формирование массовой культуры нашли свое отражение и в языке архитектурных форм. А.В. Иконников говорит об утверждении в связи с этими процессами эклектики в архитектуре. Так, отход от классицизма, связанный с развитием, ускорением и многообразием городской жизни, вылился в отказ от унификации и породил распространение различных архитектурных форм, соответствующих определенным сферам жизни города. В XIX веке при строительстве церквей стали обращаться к

неоготике; возврат к архитектурным формам Древнего Рима происходил чаще всего в зданиях, предназначенных для официальных учреждений; развитие банковского дела повлекло обращение к архитектуре Раннего Возрождения; в зданиях, используемых для отдыха и развлечений, начали использовать барочные элементы. Постепенно это привело к тому, что возникла установка на связь формы здания с его функциональной принадлежностью, и эти тенденции к концу XIX века стали преобладающими в архитектуре. Дальнейшее развитие, по мнению А.В. Иконникова, это получило в распространении ордерных композиций, основанных на многократном повторении ордерной ячейки. «Такие композиции не имели ни выявленного центра, ни завершающих акцентов на флангах; между ярусами архитектурных ордеров не было качественного различия. Классическая тема использовалась в однородной ритмической ткани стены. Основные же принципы классицистической композиции – внутренняя завершенность (...), подчиненность центру, членение на основание, тело и венчание – отбрасывались» [6, с. 19]. Итогом этого процесса размывания архитектурных форм и символов стало то, что к концу XIX века был потерян общепонятный язык символов: в разных странах разрабатывался свой собственный язык, такие же процессы происходили и на уровне отдельных архитекторов. В Америке стали искать свой принцип организации пространственных форм, который опирался на целесообразную функциональность, в Голландии в каждом архитектурном произведении видели особый замкнутый микрокосм и т. п. Все эти тенденции стали выражением тех изменений, которые происходили в обще-

стве в целом. В политической сфере это процессы демократии, которые свидетельствуют о потере единого центра сосредоточения власти. В социальной сфере конец XIX – начало XX века были связаны с размытием сословных границ. Получение человеком свободы, которое началось с эпохи Возрождения, в итоге привело к потере ориентиров как во внешнем пространстве, так и во внутреннем. Началось постоянное искание человеком себя и своего места в этом мире. И то, какие ответы на поставленные человеком перед собой вопросы он находил, и показывает то многообразие форм архитектуры и других форм искусства, отличающихся в разных странах, которые в литературе получили название эклектики.

Таким образом, можно сказать, что на протяжении всего существования человеческого общества архитектура демонстрирует нам один из способов ориентации человека в пространстве, а также служит формой организации практической деятельности. «Сообщение, содержащееся в архитектурном произведении, тесно связано с практической функцией, которую это творение осуществляет; здание “означает” то, для чего оно предназначено, то есть действия и отправления, которые должны совершаться на пространстве, ограниченном и оформленном стенами» [9, с. 104].

И делает архитектура это с помощью особого языка, который отличается нерасчлененностью художественного и нехудожественного сознания и способностью отражать жизнь человека в образах. При

этом язык архитектуры складывается из разного рода знаков, формы которых могут различаться, а значения допускают интерпретации, зависящие от воспринимающего их индивида, времени его существования и установок восприятия, принятых в той или иной культуре, в тот или иной отрезок времени

Литература

1. Аркин Д.Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. – М.: Искусство, 1990. – 399 с.
2. Ванеян С.С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической идеологии. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 832 с.
3. Ванслов В.В. Эстетика и изобразительное искусство: статьи о произведениях и художниках. – М.: Памятники исторической мысли, 2007. – 344 с.
4. Винтер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 288 с.
5. Гюйо Ж.М. Искусство с точки зрения социологии: пер. с фр. – М.: Ленанд, 2015. – 392 с.
6. Иконников А.В. Функция, форма и образ в архитектуре. – М.: Стройиздат, 1986. – 288 с.
7. Иконников А.В. Художественный язык архитектуры. – М.: Искусство, 1985. – 175 с.
8. Иконников А., Степанов Г. Основы архитектурной композиции. – М.: Искусство, 1971. – 225 с.
9. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства: пер. с чеш. – М.: Искусство, 1994. – 606 с.
10. Пиганов А. Пространство общения. Чудеса зрительного восприятия, рассказанные архитектором. – М.: Известия, 2005. – 64 с.
11. Тиц А.А., Воробьева Е.В. Пластический язык архитектуры. – М.: Стройиздат, 1986. – 312 с.

THE LANGUAGE OF ARCHITECTURAL FORMS

T.V. Chaplya

Novosibirsk State Pedagogical
University

Chap_70@mail.ru

The article focuses on research of the language of architectural forms. The author considers the language of architecture as the artificial language living under the same laws of syntax and semantics as a natural language. The researcher's attention is paid to simultaneity of the language of architecture perception as its characteristic feature, in contrast to linearity of natural language, which is perceived sequentially. The author considers the interdependency of the language dynamics of architectural forms and the historical period of their existence as well as social and political structure of the society. It is highlighted, that the language of architecture serves as a tool of a person's orientation in space and as one of the forms of practical activities organization. Architecture is the art which combines not only decorative and esthetic functions, but primarily the pragmatic one.

Keywords: architecture, language of architectural forms, space, communication.

DOI: 10.17212/2075-0862-2016-3.2-96-103

References

1. Arkin D.E. *Obrazy arkhitektury i obrazy skulptury* [Images of architecture and images of a sculpture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 399 p.
2. Vaneyan S.S. *Arkhitektura i ikonografiya. "Telo simvola" v zerkale klassicheskoi ideologii* [Architecture and iconography. "A symbol's body" in a mirror of classical ideology]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2010. 832 p.
3. Vanslov V.V. *Estetika i izobrazitel'noe iskusstvo: stat'i o proizvedeniyakh i khudozhenikakh* [Esthetics and fine arts: articles about works and artists]. Moscow, Pamyatniki istoricheskoi mysli Publ., 2007. 344 p.
4. Vipper B.R. *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva* [Introduction to historical studying of art]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1985. 288 p.
5. Guyau J.-M. *Iskusstvo s tochki zreniya sotsiologii* [Art from the point of view of sociology]. Translated from French. Moscow, Lenand Publ., 2015. 392 p. (In Russian)
6. Ikonnikov A.V. *Funktsiya, forma i obraz v arkhitekture* [Function, form and image in Architecture]. Moscow, Stroiizdat Publ., 1986. 288 p.
7. Ikonnikov A.V. *Khudozhestvennyi yazyk arkhitektury* [Art language of architecture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985. 175 p.
8. Ikonnikov A., Stepanov G. *Osnovy arkhitekturnoi kompozitsii* [Bases of architectural composition]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 225 p.
9. Mukarzhovskii Ya. *Issledovaniya po estetike i teorii iskusstva* [Researches on an esthetics and theory of art]. Translation from Czech. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. 606 p.
10. Piganov A. *Prostranstvo obsbcheniya. Chude-sa zritel'nogo vospriyatiya, rasskazannye arkhitekto-rom* [Space of communication. The miracles of visual perception, told by the Architect]. Moscow, Izvestiya Publ., 2005. 64 p.
11. Tits A.A., Vorob'eva E.V. *Plasticheskii yazyk arkhitektury* [Plastic language of architecture]. Moscow, Stroiizdat Publ., 1986. 312 p.