

## ВОСПРИЯТИЕ ОРДЕРНЫХ КОМПОЗИЦИЙ КАК ПОСТРОЕНИЕ МОДЕЛЕЙ ПРОСТРАНСТВ

*Архитектура — это искусство создания пространственных структур. Поэтому пространство предлагается рассматривать как фундаментальный предмет теории архитектуры. В акте восприятия ордерной композиции познающий (зритель) и познаваемое (ордерная архитектура) существуют как единое целое. На основании достижений естественных наук и психологии в областях теории мышления, восприятия и памяти, представленных в работах И. М. Сеченова, Н. А. Бернштейна, Р. Земона, ордерный метод рассматривается в качестве средства констелляции моделей пространства, возникающих как следствие проприоцептивно-кинестетических ощущений. В этом процессе раскрывается онтологическая природа чувства тектонизма. Воспринимая ордерные формы, мы строим образы пространства. Ордерная архитектурная композиция рассмотрена как энграмма, «записанная» в виде фактурных полей и обеспечивающая взаимосвязь между реальными архитектурными формами и зрителем, программирующая коммуникативные ха-*

рактеристики архитектуры. Художественная тема в архитектуре представлена как диалектика объективных и субъективных качеств реально ощущаемого пространства.

**Ключевые слова:** ордер; ордерная архитектура; результат кинестетических ощущений; образы пространства.

*E. Blinova*

### PERCEPTION OF ORDER COMPOSITIONS AS A CONSTRUCTION OF SPATIAL MODELS

*Architecture is the art of creating spatial structures. Therefore, it is suggested considering space as a fundamental item of the theory of architecture. In every instance of perceiving an order composition, the learner, i.e. the viewer, and the object to be learned, i. e. the order architecture, exist as a whole. Based on the achievements of natural sciences and psychology in the sphere of the theory of thinking, perception and memory described in the works by I. M. Sechenov, N. A. Bernstein, and R. Zemon the order method is considered as a means to constellate spatial images emerging as a result of kinesthetic sensations. This process reveals the ontological nature of the tectonism feeling. When perceiving order forms we build spatial images. The order architectural composition is regarded as an engram recorded as textural fields. It provides communication between the actual architectural forms and the viewer and programs communicative messages of the architecture. The artistic theme of architecture is presented as dialectics of objective reality and reality perceived subjectively.*

**Keywords:** order; the order architecture; result of kinesthetic sensations; spatial images.

Системное изучение архитектурного ордера как классической архитектурной композиции, моделирующей пространственные образы, невозможно представить без предварительного ответа на вопрос, что является фундаментальным предметом архитектуры, первично определяющим её содержание. О трудностях, с которыми сталкиваются архитекторы при построении теории архитектуры, свидетельствуют их многочисленные труды\*. Разнообразие суждений, представленное в этих работах, объясняется, во-первых, разнообразием предмета, взятого в качестве центрального в построении теории, и, во-вторых, признаваемым всеми несовершенством понятийного аппарата архитектуроведения. Поэтому очевидно, что прежде чем приступить к изложению представлений о свойствах ордерной архитектурной композиции и архитектурного мышления в целом, следует

определить, как мыслится фундаментальный предмет теории архитектуры и какова терминология, его описывающая.

Если придерживаться мнения, что архитектура — это искусство создания пространственных структур, фундаментальным предметом её теории должно быть само пространство.

Теперь нам предстоит разобраться, что же есть архитектурное пространство и как мы понимаем содержание пространственных замыслов архитектора.

А. Э. Коротковский в своей работе 1987 года «Методологические основы системной теории архитектуры» отмечал: «...складывается предметный принцип формирования идеализированного объекта системной теории архитектуры. В отличие от классической науки, где предполагалась жёсткая фиксация разграничения субъекта и объекта, предметный подход в комплексном систем-

ном исследовании предполагает их определённое взаимопроникновение» [7, с. 37]. Но гораздо ранее, в 1928 году, в работе «Очерки античного символизма и мифологии» А. Ф. Лосев отмечал, что антитеза субъекта и объекта совершенно не имеет никакого серьезного значения в греческой философии и что гносеология в новоевропейском смысле совершенно там отсутствовала [11]. Для нас это суждение принципиально важно, так как ордерная архитектурная композиция и греческая философия творились в едином мировоззренческом поле.

Необходимо признать, что в акте восприятия ордерной композиции познающий (зритель) и познаваемое (ордерная архитектура) существуют как единое целое. Очевидно, что применительно к образительным искусствам и архитектуре, то есть к области изящных искусств, системным объектом акта восприятия, объединяющим познающего и познаваемое, становится образ, взятый в совокупности самого памятника искусства и механизма становления образной системы в психике субъекта. И этот образ одинаково соответствует как свойствам пространства, так и свойствам человека. В этом «звене передачи образов пространства» есть и ещё один значимый персонаж — представляющий (архитектор) с его образами пространства, некогда зародившимися в его сознании и опредмеченными ордерными формами, взятыми в той или иной композиционной последовательности. Рассуждая таким образом, мы выходим за пределы «непосредственно воспринимаемого». Изучение пространственности архитектурных композиций, пространственно-организующих качеств ордерных композиций в частности, должно сводиться к обнаружению «совпадений» между пространственным статусом самой композиции и некоторой моделью идеального объекта, существующей в сознании представляющего и познающего.

С начала 90-х годов XX века в отечественном архитектуроведении начался новый подъём интереса к темам, затрагивающим проблемы ордерного архитектурного метода [2]. На современном этапе истории искусствознания этот подъём обусловлен тем, что изменилась направленность научного поиска. До сих пор основное внимание при изучении ордерных форм уделялось собственно строительному объекту, реальной материальной форме и её реальным материальным параметрам. Как итоговую можно рассмотреть работу Г. М. Скуратовского [14], в которой проведено осмысление результатов исследований древнегреческих ордерных композиций, выполненных на базе ортогональных проекций. Но учитывая, что ортогональное проектирование — довольно поздний вид графических отображений объёмно-пространственных композиций\*\*, обратимся к другой линии исследований композиционных закономерностей. Она берёт своё начало из теоретических воззрений Л.-Б. Альберти [1], изложенных в 1442–1452 годах, точнее, из его органической концепции, не допускающей отвлечённой, механистически накладываемой гармонической системы. Художественная свобода, по Альберти, предполагает принцип целого как принцип взаимодействия со средой. Теоретик эпохи возрождения античных композиционных средств истолковывает ордерный язык как язык обеспечения внутренней связи органического целого. Исследователь архитектурной теории Альберти В. П. Зубов, определяя суть его органической концепции, писал: «Его концепция организма в корне исключает проведение какой-либо абстрактной гармонической системы по принципу *per se mundus, fiat proportio*» (вселенная погибла бы, стала бы пропорция) [4, с. 75]. Методологические основы именно такого истолкования ордера как метода обеспечения связи

можно проследить в работах К. де Кенси: «...ордером, главным образом в архитектуре, будет то, ...что согласует наиболее точным и постоянным способом отношение каждой части с целым» [16, с. 137].

Что же является этим «целым»?

Целостность в таком случае надо понимать не как сам целик объекта-сооружения, а как всеохватный принцип единства действительного пространства мира, реального пространства памятника и человека. Действительное пространство — это структура, обладающая различными качествами. Исследование именно так понимаемой целостности становится центральной идеей философии искусства и научной практики архитектуроведения. Это метафизика\*\*\* архитектуры, в которой художественная тема в архитектуре понимается как диалектика действительного и реального пространств, где реальное пространство архитектуры «вычленяет» и моделирует то или иное качество пространства действительного.

Ордерная система выступает как архитектурно-художественное средство архитектора, обеспечивающее понимание пространственных закономерностей, как гармонизирующий инструмент показа взаимодействия этих пространств.

В работе «Основы архитектурной композиции» А. И. Иконников пишет: «...построение системы пространств и тектоника — главные композиционные средства архитектуры» [5, с. 7]. Но вернее будет сказать, что пространственность и тектоничность — атрибуты архитектурной композиции; в отсутствии данных качеств или при их ослаблении композиция может превращаться в декоративную. Вскрыть содержание архитектурной композиции — значит исследовать произведение архитектуры в единстве пространственных, тектонических и планировочных задач.

Характеры пространств, закреплённые в архитектурном стиле, понимаемом как

единство пространственных, тектонических и планировочных качеств, единство, данное нам в архитектурных формах, должны рассматриваться как модели существенных связей изучаемой реальности. В формальном же стилистическом анализе они сознательно расчленяются.

Ясно, что сами по себе архитектурные формы не являются знанием. Только в результате деятельности субъекта, архитектора или зрителя, схватывающего их в композиционном замысле, возникает знание. Архитектурный образ и есть результат художественной познавательной практической деятельности. Стилистические признаки архитектуры выступают как наглядно-чувственные признаки одной из моделей идеального объекта. Но в теории стилей пространственность как семантический денотат остается слабым, неразработанным звеном. Все знают о существующем парадоксе и основной методической трудности анализа ордерных композиций — архитекторы и ренессанса, и классицизма, и барокко могут использовать одни и те же ордера, постоянно разрабатывая возможности средств организации образов пространств. Трудности усиливаются, когда необходимо проанализировать содержание ордерной архитектуры неоренессанса, необарокко, не говоря уже об архитектуре неоклассики XX века и, тем более, об ордерной архитектуре «советской неоклассики».

Важно развести универсальные понятия искусства и универсальные понятия искусствознания; стиль стал и тем, и другим [21]. В результате в архитектуроведении утвердились две концепции трактовки памятников зодчества: бесстилевая и стилевая. В XX веке эти две формы понимания пространственной организации как формы воплощения идейного замысла даже обусловили два типологических вида архитектурной критики: структуроформирующего и стилеформи-

рующего [3]. В силу того, что сами пять классических ордеров не могут определять стилистическую принадлежность памятника, важнее сосредоточить внимание на исследовании ордерной композиции, увязывающей пространственные и тектонические качества образной структуры архитектурного памятника, обеспечивающей целостность восприятия, то есть усилить анализ структуроформирующей функции ордера.

Невозможно обойти стороной такое толкование художественного образа, в котором образ понимается как составляющая переживания субъекта, проще — зрителя. Переживание — психофизиологическое понятие, описывающее эмоциональные репрезентируемые состояния единства человека и среды, и в то же время переживание — философско-эстетическое понятие, позволяющее определить содержание художественного произведения в диапазоне от замысла до восприятия. В исследовании ордерных проблем такая постановка вопроса важна в связи с большим объёмом памятников с поздними интерпретационными формами. Вопрос заключается в том, наполняются ли эти образы новым содержанием.

Переживание образа как форма познавательной функции искусства принципиально отличается от впечатления от картины реальности, это в корне не одно и то же. Исследование ордерных композиций, таким образом, в методологическом плане заключается в разработке и развитии представлений о теме архитектурного произведения, о конкретике его содержания.

Проблемы тематизации архитектурного содержания имеет смысл обсуждать с интенциональной точки зрения, в своём непосредственном опыте переключать внимание с воспринимаемых вещей на акт восприятия. Здесь мы покидаем зону обыденного эмпирического знания и оказываемся в зоне образов представлений,

пространственных замыслов, причём в области памяти не на материальные формы, а в области художественной на образы. При этом фундаментальный вопрос о беспредпосылочности познавательного процесса для искусствознания до сих пор остаётся не решённым однозначно. Нас начинают интересовать заложенная в нас онтологически способность распознавать образы.

Всё вышесказанное подводит к мысли о том, что мы вплотную приблизились к проблеме понимания без предъявленных нам понятий. Понимание ордерной архитектуры происходит вследствие проникновения в замысел на основании постижения ордерной системы, логики ордерной композиции и изобразительно-выразительных возможностей ордерных форм.

Возведённый памятник становится архитектурой только после образного осмысления строительного объекта. Исследование условий возникновения художественного образа (предмет + видение) — тонкая процедура, возникающая из многих действий и операций, связанных с анализом многочисленных явлений художественного процесса, и вскрывающая механизм воздействия памятника на человека. Следовательно, необходимо вычленив инструмент воздействия. Здесь мы и сталкиваемся с главной проблемой — проблемой понимания ордерной архитектурной композиции не только как совокупности архитектурных форм, воплощённых в материале и осознания ордерной композиции как средства зрительной организации пространства в восприятии — сложнейшего психофизиологического процесса.

Нет необходимости напоминать, что высшие психические процессы определяют целостное поведение организмов в среде, в том числе и художественно осмысленной. Временем, когда ядром философской полемики в России стала про-

блема человека во всей совокупности его биосоциальных составляющих, стали 60-е годы XIX века. В то время Н. Г. Чернышевский выступил со статьёй «Антропологический принцип в философии» (1860), в которой изложил идею материального единства мира, в частности и единства физической и психической жизни человека. Принцип «состоит в том, что на человека надобно смотреть как на одно существо, имеющее только одну натуру, чтобы не разрывать человеческую жизнь на две половины, принадлежащие разным натурам, чтобы рассматривать каждую сторону деятельности человека как деятельность или всего его организма, от головы до ног включительно, или, если она оказывается специальным отправлением какого-либо особенного органа в человеческом организме, то рассматривать этот орган в его натуральной связи со всем организмом» [20, с. 297]. «Часть природы, человек старается переделать сообразно себе остальные части» [19, с. 452]. Чернышевский рассматривал переход от внешнего, физического ощущения-восприятия к психическому воспроизведению как переход материального движения в новое качественное состояние.

В 1863 году по предложению Н. А. Некрасова, редактора журнала «Современник», И. М. Сеченов подготовил популярную статью «Попытка ввести физиологические основы в психические процессы», связавшую идеи Чернышевского и самого Сеченова как органичные составляющие русской философской мысли. Однако цензура сочла название предосудительным и не пропустила статью к изданию. Она была опубликована под названием «Рефлексы головного мозга» в другом журнале, в «Медицинском вестнике», через год после ареста Чернышевского. Основная идея работы — первая причина всякого человеческого действия — лежит вне человека; за эту

идею автора хотели предать суду, а работу, вышедшую в 1866 году отдельным изданием, уничтожить. Импульсы к произвольным актам рождаются как отражение внешнего мира в сознании человека; «...первичным фактором в развитии (мысли) всегда был и будет для нас внешний мир с его предметными связями и отношениями» [13, с. 362].

В теории познания Сеченов придерживался философско-мировоззренческой концепции становления от бытия к мышлению. Универсализм, в том числе и художественный универсализм, возможен только тогда, когда структура изучаемого предмета адекватна закономерностям мира, воспринятого органами чувств. Корни мысли лежат в чувствовании, что и было доказано русской естественнонаучной школой. Ощущение — исходный акт психической деятельности: «Первоначальная причина всякого поступка лежит всегда во внешнем чувственном побуждении, потому что без него никакая мысль невозможна» [13, с. 157].

Разработанная Сеченовым теория психической регуляции предвосхитила современную теорию рефлекторного кольца и позволила считать, что сам процесс видения-визуализации имеет как сигнальную элементность целостности анализатора, так и элементность группированности (чувство тектонизма), которую конституирует работа мышечных групп; «сигналы мышечного чувства и есть источник информации о пространственно-временных предикатах экстеросреды, они также являются фундирующим базисом для элементарных матриц мышления, а на различных этапах-фазах эволюции онтогенеза из них и продуцируются инкарнируются высшие формы-матрицы креативно-гностической активности субъекта; ...что способствует эволюционно-базальному становлению человеческого Эго» [15, с. 592–593]. Основной закон восприятия состоит в его непо-

средственной связанности зрения с работой мышц, с разного рода движениями, несущими в себе многостороннюю информацию о воспринимаемых объектах [8, 9].

Разница в чувственной организации взрослого и ребёнка обнаруживается тогда, когда человек начинает продуцировать новые мысли из идейных состояний, а не из чувственных форм. При переходе с возрастом этой границы вследствие мощного отвлечения от конкретного, чувственного предмета и оперирования понятиями, «удаление» от первичного чувственного контакта с миром становится настолько сильным, что утрачивается связь с чувственно воспринимаемыми формами мысли, которые, однако, исчезнуть уже не могут, но при этом уходит ощущение неизменности формы мысли. Произведения искусств воспринимаются чувственно и, даже зачастую лишённые понятного сюжета, все равно производят сильное впечатление, порождая то, что закономерно принято называть образом. Переживаем мы не чувственные впечатления, а образы. К области архитектуры это относится особо. Способность к творению образов пространств заложена в нас онтологически. Для того чтобы архитектурная композиция вызывала универсальные образы, она должна воспроизводить неизменную форму мысли. «В мысли, как в процессе или ряде жизненных актов, должна существовать общая сторона, не зависящая от её содержания» [13, с. 402]. Сеченов считал, что «прогресс мысли по мере развития человечества выражается не в том, что изменяется эта форма мысли, а в том, что благодаря усовершенствованию средств и орудий наблюдения увеличивается разнообразие мыслимых объектов и частных отношений между ними» [6, с. 507].

Раскрывая онтологический принцип бытия, Сеченов формулирует и устанав-

ливает смысл трёх элементов, составляющих предметную мысль по своей общей формуле: совместное сосуществование, последование, сходство. Нетрудно увидеть, что композиционная структура ордера по своим основным компонентам — совместное сосуществование, последование, сходство — совпадает с формулой предметной мысли. Это и есть порядок-ордер. Напомним слова К. де Кенси, которыми он раскрывал фундаментальную суть ордера: преемственность, постоянство и всё то же повторение [16, с. 136–137].

Теория Сеченова, вскрывшая чувственные корни мысли в онтогенезе, позволяет связать в теории архитектуры чувственную сторону восприятия пространственных отношений и ту форму архитектурного решения в ордерной композиции, которая теперь представляется нам классическим символом полноты архитектурной мысли при очевидной индивидуальности каждого отдельного памятника. Исследователь философских взглядов Сеченова В. М. Каганов указывает, что «...такая общая формула предметной мысли отражает тот бесспорный факт, что во внешнем мире всё совершается в пространстве и времени и связано между собой общими чертами сходства в такой мере, что, например, все явления могут быть сведены к различным формам движения материи» [6, с. 511]. Общая формула предметной мысли является основанием для создания синергетической модели в теории архитектуры.

Это важное методологическое допущение объясняет как универсальный смысл ордера — общую формулу мысли, миметические основания ордерного метода, так и коммуникативный характер ордера, обусловленный различными формами связей, осуществлёнными художественным способом. Закономерно, что в изучении ордера важное место должно занимать исследование характе-

ра связей архитектурных компонентов. Характер связей и выбор связующих элементов, в свою очередь, напрямую может зависеть от культурной среды и творческого потенциала архитектора.

Ордерный метод — средство констелляции моделей пространства, которая возникает как следствие проприоцептивно-кинестетических ощущений. Это и есть онтологическая природа чувства тектонизма\*\*\*\*.

Основанием для самотворения художественного образа являются эйдетики-модели пространств, онтологически заложенные в человеческой жизненной системе, сличённые в итоговом результате перцептивного акта. Так возникает ситуация прегнантности — узнавания ордерных композиций в преемственности пространственных закономерностей, а не оценивания в тождестве вещественной формы.

Согласованная структура форм архитектуры — композиция — целостно входит в наше состояние, является на момент восприятия и воспроизведения памятью важной составляющей гомеостаза. Именно такое понимание композиции как целостности человека и среды, в том числе и актуализированной на момент восприятия, является главной идеей фундаментальной работы В. А. Фаворского «Теория композиции» [17]. В такой целостности больше личностной свободы, свободы в выборе целей и средств в обнаружении связей, чем в изучении памятника в отрыве от восприятия, ведущего к заучиванию «композиционных» штампов. Следовательно, художественное воспитание, педагогика искусства, частные методики обучения изобразительному искусству в вузе должны быть разрабатываемы как система самостоятельного обнаружения связей.

Характерная для российской действительности «охранная» деятельность цензуры не допускала именно таких тракто-

вок свободы и сопротивлялась формированию синтетических воззрений в сфере гуманитарного образования, оставляя все разработки в области восприятия в рамках естественнонаучных дисциплин, не давала смыкаться исследованиям высшей нервной деятельности и осмыслению душевной жизни человека как областям изучения не субъективной, а объективной реальной связи. Именно поэтому статья Сеченова 1863 года появляется в сугубо научном издании, которое было прочитано единицами учёных, а не в «Современнике»\*\*\*\*\*.

Признание универсализма ордера позволяет допускать его своеобразие в любой национальной архитектурной школе, видеть ордер как исключительное явление, отражающее в архитектурных образах ментальные качества нации. Ордер характеризует тип художественного мышления: в каких смысловых полях пространства мы находимся, таково наше самочувствие. Ордер организует образы этих смысловых полей чувственной силой искусства. В организации нашего настроения, говоря современным языком, — информативность и коммуникативность ордера, в этом его реализм. Выявление самого смысла, пространственного содержания — того или иного тонаса [10], характера пространства — цель коммуникативного процесса в архитектуре.

Пространство, предъявленное нам архитекторами на языке архитектурных композиций, состоящих из материальных форм, успешно подвергается и формальному анализу. Де Соссюр, подвергая синтаксическому анализу ордерный язык, ошибался; надо изучать не синтактику вещественных форм, а морфологию пространств, описываемых средствами всех геометрий. Это закономерный выход из тупика способа пропорционирования на основе ортогональных проекций. Об этом недвусмысленно пишет за-



ведущая кафедрой биофизики МГУ профессор Г. Ю. Резниченко: «...развитие нелинейной динамики показало, что неопределённость и относительность существуют не только на сверхмалых и сверхбольших пространственных и временных масштабах, но и в человеческих измерениях. Во всех сколько-нибудь сложных системах присутствуют свойства, которые могут быть описаны с помощью нелинейных моделей и для них естественны»\*\*\*\*\*.

Приступая к исследованиям, связанным с проблемами образов, порождаемых архитектурной средой, подвергавшейся воздействию разных приёмов пропорционирования, необходимо учитывать, что в XIX и XX веках математика поднимается на новые ступени абстракции. Обычные величины и числа оказываются лишь одним из видов размерности. Неевклидова геометрия изучает пространства, где реализованное евклидово пространство — весьма частный случай. В образе, в явлении идеального плана, в принципе не может быть один вид размерности, тем более связанный с наличной формой. Стоит заметить, что классические древнегреческие храмы — главные носители ордерной идеи — создавались почти за два века до постулирования Евклидом взаимоотношений таких геометрических понятий, как точка, плоскость и прямая, не явленных в мире самой природы. Поэтому стоит подвергнуть сомнению предположение, что в античности при проектировании на образном уровне участие этих абстракций с господством планиметрического размера было существенным. Образное построение пространственных перспектив — это, в первую очередь, построение перцептивной системой человека сетчаточного образа участка горизонтальной плоскости сравнительно малой протяжённости. И этот образ — перцептивное пространство — является пространством

Лобачевского [12]. Закономерно, что проблема создания модели пространственного образа видимого архитектурного объекта — это проблема интерпретации размера. Она может разрешаться методом изменения системы координат, предложенным автором данного исследования как методом, позволяющим интерпретировать размер линейного элемента плоскости.

Интересное наблюдение можно сделать, сравнивая рисунок Леонардо да Винчи, хранящийся в Королевской коллекции Виндзорского замка, с геометрическим чертежом, взятым из учебника «Основания геометрии» А. В. Погорелова из раздела «Линейный элемент плоскости», где приведена лемма, определяющая длину окружности как выпуклую функцию радиуса. Складывается ощущение, что, строя гибкую глубину «Тайной вечери», пространственное воображение титана Возрождения явно пыталось обнаружить новые образы неопредмеченных, неявленных пространств. Вся кажущаяся механистичность математических систем пропорционирования эпохи Возрождения происходила не от схематизма их мышления, а от неразработанности математического аппарата. Но и древнегреческие архитекторы, и архитекторы-теоретики XV–XVI веков оперировали энграммами пространств, описываемых не только на языке планиметрии.

Новые исследования в области физиологии процессов визуального восприятия разрушают обыденную картину процесса поиска объекта видения как тотальную картину волевого зрительского усилия. В ордерных композициях разница в темпах ритмизации вертикалей и горизонталей должна быть осмыслена как система идентификации-сличения с образами пространств потребного будущего, онтологически заложенными в нас. Количественное изменение линейных расстоя-

ний во время обхода архитектурного сооружения приводит к изменению их качественной характеристики. Соразмерность этих изменений и есть закономерность, свойственная данной пространственной структуре. Из всех художественных истолкований несущих систем (стеновой, консольной, каркасной, стоечно-балочной и арочно-купольной систем) ордер как художественное истолкование стоечно-балочной системы — самое «ритмизированное». Ордер — гибкое средство создания разных пространственных композиционных связей — позволяет разрабатывать инвенции в области темпа освоения памятника. Архитектурные комплексы античности представляли собой развитие темы разных пространств, объединённых между собой в первую очередь ордерами. Без учёта образных воздействий ордерных композиций они кажутся простым собранием памятников различных планировочных типов.

Мы воспринимаем ордерную архитектуру как реальность, в виде объёмных элементов, закреплённых в ордерных формах согласно ордерной логике. Вот эта логика в нас и запечатлевается. Австрийский физиолог Р. Земон постулировал способность протоплазмы, или живой клетки, впитывать, сохранять и передавать впечатления — энграммы. Буквально в переводе с греческого языка слово «энграмма» означает «внутренняя запись». У Земона термин «энграмма» означал комплексное воспоминание, вызываемое простым стимулом. Энграмма — это след внешних событий в нервной системе, материальный след события. Созерцание детально разработанных ордерных композиций, их разнообразных фактурных полей ведёт к формированию бесчисленных энграмм, обеспечивающих взаимосвязь между реальными архитектурными формами и зрителем. Именно в энграммах заложены и программирующая особенность образного контакта, и коммуни-

кативные характеристики архитектуры в целом. Пространственная энграмма, по видимому, и является аналогом четвёртого компонента сервомеханизма моторики (модели Н. А. Бернштейна), который дефинирует гипостаз требуемых детонатов по объёму и величине знака и обеспечивает механизм снятости в системе художественных образов.

В исследовании закономерностей восприятия ордерной архитектуры необходимо верно взять художественное и эстетическое звено, то есть чётко обозначить предмет исследования, удовлетворяющий ноэзис (греч. *poesis* — *мышление*) — все акты сознания, в которых конституируются предметы, — восприятия, фантазии, воспоминания и т. д. Нет сомнения, что одним из таких предметов является пространство. Мы утверждали, что именно пространство надо брать за системный предмет архитектуры. Пространство (в строгом его понимании) — категория, выражаемая и возможная для выражения на языке изобразительного искусства, то есть наполненная художественно, оцениваемая эстетически и в то же время ноэтически, как категория, в реальности не явленная, а только мыслимая. При восприятии ордерной архитектуры в движении с разным темпом ноэтические компоненты переживания постоянно взаимодействуют с чувственным материалом, или «гилетическими данными» (от греч. *hyle* — *материя*). В сознании созерцающего создается сложная структура следовых реакций, ожиданий и вновь поступающей зрительной информации, сличения уже запечатлившихся энграмм и вновь формирующихся эйдетикимоделей.

Мы помним не сами ордерные формы архитектуры или точный порядок их расположения, мы удерживаем в памяти эйдетикимоделю пространства. Так поддается объяснению феномен ординации — восприятия архитектурного памятни-

ка как организованного целым ордером, несмотря на то, что в памятнике могут отсутствовать важные ордерные элементы или несущие (колонны), или несомые (архитрав). Это и есть художественная основа астилярного (бесколонного) ордера, отчётливо «воспринимаемого» в сооружениях, возведённых в насыщенной ордерной архитектурой среде.

До сих пор не закончены исследования в области психологии, посвященные целостным образованиям, гештальтам — неассоциативным явлениям восприятия и представления. Теория рефлекторного кольца позволяет найти выход из неразрешённости герменевтического круга, показывая, как предметная область мысли преобразуется в идейную, беспредметную, или в понятие. Многие вопросы, посвященные философскому осмыслению незамкнутости пространства, в том числе и на образном уровне, ждут своих исследователей.

Пониманию целостности структуры архитектурного образа не противоречит предположение, что феномен привлекательности ордера объясняется особенностями горизонтальной и вертикальной ритмизации композиции, схваченными одновременно и узнаваемыми прегнантно. А устойчивость применения, собственно, культурологическое значение ордера объясняется тем, что ордер является гибким средством формирования, сличения и узнавания ритмопространственных энграмм. Моделирование закономерностей пространственных энграмм, по всей вероятности, эффективнее проводить вне системы привычных размеров ортогональных чертежей, геометрически интерпретируя размер.

Современные данные в области нейрофизиологии и психологии восприятия помогают нам понять причину отклика на ордерную архитектуру или её неприятия. Архитектурная композиция — видимый образ, то есть чувственный знак

от внешнего предмета. При помощи чувств мы познаем объективные свойства вещей, объективные отношения. Фундаментальной сутью ордера, источником его привлекательности является свойственный ему универсализм; ордер, получивший классическое осмысление в Древней Греции, стал всеобщим «генетическим кодом» архитектуры.

Узнавание и сличение, происходящее помимо нашей воли, возможны только как формы памяти. Помнить — значит выделять и учитывать устойчивые и повторяющиеся сочетания признаков, значит — сравнивать прошлые образы с настоящими и, самое главное, — предвосхищать последующие. Физиолог Э. Геринг рассматривал память не только как психическую, но и как общеорганическую способность (всякий раздражитель оставляет физиологический след, который может быть воспроизведен). В насыщенной ордерными композициями среде, каковой являются многие европейские города, все вышеописанные процессы влияют на наши ожидания и на поведение в целом. Если же архитектурная мысль перестаёт развиваться, и в архитектурной среде появляется слишком много похожих композиций, то возникает эффект зрительного утомления, архитектурные образы надоедают. Это — результат проактивного торможения. Известно, что проактивное торможение тем более выражено, чем более схож новый материал с тем, который был уже заучен. Архитекторы часто стараются вновь привлечь внимание к композициям, некогда производившим впечатление, и строят новые сооружения, усиленно декорируя ордерные композиции. Но избыточное пластическое убранство создаёт «фактурный шум» и лишь вызывает к жизни тезис «борьбы с излишествами».

Вопросы, возникающие при любой попытке подойти к проблеме существования образных явлений, настолько разнообраз-

ны и так неожиданно переплетены между собой, что исследования, посвященные архитектурному художественному образу, оказываются плодами творчества учёных разных научных областей и разных специализаций. Анализ пространственных образных характеристик и закономерностей их изменений — это не только искусствоведческая задача с педагогической подоплёкой. Подобный анализ как художественный опыт важен для практического решения современных архитектурных проблем. Изучение пространственного статуса произведения, его пространственной конституции, то есть взаимосвязи строительных структур, композиционной системы и пластических выразительных художественных средств, имеет принципиальное значение для выработки взвешенного критического суждения.

Верно уловить и воплотить художественную пространственную тему особенно важно при реконструкции, при революризации комплексов старинных построек, при ретрансляции феноменологических качеств архитектуры, то есть в ситуации, когда необходимо воссоздать не только внешние формы и признаки сооружений, зачастую безвозвратно утраченные, но и специфическую атмосферу, изначальный пространственный замысел в его индивидуальности. Несколько в другом виде такая проблема уже стояла на повестке дня истории архитектуры XIX века, выраженная в оппозиции: стилизация или стилизаторство.

Путь изучения ордерной композиции, как, впрочем, и любой другой архитектурной композиции, — это путь изучения пластического воплощения пространственных идей. Один из крупнейших советских архитекторов И. А. Голосов подчёркивал: «Художественная интуиция должна развиваться познанием» [18, с. 225]; однако учебные программы подобного рода пока находятся в стадии разработки. Изучение ордера как архитектурно-художественной системы, способствующее формированию и развитию навыков конкретного вчувствования и сложению представлений о мироощущениях, формируемых архитектурой, — традиция классического архитектурного образования. Новые знания о психофизиологических основах восприятия, о построении эйдетикимоделей при восприятии, о распознавании образов и о формировании энграмм памяти, введённые в курс ордеров, разработанный как для педагогов искусств, так и для архитекторов-художников, помогут преодолеть трудности пространствопонимания.

Мы видим архитектуру, но воспринимаем пространственные закономерности и качество пространства. Изучение пространственности архитектурных памятников, организованных ордерной композицией, должно подводить к обнаружению «совпадений» между пространственным статусом самой композиции и моделью идеального объекта у человека, что и станет основой и залогом формирования визуальной культуры.

### ПРИМЕЧАНИЯ

\* См. работы по методологии архитектуроведения и архитектурного образования, в том числе и связанные с университетской линией пространствопонимания, сформулированной В. К. Мальмбергом. Авторы: И. А. Азизян, Ж. М. Вержбицкий, В. Л. Глазычев, Ю. П. Евреинов, А. Э. Коротковский, А. Д. Куликов, А. Ф. Лосев, И. Л. Маца, И. Г. Морозов, Н. П. Овчинникова, А. А. Пучков, А. Г. Раппапорт, М. Р. Савченко, В. И. Тасалов, Д. Е. Фесенко, И. Ш. Швырёв, а также М. Вартофский, Ф. Х. Кессиди.

\*\* Изложены Г. Монжем в 1799 году в трактате «Geometrie descriptive».

\*\*\* В широком смысле слова «метафизика» означает идеальную сторону явления, его смысл.

\*\*\*\* См. работы Б. М. Величковского, В. П. Зинченко, А. Р. Лурии, П. Линдсея, Д. Нормана.

\*\*\*\*\* Уместно напомнить, что К. Д. Ушинского, также помещавшего свои статьи в «Современнике», в 1862 году уволили из Смольного института, ставшего к тому времени кастовым учебным заведением, за педагогическую философию, методическую деятельность, основанную на изучении основных законов человеческой природы. В 1939 году В. А. Фаворского ставят в условия, в которых чтение теоретического курса, ведущего к свободе пространствопонимания, становится невозможным. Всё эти формы контроля над гуманитарными знаниями отделяли представления человека не только от природы, искусства, но и от самого человека.

\*\*\*\*\* Для нелинейных моделей естественны ограниченность решений, колебательные и мультистационарные режимы, квазистохастическое пространственное и временное поведение. См.: *Резниченко Г. Ю.* Мышление и экологическое сознание // Информационное издание Ассоциации «Женщины в науке и образовании». 2000. № 4. С. 10.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве. — М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935. Т. 1, 2. — 392 с.
2. *Блинова Е. К.* Библиографические и иконографические источники изучения ордера: Методическое пособие. — СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. — 27 с.
3. О функционально-целевой типологии см.: *Заварихин С. П.* Русская архитектурная критика середины XIII — нач. XX. вв. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. — 221 с.
4. *Зубов В. П.* Архитектурная теория Альберти // *Леон Баттиста Альберти.* — М.: Наука, 1977. С. 75.
5. *Иконников А. В., Степанов Г. П.* Основы архитектурной композиции. — М.: Искусство, 1971. — 224 с.
6. *Каганов В. М.* Философские воззрения И. М. Сеченова // Из истории русской философии: Сборник статей. — М.: Госполитиздат, 1951. С. 492–541.
7. *Коротковский А. Э.* Методологические основы системной теории архитектуры: Учеб. пособие / Моск. архит. ин-т. — М.: МАРХИ, 1987. — 103 с.
8. *Логвиненко А. Д.* Зрительное восприятие пространства. — М., 1981. — 224 с.
9. *Логвиненко А. Д.* Чувственные основы восприятия пространства. — М., 1985. — 223 с.
10. О стоическом термине «тонос» («напряжение») см.: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Ранний эллинизм. Т. V. — М.: Искусство, 1979. — 815 с.
11. *Лосев А. Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. — М.: Мысль, 1993. — 959 с.
12. *Раушенбах Б. В.* Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы. — М.: Наука, 1986. — 254 с.
13. *Сеченов И. М.* Избранные философские и психологические произведения. — М.: Госполитиздат, 1947. — 647 с.
14. *Скуратовский Г. М.* Искусство архитектурного пропорционирования. — Новосибирск: Наука, 1997. — 187 с.
15. Современный словарь по психологии / автор-составитель В. В. Юрчук. — Минск: Эйлада, 2000. — 704 с.
16. Цит. по: *Таруашвили Л. И.* Эстетика архитектурного ордера. От Витрувия до Картмера де Кенси. — М.: Architektura, 1995. — 178 с.
17. *Фаворский В. А.* Литературно-теоретическое наследие — М.: Советский художник, 1988. — 587 с.
18. Цит. по: *Хан-Магомедов С. О.* Композиция и некоторые проблемы восприятия // Архитектура мира: Запад — Восток. Искусство композиции в истории архитектуры. — М.: Architektura, 1996. Вып. 5. С. 225.
19. *Чернышевский Н. Г.* Полное собрание сочинений: В 15 т. — М., 1939–1958. Т. 4. — 984 с.
20. *Чернышевский Н. Г.* Полное собрание сочинений: В 15 т. Т. 7. — 1096 с.
21. Подробнее об эстетической категории «стиль», о её дефинициях и о различных аспектах изучения см.: Эпохи. Стили. Направления: Сборник статей. — М.: Памятники исторической мысли, 2007. — 552 с.