

Г. А. Камочкин

**Семиотические основания изучения архитектурной деятельности**

В статье говорится о семиотических основах архитектурной деятельности, о символическом значении основных архитектурных форм. Дается объяснение, как семиотические механизмы помогают воспринимать и понимать архитектурную среду. При восприятии архитектурной среды у людей складываются различные образы: образ ориентации, образ узнавания, образ интерпретации и образ интуиции. Также рассматривается система знаков, несущих различные культурные смыслы в архитектуре: знак рецепционного ожидания, функциональный знак, знаки этикета, знаки национальной характерности, знак времени и знаки специфического смысла произведения.

**Ключевые слова:** семиотика, архитектурная деятельность, символ, семиотический механизм, знак.

G. A. Kamochkin

**Semiotics Bases of Studying Architectural Activity**

This article speaks about semiotic bases of architectural activities and a symbolic value of main architectural forms. The article explains how semiotic mechanisms help to perceive and understand architectural environment. There are many imaginations appearing through perception of architectural environment. These are images of orientation, recognition, interpretation and intuition. The article deals with the system of signs which bring different cultural semantics in architecture such as a sign of receptive waiting, a functional sign, signs of etiquette, signs of national identity, a sign of age and signs of a specific meaning of masterpiece.

**Keywords:** semiotics, architectural activity, a symbol, a semiotic mechanism, a sign.

Архитектурная деятельность – это не только сам процесс проектирования, это также предшествующий ему процесс поиска идей, следующее за проектированием воплощение замысла в форме и пространстве и последующая жизнь архитектурного произведения в городской среде.

Взаимное непонимание архитектора и потребителя становится одной из острых проблем современного зодчества. И на Западе, и в нашей стране часты неприятие и непонимание людьми новейшей архитектуры. Отход от традиционного стилового проектирования породил множество нестыковок между психологическими потребностями человека в искусственно созданной среде и стремлением архитектора проявить свою оригинальность.

Интерес к семиотическим исследованиям зодчества – это реакция на отход от традиции, потерю устойчивого языка пространственных форм, свойственного исторической стиловой архитектуре. Недаром исследования по семиотике архитектуры проводятся во многих российских и зарубежных архитектурных школах. Однако до сих пор нет устоявшейся терминологической базы, связывающей семиотические и традиционные для архитектурной науки понятия, не определено место семиотических исследований в теории ар-

хитектуры – семиотика во многом остается внешней по отношению к нуждам архитектурной теории и практики.

Архитектура, основанная на символическом понимании пространства, обращается к символическому смыслу здания, устанавливает соответствие между различными планами бытия и формами зданий, пропорции многих построек определяют символическое значение форм.

У архитектуры свой язык, своя семиотическая система. Архитектурные формы, конфигурация объемов нагружены первоначальным смыслом и составляют азбуку языка зодчества:

- *куб* – идеальное воплощение идеи неизменности, равновесия, устойчивости;
- *параллелепипед*, стоящий вертикально, – образ устремленности к небу;
- *П-образные композиции* – образ входа в пространство и выхода из него;
- *цилиндр* (ротонда) – форма, одинаковая во всех ракурсах; символ вечности, божества, уподобления человека Богу;
- *сегмент* – образ делимости пространства;
- *полусфера* – образ неба, часто применяется в пантеонах, планетариях;
- *ордер* – средство, помогающее скрыть утилитарную природу здания и в благородно худо-

жественном виде представить работу заключенных в конструкции сил; ордер – детально разработанная система архитектурных художественных средств, стилеобразующая архитектурная форма. Отклоняясь от «нулевого уровня» (от столба-опоры-подпорки) в разных направлениях, возникают колонны различных ордеров – дорическая, ионическая, коринфская.

Под семиотическими механизмами зодчества следует понимать взаимосвязь формы и функции, формы и содержания, средство порождения чувств, настроений, переживаний и, в конечном итоге, смысловой составляющей. Семиотические механизмы архитектуры нацелены на раскрытие того, как мы воспринимаем архитектуру, узнаем то или иное здание, ориентируемся на местности... как мертвый объект из камня и стекла становится родным и близким, как происходит «общение» человека и... дома, улицы, города. Это – когнитивные механизмы коммуникации, с помощью которых люди сохраняют, интерпретируют и используют информацию, полученную в архитектурной среде, они являются механизмами рождения смысла в архитектуре.

Рассмотрим, как формируется образ архитектурного объекта в сознании человека. Попытаемся выделить основные составляющие образной структуры, которые демонстрируют различные ипостаси процесса осмысления, возникающего при взаимодействии человека с архитектурным объектом. Проанализируем последовательно несколько ситуаций:

Человек попадает в незнакомое окружение, у него возникают естественные вопросы: где я? куда попал? куда идти? У любого из нас существует физиологическая потребность в ориентации в пространстве по основным психологическим координатам: спереди – сзади, слева – справа, сверху – снизу, относительно центра – «Я». Ориентация побуждает человека к деятельности – перемещению. Это наиболее простая составляющая образной структуры архитектурного объекта – *образ ориентации*. Он несет информацию о простейших психофизиологических потребностях человека: потребности в ориентации, опознании форм и их отношений, формирующих представление о пространстве и возможности передвижения в нем.

Следующий вопрос, возникающий в новом окружении: что это? дом или завод? улица или сквер? На этой стадии происходит узнавание объекта, соотнесение с какой-то категорией, название увиденного в соответствии с функцио-

нальными признаками. Эта составляющая – *образ узнавания*. Образ узнавания связан с названием объекта, присвоением ему определенного значения, связанного с простейшим признаком – функциональным назначением. Образ узнавания является мостом, соединяющим наглядное представление об объекте со словом. Далее человек пытается оценить объект, определить: зачем? почему так? Оценка, поиск значений объекта характеризует *образ интерпретации*. Интерпретация образа архитектурного сооружения связана с творческой особенностью перевода визуальных представлений на вербальный язык – из-за несимметричности визуально-тактильного образа и его словесного воплощения появляется множество значений и смыслов. Все это определяет смыслопорождающий потенциал архитектурного объекта, его культурную значимость.

«Как я себя чувствую в этом пространстве?» – вопрошает человек. Совокупность воздействий на человека, воспринятую им, но остающуюся вне сознания или частично осознанную, является *образ интуиции*, раскрывающий невысказанное ощущение пространства. Образ интуиции основан на эмоциональном отношении к объекту, формирующемся из ощущений и мыслей, лежащих за порогом сознания, но оказывающих свое воздействие на поведение человека в пространстве.

Для решения вопроса о семиотическом понимании архитектуры важным является анализ *типов архитектурных знаков*.

*Знак рецепционного ожидания*. Архитектурный знак рецепционного ожидания (характер решетки, ворот перед зданием, аллеи, ведущей к нему) создает настрой зрителей на тот или иной тип восприятия, дает информацию о целостности архитектурного произведения, о его типе, дает ключ к прочтению пластического архитектурного текста, настраивает на прочтение концепции здания, предупреждает о том, с чем встретится зритель. Так, подходя к Детскому музыкальному театру в Москве, зритель видит здание, не похожее на театральные кулисы, видит скульптуры сказочных героев. Это – зрительная увертюра к восприятию здания театра и музыкально-сказочного театрального представления.

Функциональный знак предупреждает о назначении данного здания, о типе его социального функционирования. Массивные министерские здания своей пластикой несут идею державности. Форма круга в здании – один из функциональных знаков цирка. Надгробие в глубокой

древности было курганом, холмом. Древнеегипетская пирамида и усеченная пирамида у древних обитателей Америки имеет то же происхождение – иконический знак холма, подражание кургану.

Оставим в стороне вопрос о том, насколько правомерно было сооружение «надгробия» в центре Москвы и насколько противоречит русскими традициями такое захоронение; и даже вопрос о том, действительно ли автором проекта мавзолея является А. В. Щусев. Не станем поддаваться новым идеологемам и отрицать очевидное: с архитектурной точки зрения Мавзолей – подлинный шедевр. Функция сооружения (место захоронения и скорби) и художественная концепция (оптимистическая трагедия) раскрываются тремя знаковыми средствами:

1) через двойственное назначение (бифункциональность) сооружения: надгробие и одновременно трибуна;

2) через пластику: традиционная для надгробия форма усеченной пирамиды, выражающая идею смертности и скорби, сочетается с массой куба, выражающей идею устойчивости, вечности, бессмертия;

3) через язык цвета: траурно-торжественное сочетание черного цвета скорби и красного цвета жизни.

Функциональные знаки передают через форму здания его назначение. Знак функции исторически подвижен. Так, первые автомобили имели форму коляски или кареты, ориентируясь, таким образом, на лучшее транспортное средство своего времени – конный экипаж. Когда быстрейшим средством стал самолет, обретший аэродинамическую каплеобразную форму, автомобилестроители стали подражать этой форме и появились обтекаемые лимузины. При скоростях, доступных автомобилям, эта форма имела не аэродинамическое, а эстетическое значение, выражая устремленность к современным скоростям, к быстрому преодолению пространства. Наконец, когда самолеты стали летать со сверхзвуковой скоростью и аэродинамика продиктовала скошенные под тупым углом крылья и хвостовое оперение, появились новые представления о красоте формы движущегося транспортного средства: скошенные под тупым углом формы переключались в автомобилестроении как эстетическое выражение лучшего средства скоростного движения.

*Знаки этикета* регулируют поведение людей. В Париже, в Доме инвалидов, где похоронен Наполеон I, зрители находятся на балконе-галерее и

с нее смотрят вниз на стоящий на пьедестале гроб. Чтобы его увидеть, нужно чуть-чуть нагнуться: поклон задан архитектурой. В русских избах входная дверь из сеней в комнату делалась низкой, что способствовало сохранению тепла и служило знаком этикета: входя, человек снимал шапку и кланялся – хозяевам и иконам. Торжественно неспешный марш лестниц во дворцах определяет величественно неспешное восхождение гостей на второй (по западному счету первый) этаж.

*Знаки национальной характерности* несут информацию о принадлежности произведения к определенной национальной культуре. Существует четыре пути обозначения национальной принадлежности архитектурного сооружения.

Путь декоративности – национально выраженные орнаментальные украшения, декоративные детали выступают как знаки национальной характерности архитектурного произведения. В Средней Азии, например, многоэтажные здания одевают в национально декорированную рубашку. Ее назначение двойственно: она функциональна (служит солнцезащитной решеткой) и одновременно работает как знак национальной характерности сооружения. Эта решетка ставится часто и с северной стороны здания, где защита от солнца не требуется.

Путь метафорический: с помощью исторических отсылок выявляется национальная характерность произведения. Так, здание Ярославского вокзала ассоциируется с образом мест, в которые ведет эта железная дорога. Шехтель метафорически сопоставляет вокзал с древнерусской архитектурой, воспроизводимой не цитатно, а через воссоздание духа старины. Расчет здесь сделан на аллюзии и ассоциации. Преувеличенные объемы, контрасты масс в пластике вокзала вызывают впечатление былинной сказочности и обращаются к памяти о прошлом.

Путь иллюстративности – воспроизведение характерных признаков национального своеобразия с помощью цитат (включение текста в текст, обращение к памятникам старины и воскрешение их образного строя в новых сооружениях). Этот путь при официальной ориентации архитектора приводил в XIX в. к «византийской» стилистике, выражавшей идеи державности, а в начале XX в. к ориентации на архитектуру времени установления романовской династии (XVII в.). Зодчие демократических взглядов тяготели к народным традициям и обращались к архитектурным формам Пскова и Новгорода.

*Путь ориентации на глубинные традиции национальной культуры, национального мышления и психологии.* Таков спортивный комплекс Олимпийских игр (1964) в Токио, созданный зодчим Кензо Танге. Искусствоведы отмечают, что это сооружение «похоже на сгусток динамичной материи, увлеченной порывом энергии». Связующие все воедино тросы создают ощущение единения людей и их сопричастности событию. Способ формирования пространства спорткомплекса, сам стиль мышления, творческая психология архитектора национальны. Это суждение опирается на наше личное впечатление от сооружения Танге, ассоциативно связанного с близким к спорту национальным боевым искусством – карате. В некоторых японских школах карате занятия проводятся не в кимоно, а в длинных халатах, удобных тем, что они скрывают движения ног человека. Прежде чем нанести удар рукой, боец становится в определенную стойку, и, глядя на ноги, можно предугадать будущее движение партнера. Когда же тело бойца скрыто халатом, оно представляет собой именно сгусток динамичной материи, увлеченной порывом энергии. Скрытое халатом тело одновременно и почти бесформенно, и содержит в себе скрытую логику формы, связанную единой целью – нанесением удара. Эта глубинная ассоциация, коренящаяся в национальном типе боевых искусств, выявляет национальный строй архитектуры Олимпийского комплекса, созданного Танге.

*Знак времени* несет информацию о принадлежности архитектурного сооружения к определенной исторической эпохе. Таким знаком могут быть цифры: например, на постаменте памятника Петру у Инженерного (Михайловского) замка в Санкт-Петербурге красуется надпись: «Деду правнук 1800». На многих сооружениях ставятся римские цифры, характеризующие их принадлежность к тому или иному времени. Стилистическая выразительность здания, характер строительного материала, способы обработки, фактура поверхности, конструкция, технические и технологические средства, воплощенные в облике здания, несут в себе хронологическую информацию и являются знаками эпохи. Знаки-символы (гербы, эмблемы) в архитектуре несут художественную концепцию и служат знаком времени.

*Знаки, несущие специфический смысл произведения,* передают реципиенту систему идей, художественную концепцию мира и личности. Готический храм устремлен к небу. Его высокая острроверхая крыша продолжает и зрительно

«убыстряет» эту устремленность всего здания вверх. В пластике этого порыва воплощается художественная концепция: идеалы человека находятся в горнем мире. Химеры собора Парижской Богородицы – знаки сакрального смысла, выражают таинственность мира, который предстает как предмет веры, а не познания. Идея борьбы добра со злом живет в возносящемся к Богу массиве храма, на каждом выступе которого притаились загадочные и злые химеры.

Кариатиды, атланты – это тоже знаки архитектуры. Их трудно применять в современной архитектуре: нечто от рабского труда живет в этих смысловых знаках. Конечно, включенность человеческого образа в контекст здания в качестве несущей опоры возможна и сегодня, но не в образе раба, а скорее в образе человека, совершающего трудовое усилие. И даже нынешнее социальное расслоение нашего общества не резон для возвращения к архитектурному образу «подневольной» кариатиды.

Через монументальность, державность, эмблематику и символику архитектурные функциональные знаки сообщают о том, что перед нами министерское или другое государственное здание. Эти функциональные знаки согласуются с концептуальными (они выражают принципы жизни личности, которая не должна подавляться монументальностью и утрачивать ощущение достоинства).

Глобально-мировоззренческие знаки выражают космологические взгляды людей, их общемировоззренческие представления о строении мира. Эти знаки особенно органичны для культовых сооружений. Так, мандола – символическое изображение буддистских представлений о структуре Вселенной – стала основой построения многих древнеиндийских, тибетских и японских буддистских храмов. Мандола изображает иерархию буддистских божеств, их воплощений (от земных до высших) в отношении к земле и к земному бытию людей. Иерархия земного бытия изображается квадратами, вписанными друг в друга, внутри последнего квадрата – ряд концентрических кругов, символизирующих небесное бытие буддистских божеств. В центре концентрических кругов находится верховный будда. Именно эта схема мироздания и воплощалась в архитектурных храмах, которые были мандалой в камне. Божества, расположенные на концентрических кругах, помещались в колоколообразные ступы.

Столь же концептуально нагруженную модель мироздания создал Аполлодор Дамасский. Архи-

тектор воплотил античное мировоззрение и античную космогонию в цилиндрическом здании Пантеона в Риме, диаметром 43,2 м (цилиндр – знак-символ земного пространства), увенчанном огромным куполом (знак-символ небесной сферы). Купола и цилиндр равны по высоте. Это символизирует равновесие, гармонию и согласованность земного и небесного пространства. В дальнейшем архитектура меняла соотношение высоты купола и цилиндра для выражения назначения и смысла сооружения. Так, при постройке планетариев купол, символизирующий небесную сферу, превалирует по высоте над цилиндрической частью основания. В случае же создания утилитарных сооружений, таких как элеватор или домна, служащих сугубо земным, практическим целям (хранению зерна, изготовлению чугуна), цилиндрическая часть сильно превосходит куполообразную.

Здесь намечены лишь некоторые типы знаков архитектуры. Существуют еще и знаки эмоционального воздействия, а также знаки символики цвета. Например, в древнерусской архитектуре белый цвет символизировал свободу, не случайно около пятисот древнерусских городов в своем названии несут этот корень (Белозерск, Белгород и т. д.). Красный же цвет символизировал праздничность, красоту. Москва и Псков считались красными городами, хотя о Москве говорилось еще и «белокаменная».

Изучая архитектуру и архитектурную деятельность, мы всегда обращаемся к их семиотическим взаимосвязям со временем, местом, мировоззрением, социальной ситуацией, в которой возникла та или иная архитектура.

Очевидно, что преобразование реальности бытия человека в мире, на которое нацелена архитектурная деятельность, нельзя подменять трактовкой архитектурного произведения как «текста», который находится в непрерывном процессе интерпретаций, определяющих его значимость. Среда, организованная архитектурой, – это не только знаковая система (текст), но и форма, определяющая жизнедеятельность человека, то есть форма бытия.

Семиотические механизмы зодчества раскрывают как связь формы и содержания (архитектурного объекта и его социальных и культурных значений), так и условия выработки и передачи смыслов, связанные с событийной стороной зодчества (как условия для появления события). Этот событийный аспект рассматривает преобразование идей архитектора в проектное решение, их реализацию в архитектурном объекте, дальнейшее восприятие и отражение потребителями посредством диалога и взаимодействия (интерпретации и деятельности) человека с архитектурным объектом.

Архитектуру называют летописью мира: она говорит тогда, когда уже молчат и песни, и предания и когда уже ничто не напоминает о безвозвратно ушедшем в прошлое народе. На страницах «каменной книги» запечатлены эпохи человеческой истории.

#### Библиографический список.

1. Андреева, В. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы [Текст] / авт.-сост. В. Андреева и др. – М.: Астрель, 2004. – 556 с.
2. Бореев, Ю. Б. Эстетика [Текст] / Юрий Бореев. – М.: Русь-Олимп: АСТ: Астрель, 2005. – 829 с.
3. Варданян, Р. В. Мировая Художественная культура. Архитектура [Текст] / Р. В. Варданян. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 400 с.
4. Вачьянц, А. М. Мировая Художественная культура. Древняя Греция. Древний Рим. Вариации прекрасного [Текст] / А. М. Вачьянц. – М.: Айрис-Пресс, 2010. – 232 с.
5. Лотман, Ю. М. Семиосфера [Текст] / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб, 2000. – 704 с.
6. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию [Текст] / Умберто Эко; перевод с исп. А. Г. Погоняйло и В. Г. Резник. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.