

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ, ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА И ДИЗАЙНА. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Кокаревич М.Н.  
*korfrevich@mail.ru*

Томский государственный архитектурно-строительный  
университет (ТГАСУ),  
г. Томск, Россия

УДК: 72.03  
ББК: 85.110

DOI: 10.37909/978-5-89170-275-2-2020-1005

### НЕКОТОРЫЕ ЛОГИЧЕСКИЕ СХЕМЫ РАЗВИТИЯ АРХИТЕКТУРЫ

**Аннотация.** В статье выявлены основные логические схемы и модели развития архитектуры, показана их тождественность разработанным в области методологии науки моделям развития научного познания. Последовательно обосновано, что основой подобного отождествления моделей развития науки и архитектуры является относительная коррелятивность социогуманитарного познания и архитектурно-художественного проектирования в аспекте сравнения основных структурных единиц рассматриваемых видов деятельности: субъекта, способа, процесса, результата научного познания и архитектурного проектирования.

**Ключевые слова:** архитектурно-художественное проектирование; архитектурная парадигма; модель развития архитектуры.

**Введение.** Методология как учение о структуре и развитии и науки, и архитектуры предполагает рассмотрение динамики и науки, и архитектуры и искусства, взятых в социокультурном контексте. При этом коррелятивность социогуманитарного знания и архитектурно-художественного проектирования [5], является основанием коррелятивности методологии науки и методологии архитектуры.

Особенности содержания научного гуманитарного познания и архитектурно-художественного проектирования в полной мере прослеживаются при сравнительном анализе данных видов деятельности. Научная деятельность может быть определена как деятельность по выявлению законов развития и изменения объектов. Архитектурная деятельность представляет собой деятельность по системной организации искусственной среды. Соответственно, как виды деятельности они имеют одну и ту же структуру. Среди структурных элементов как методологических единиц последующего анализа выделим субъект деятельности, процессуальную составляющую, т.е. систему действий, предмет деятельности, ее результат, социокультурный контекст деятельности, который определяет специфику субъективности исследователя и проектировщика, предмет деятельности, задают образ результата и гуманитарного познания, и архитектурно-художественного проектирования.

Субъект гуманитарного познания и архитектурно-художественного проектирования выступает во всей полноте своей субъективности, как носитель миро-

воззренческих принципов, как личность со своим эмоциональным складом. Для субъекта и науки социокультурный контекст становится объективирующим фоном творческого процесса в данной сфере. Для европейского средневековья главной ценностью является Бог, что воплощается в возведении соборов и в утверждении алхимии, исходящей из веры в единство созданного Богом мира, философии как «служанки» богословия. Методология социогуманитарного познания – это интерпретация, реконструкция и даже деконструкция культурно-исторической реальности, что аналогично конструктивной методологии архитектуры.

Проективная методология, социокультурная и субъективная контекстуальность становятся условием для формирования предметных областей науки и архитектуры. Коррелятивность социогуманитарного познания и архитектурного проектирования актуализируют проблему адаптации моделей развития науки к области архитектуры.

**Материалы и методы.** Основными методами исследования становятся метод историко-культурного анализа, методология компаративного анализа, реконструкции феноменов культуры как знаковых систем, значение которых задается ментальным базисом культурных эпох.

**Результаты.** Действительно, стиль, направление и авторские принципы архитектурного проектирования можно рассматривать как разновидности архитектурных парадигм. В методологии науки парадигма представляет собой признанную теорию, которая задает модель постановки проблем и их решений научному сообществу. Методологический аспект парадигмы представляет собой ценностные установки, конкретизации норм научной рациональности для определенной предметной реальности. Поэтому в методологическом аспекте определенная парадигма становится системой принципов решения научной проблемы [6].

Стиль можно рассматривать как аналог парадигмы, поскольку в своей основе он представляет собой также систему принципов, которая становится базисом для решения задач архитектурного проектирования, поскольку любое проекторочное решение реализуется сквозь призму художественных элементов какого-либо стиля. При этом стиль как архитектурная парадигма характеризуется высокой степенью устойчивости, временного долголетия. Стиль как разновидность архитектурной парадигмы отличается от направления как парадигмы, авторской системы проектирования как авторской парадигмы именно высокой степенью догматичности и повторяемости своих элементов по созданию архитектурно-художественного образа. Направление как парадигма характеризуется значительной степенью коллективной субъективности, возникающей на пересечении творческих интенций ряда архитекторов, что и позволяет им объединиться в одно направление. Авторская парадигма характеризуется личностной субъективностью, эстетическими представлениями одной творческой личности, создающей свою собственную систему принципов решения проекторочной проблемы.

Вводя в дискурс методологии науки понятие «парадигма», Т. Кун ассоциирует его с понятием научного сообщества [6]. Ученый является членом научного сообщества, только в том случае, если он работает в рамках определенной парадигмы. Тем самым, Кун вводит в методологию науки новый элемент исторический субъект научной деятельности. Именно сообщество ученых, вписанных в какую-либо культуру, определяет развитие науки. Аналогично, архитектурная парадигма существует в творчестве архитектурного сообщества. Архитектор всегда выступает как представитель определенной парадигмы, всегда в своем творчестве

реализует систему парадигмальных, стилистических принципов создания определенного архитектурно-художественного образа.

Попперовская теория развития науки [8], согласно которой развитие науки представляется как смена теорий, которая осуществляется в соответствии с методологией проб и ошибок, может быть экстраполирована на проектировочную деятельность. Естественно, что сначала обществом, культурой выдвигается проблема, для решения ее формируется эскиз, аналог пробной теории, затем наступает период правок, устранения ошибок, что ведет к новому эскизу, затем – к пробному проекту и т.д. до создания одного выверенного автором проекта. Так, К. Кикутаке анализируя свой творческий процесс, заявлял, что он для себя ввел критерий принятия или отторжения проекта [2]. Если эскиз, приблизительный пробный проект жилого помещения не удовлетворял принципам счастья, гармонии и мира, то он не может быть реализован. Такой проект рассматривается им как проба, как ошибка, которую следует исправить. Тем самым, появляется новый эскиз, который снова подвергается критике и т.д. до появления эскиза жилья, которое удовлетворяет принципам мира, гармонии и счастья. При этом в выдвижении идеи играют роль и личностные приоритеты, и ассоциации, и аналогии, и образы искусства, и японский социокультурный контекст с его доминированием принципа единства человека и природы, который задает образ гармонии как гармонии с природой. Тем самым, методология проб и ошибок имманентно присуща архитектурно-художественному творчеству.

Представляется, что модель развития архитектуры как смены стилей, осуществляемой в контексте культурно-исторических изменений, внешне похожа на модель развития науки Т. Куна, согласно которой развитие науки есть смена парадигм. Однако подобная модель развития науки возникает как результат обобщения и философского осмысления развития естественных наук.

Коррелятивность архитектурного проектирования и социогуманитарного познания позволяет в качестве релевантной реалиям истории архитектуры усмотреть модель И. Лакатоса [7]. Лакатос рассматривает развитие науки как сосуществование ИП (аналог парадигм), которые взаимодействуют в пространстве и времени или соперничают друг с другом. Данная модель опирается на исторический опыт развития математики, которая как история и ее последующая реконструкция в исторической науке продуцируется человеком. Соответственно, она адекватно реконструирует логику развития социогуманитарных наук, в которых парадигмы меняя друг друга, не отрицают существование друг друга. Аналогично, стили и направления в архитектуре появляются, меняют друг друга, становясь в определенную эпоху авангардными. Однако предыдущие стили и направления не исчезают, а продолжают существовать и становиться источником своего возрождения в новой культурной эпохе.

Наиболее релевантной реалиям современного существования и развития архитектуры является концепция П. Фейерабенда [10], который подчеркивает детерминирующую роль не только социокультурных, но и социопсихологических факторов, таких, как жажда славы, утверждения собственного творческого «Я» и т.д. Это не значит, что Польза, Прочность, Красота как ориентиры архитектурно-строительной деятельности исчезают, они остаются в качестве необходимых принципов, но уже не достаточных, они становятся далеко не главными. Если Фейерабенд, реконструируя развитие науки, убеждает нас, что Истина как главный, общепризнанный ориентир для ученого – это злой монстр, что позволено

все, то триединая задача архитектуры остается принципом архитектурно-строительной деятельности. При этом меняется содержание Красоты как культурного фактора (современные небоскребы разрушают витрувианский образ красоты как единства гармонии, евритмии и декорума, приличествующего виду здания, соответствующего его функциональному назначению), Прочность и Польза – неизменны как цивилизационные факторы.

Действительно современную архитектуру можно представить как хаотическое размножение, пролиферацию архитектурных парадигм, направлений, которое обусловлено многими факторами: во-первых, принятием новых методологических установок (например, философский методологический принцип деконструкции, принятый многими архитекторами реализуется в утверждении и эволюционировании деконструктивизма как весьма значимого для современной архитектуры направления); во-вторых, желанием найти и реализовать собственное творческое «Я»; в-третьих, желанием создать собственную авторскую архитектурную парадигму, несовместимую с господствующей; в-четвертых, желанием прославиться и т.п. Таким образом, пространство архитектуры – это множество разнообразных направлений, архитектурных парадигм, которые формируются как актуализации многих субъективных интенций и объективных факторов, запросов общества. К ряду объективных факторов следует отнести наряду с новыми технологиями, социальными запросами культурно-исторический контекст, который формирует вызовы архитектуре (постмодернистский социокультурный контекст с его принципом максимальной приближенности к каждому человеку приводит к критике принципа «Дом – машина для жилья» (Ле Корбюзье) и господству принципа «Дом – это образ жизни» (Ч. Дженкс).

Пролиферация архитектурных парадигм, направлений – это норма для современной архитектуры. При этом тенденции стремления к устойчивости и стремления к пролиферации являются одновременными тенденциями становления и эволюционирования архитектурных парадигм и направлений. При этом отсутствуют универсальные нормы и правила формирования таких парадигм, «дозволено все», но в рамках, задаваемых принципами – Польза, Прочность, Красота.

С позиций модели развития науки С. Тулмина [9] главными элементами научного знания являются понятия. Аналогично можно рассматривать архитектуру как систему знаков, как архитектурный дискурс. Данная позиция присуща Ч. Дженксу, который подчеркивает, что архитектура – это язык, языковая системы, система символов. Окна, двери, стены и многое другое отдельные слова, дома – рассказы, города сложные системы знаков, аналогичные роману. При таком подходе проектирование есть реализация некоторого грамматического кода, в котором окна, двери имеют свое место, как подлежащее, сказуемое в предложении. Однако понимание архитектуры как языка, как системы знаков выдвигает на первый план не грамматику архитектурного языка, а его семантику, архитектурную символику, реализацию смыслов, значений. Тем самым процесс архитектурного проектирования оказывается актуализацией задуманных и продуманных смыслов, образов, процессом созидания знаков – символов. Как писал В. Брюсов («Сонет к форме», 1894 г.): «Так образы изменчивых фантазий, плывущие как в небе облака, окаменев, живут потом века в отточенной и завершенной фразе» [1, с. 33]. Такой отточенной фразой и становится здание, квартал и т.д., если они актуализация глубоких чувств и представлений. Когда аббат Сугерий при реконструкции храма в своем аббатстве, решает, что его храм в самой полной степени должен реализо-

вать идею Бога в камне, идею храма как символа Царства Божия, то он находит такие слова-знаки как контрфорсы, аркбутаны и т.п. Эти знаки и позволяют сделать пространство храма огромным подобно пространству Божьего Царства, в котором оживут все праведники.

Таким образом, утверждается архитектурный дискурс, в котором множество слов, знаков – символов представляются реализацией социокультурного контекста, авторского замысла, чувствования аналогично тому как в литературном творчестве нужные слова находятся как воплощение глубинного и полного переживания. В стихотворении С. Есенина «Слышишь – мчатся сани» 1925 г. таким словом, которое лучше всего передает смысл любви, является слово «затеряться». «Слышишь, мчатся сани, слышишь, сани мчатся, хорошо с любимой в поле затеряться...» [4, с. 281]. Хотя с позиций грамматики – правильно и «проехать по полю». Аналогично в архитектурном творчестве такие знаки – символы появляются как воплощения замысла автора. Тем самым, архитектура это специфический язык, на котором говорят зодчие. При этом акцент делается на том, что найти нужный, значимый знак может только тот, кто понимает, что архитектура – это язык, это средство, способное выразить мысли и чувства. Как писал Ч. Дженкс: «Хорошим архитектором может быть только тот, кто понимает, что архитектура – это язык» [3].

Изменения концептуальных структур, знаковых систем можно описать как происходящие аналогично динамике биологических популяций (мутаций и естественного отбора). Архитектурные стили, направления, все виды парадигм представляют собой популяции понятий, знаковые системы. При этом знаки – символы меняются не каждый отдельно, а как особи, включенные в «знаковые популяции». Любая новая система знаков (контрфорсы, аркбутаны и т.п.) проходят процедуры искусственного отбора. Последний детерминируется, прежде всего, социокультурным контекстом. Новые знаки – символы проходят процедуры отбора, который регулируется ментальными доминантами культуры, образами прекрасного, картиной мира, философией. Так был найден и отобран такой знак как витраж, поскольку он позволяет преломить свет, превращая его в божественный, позволяет наполнить храм божественным светом, что помогает полнее реализовывать идею храма как Божьего Царства.

Тем самым, знаковые системы, архитектурные дискурсы адаптируются к социокультурному контексту, которые под воздействием новых архитектурных дискурсов сами меняются. Так происходит переход от романики к готике, проникая во все формы культуры (книгопечатание, скульптура, живопись и т.д.). Таким образом, архитектура, архитектурные парадигмы оказываются вписанными в культурную эпоху. Культурная эпоха представляет собой систему взаимосвязанных понятийных популяций, дискурсов (не только архитектурных, но и политических, научных и всех других), которые утверждаются в культуре, т.к. соответствуют принятым в данной культурной эпохе образами красоты, пониманием специфики коннотаций, коннотативного содержания сооружения, коррелятивного его денотативному содержанию, или функциональному назначению.

Преобладание доминанты крайнего дуализма в ранней средневековой культуре создает образ красоты, когда категорией прекрасного описывают только духовность, божественный мир. Такой образ прекрасного актуализируется в утверждении крайнего дуализма между земной, телесной оболочкой романского храма, коннотируя невозможность украшения, тяжеловесность и простоту экстерье-

ра храма и богатство, роскошь, пространственность, создаваемую потолочным перекрытием на нервюрах, обилие света, золота интерьера храма, который в целом является коннотацией Божьего Царства. Тем самым, именно ментальная доминанта крайнего дуализма, противоположности земного и божественного, телесного и духовного задает коннотации противоположности между внешней оболочкой храма и его внутренним убранством, что генерирует определенные знаки: стены, нервюры, витражи и т.п. Соответственно, крайний дуализм создает богословский дискурс, художественный дискурс, в котором преобладает изображение плясок смерти (тело изображается как гниющее, нечто отвратительное), обыденный дискурс, в котором тело определяется как омерзительное одеяние души и т.д.

Вплетенная в постмодернистский социокультурный контекст системно-синергетическая картина мира формирует коннотации – здания как организма, города как органического образования. Коннотации недосказанности, незавершенности, симбиоза человека и техники, коэволюции отдельных элементов здания, города, открытости структуры здания, города, что определяет архитектурный дискурс, реализованный в проектах метаболистов: генезис таких знаковых систем как башня «Накагин» и т.д.

**Выводы.** Таким образом, развитие архитектурно-художественного проектирования можно представить как:

- Во-первых, смену и сосуществование открытых к взаимодействию архитектурных парадигм (стилей, направлений, авторских концепций), разнесенных или соседствующих в пространстве и времени;
- Во-вторых, как пролиферацию архитектурных парадигм, обусловленную многими субъективными и объективными факторами;
- В-третьих, как изменение дискурсов, концептуальных структур, знаковых систем, обусловленное изменением культурно-исторического контекста.

### Список литературы

1. Брюсов В.Я. Собрание сочинений в семи томах. Т. 1. Стихотворения. Поэмы. 1892–1909 / Под общ. ред. П.Г. Антокольского [и др.]. – М.: Худож. лит., 1973 – 670 с.
2. Быстрова Т.Ю. От модернизма к неорационализму: творческие концепции архитекторов XX–XXI вв. / Т. Быстрова. – Екатеринбург: Вебстер, 2013. – 287 с.
3. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Дженкс Ч.; Пер. с англ. А.В. Рябушина, М.В. Уваровой; Под ред. А.В. Рябушина, В.Л. Хайта. – М.: Стройиздат, 1985. – 136 с.
4. Есенин С.А. Полное собрание сочинений: В 7 т. Т. 1: Стихотворения / Подгот. текстов и коммент. А.А. Козловского / [Науч. ред. А.М. Ушаков]. – 1995. – 671 с.
5. Кокаревич М.Н. Философское познание и архитектурное проектирование // *Вестник Томского государственного университета (ТГУ). Философия. Социология. Политология.* – 2017. – № 39. – С. 13–22.
6. Кун Т. Структура научных революций / Т. Кун; Перевод с англ. И.З. Налетова; Общ. ред. и послесл. С.Р. Микулинского и Л.А. Марковой. – Москва: Прогресс, 1975. – 288 с.
7. Лакатос И. История науки и ее рациональные реконструкции // *Структура и развитие науки: из Бостонских исследований по философии науки: сборник переводов / сост., вступ. ст. и общ. ред. Б.С. Грязнова и В.Н. Садовского; [коммент. А.Л. Никифорова].* – Москва: Прогресс, 1978. – С. 203–235.
8. Поппер К.Р. Логика и рост научного знания: Избр. работы. Пер. с англ. / К. Поппер; Сост., общ. ред. и вступ. ст. [с. 5–32] В.Н. Садовского. – Москва: Прогресс, 1983. – 605 с.
9. Тулмин Ст.Э. Человеческое понимание. Пер. с англ. / Ст.Э. Тулмин. – М.: Прогресс, 1984. – 328 с.
10. Фейерабенд П. Избранные труды по методологии науки / Пол Фейерабенд; Перевод с англ. и нем. А.Л. Никифорова; Общ. ред. и вступ. ст. [с. 5–28] И.С. Нарского. – М.: Прогресс, 1986. – 543, [1] с.