

А.В. Иконников

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК АРХИТЕКТУРЫ



ПРОБЛЕМЫ
ИСКУССТВА
И АРХИТЕКТУРЫ

Иконников А. В.

И 42 Художественный язык архитектуры.— М.: Искусство, 1985.— 175 с., ил.— (Проблемы искусства и архитектуры).

Монография посвящена проблемам выразительности и художественной образности в архитектуре. На материале памятников архитектуры разных стран и эпох, начиная от древности и кончая XX веком, раскрывается сложная зависимость архитектурной формы от общественного назначения произведений зодчества. Прослеживается развитие различных систем художественного языка, созданных зодчеством.

И 4902010000-116
025[01]-85 53-85

ББК 85.11
72

Андрей Владимирович Иконников
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК АРХИТЕКТУРЫ

Редактор Е. С. Штейнер

Художник Л. А. Иванова

Художественный редактор И. Г. Румянцева

Технические редакторы Н. Г. Карпушкина, Н. И. Новожилова

Корректоры Е. Р. Лаврова, Н. Н. Прокофьева

И. Б. № 2191

Сдано в набор 16.05.85. Подписано к печати 20.03.85. А07900. Формат издания 60×84¹/₁₆. Гарнитура журнальная рубленая. Высокая печать. Бумага мелованная. Усл. печ. л. 10,23. Усл. кр.-отт. 10,695. Уч.-изд. л. 13,248. Изд. № 1342. Тираж 30 000. Заказ 9267. Цена 1 р. 90 к.
Издательство «Искусство». 103009 Москва, Собиновский пер., 3.
Ордена Трудового Красного Знамени ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 191126 Ленинград, Звенигородская ул., 11.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
АРХИТЕКТУРНАЯ ФОРМА И ЕЕ ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ	13
ЗАКОНОМЕРНОСТИ ВОСПРИЯТИЯ И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЫ	40
ПРОСТРАНСТВО И МАССА В ОБРАЗОВАНИИ АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЫ	69
СМЫСЛОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЫ	101
СТРУКТУРА НЕКОТОРЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЯЗЫКОВ ЗОДЧЕСТВА	130
ПРИМЕЧАНИЯ	167
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	171

**ПРОБЛЕМЫ
ИСКУССТВА
И АРХИТЕКТУРЫ**

А. В. Иконников

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК АРХИТЕКТУРЫ

МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1985

**ББК 85.11
И42**

И $\frac{4902010000-116}{025[01]-85}$ 53-85

© Издательство «Искусство», 1985 г.

ВВЕДЕНИЕ

Архитектуру исстари называли искусством строить. Леон Баттиста Альберти в трактате «Десять книг о зодчестве» определял ее как «искусство, без которого никак нельзя обойтись и которое приносит пользу, соединенную с наслаждением и достоинством». Техника для Альберти при всем его уважении к премудростям строительного ремесла — только средство, позволяющее «осуществлять на деле все, что при помощи движения тяжести и сложения тел превосходнейшим образом служит наиболее важным потребностям людей»¹. Альберти подчеркивал гуманную направленность архитектуры; уже он назвал ее главную цель — служение людям.

Определение, данное Альберти, однако, неполно. Архитектор, не ограничивающий себя рутинным повторением стереотипов, создает нечто, не имеющее прямых прообразов в действительности. Вместе с тем созданное им всегда входит в различные сложившиеся контексты — систему поселения, систему сооружений определенного назначения и типа, в конечном счете — в систему искусственной среды, «второй природы», которую создает вокруг себя человек. Новое в этой системе служит обществу вместе с унаследованным от прошлого. Формируя окружение, благоприятное для человека, архитектура создает защищенные пространства, микроклимат которых можно регулировать (поддерживая, например, постоянную температуру, не зависящую от времени года). Среда, преобразованная архитектурой, служит и для организации человеческой деятельности — определяет пространства для ее процессов, изолирует их или связывает в необходимой последовательности, обеспечивает возможности общения и уединения. Организующая роль зодчества проявляется не только в разграничении или соединении частей пространства, но и в воздействии на поведение людей через эмоции и сознание. Материальные структуры сооружений и пространства, которые они организуют, несут информацию о социально обусловленном поведении и практических навыках людей, об отношениях между ними. Эта информация не только направляет поведение людей одного времени, но и связывает разные поколения, разные эпохи, она образует важную часть коллективной памяти человечества.

Архитектура закрепляет присущие данному обществу схемы деятельности и человеческих отношений; уже тем самым она служит целям социализации личности. Вместе с тем архитектура может воплощать определенные идеалы — эти-

ческие и эстетические,— придавая им убедительную, осязаемую предметность (как воплотила готика идеалы позднего средневековья или архитектура Возрождения — гуманистические идеалы нового времени).

В конечном счете можно сказать, что перечень функций архитектуры практически совпадает с основными функциями культуры, направленными на «обеспечение общества всем необходимым для его успешного противоборства с природой, для его постоянного развития», как их формулирует М. С. Каган². Нет, конечно, архитектура принимает на себя лишь какую-то ограниченную часть каждой такой функции, но важно отметить широту сферы, в которой она поддерживает функционирование культуры; именно поэтому в своем развитии она следует многим закономерностям, присущим культуре в целом.

Архитектура, например, также проходит через постоянное обновление, но не порывает с преемственностью. Даже в периоды своих качественных изменений «искусство строить» в той или иной мере использует опыт прошлого и опирается на его наследие (которое остается частью систем среды) — иногда вопреки заявлениям архитекторов о полном разрыве с предшествующей историей. Связь с прошлым может принять и форму спора с ним, выливающегося в инверсию привычного. Отрицание недавнего иногда сопровождается обращением к более далекому — архитектура Ренессанса, отвергая опыт готики, искала опору в античности; «постмодернизм» 1970-х годов, игнорируя рационалистические направления 1920-х—1960-х годов, обращался к стилю модерн и эклектике конца XIX века. Но и отвергнутое недавнее со временем проходит переоценку, как наследие готики, о которой Палладио писал, что ее «следует назвать путаницей, но не архитектурой»³, и которую XIX век причислил к вершинам зодчества.

Культуре необходима взаимосвязь подвижности и устойчивости — развитие должно сочетаться с закреплением достигнутых результатов. Поведением животных управляет программа, которая наследуется; человеческая деятельность не predetermined наследственно; ее гибкая изменчивость — необходимое условие прогресса⁴. Достигнутое прогрессом закрепляется в культуре; пространственные структуры, создаваемые зодчеством, принимают очертания, отвечающие сложившимся схемам деятельности и фиксируют связанные с ними значения. В то же время система в целом остается открытой к дальнейшим изменениям, чтобы удовлетворять вновь и вновь возникающие потребности. Тем самым архитектура служит и движению прогресса и упрочению его результатов. Совмещение нового и старого в окружении человека, того, что достигнуто материальным и духовным производством разных эпох,— одна из форм «памяти» культуры, которая обеспечивает непрерывность ее развития и неповторимое содержание ее национальных и местных типов. В соседстве оставленного разными периодами становится зримым само время, «четвертое измерение» бытия культуры.

«Искусство строить» зависит от архитектуры как системы материальных результатов деятельности. Эта зависимость выражается не только в обращении к наследию, но и в стремлении сохранить связность контекстов среды, учесть требования, определяемые опытом ее использования, и общественное отношение к ее сложившимся формам... И в конечном счете любая задача, которая ставится перед архитектором, вырастает из цели общего порядка — преобразовать си-

стему предметно-пространственного окружения в соответствии с актуальными потребностями общества.

Архитектура должна удовлетворять широкий диапазон потребностей человека и общества в целом. «Искусство строить» создает необходимую часть средств производства (здания заводов, фабрик, электростанций, научно-исследовательских институтов, вычислительных центров, производственных сооружений сельского хозяйства и т. п.) и материальных средств обслуживания непроизводственных потребностей общества (жилые и общественные здания, постройки для отдыха и т. п.). Вместе с тем, архитектура обращена и к сфере общественного сознания. Создавая утилитарные ценности, она создает и ценности духовные.

Эстетические ценности архитектуры влияют на то, как складываются отношение человека к жизни, его ценностные ориентации. Организованное архитектурой окружение воздействует на эмоции, сознание и поведение человека. Эстетическое воздействие — необходимая часть той функции социализации личности, которую выполняет архитектура. Наконец, воплощение в архитектуре системы идей, обобщенных представлений о жизни и ее закономерностях относится к числу важнейших средств утверждения определенного мировоззрения и идеологии. Архитектура выступает и как один из видов художественного освоения мира, как искусство. Ее художественные образы создаются в ходе преобразования пространственной среды, воплощая постигнутые зодчим закономерности природы и общественных отношений. Благодаря весомой материальности произведений архитектуры и их прямой вовлеченности в жизненные ситуации эти образы могут стать особенно убедительными.

Необходимость использовать большие материальные средства для воплощения архитектурных замыслов заставляет во многом подчинять эти замыслы закономерностям техники, вводить в них методы, возникшие в ее сфере (как вошли в современную архитектуру методы стандартизации). Осуществимость целей архитектуры зависит от технических возможностей, которыми она располагает. Продукты техники обильно насыщают современные здания, обеспечивая их функционирование. Однако при всех связях архитектуры и техники архитектурная форма во многом принципиально отлична от формы технической. Так, в сфере последней каждое усовершенствование обесценивает и вытесняет как менее целесообразное все, что ранее служило тому же назначению. Но в сфере художественных ценностей, в сфере искусства, прогресс, завоевывающий новые средства выражения или новые уровни постижения связи мира и человека, не отменяет уже достигнутого. Практическое назначение здания может измениться; могут уйти в прошлое идеология и миропонимание, которые воплощал зодчий, но эстетическая ценность может не только сохраниться, но и возрасти, связываясь с новым содержанием. Такова судьба Парфенона и храма Василия Блаженного, Московского Кремля и Колизея.

Особое место занимает архитектура и среди видов искусства. Ее, как и родственный ей дизайн, выделяет участие в организации среды и человеческой деятельности. Системность последней определяет системный характер того, что ей служит; произведениям архитектуры свойственно поэтому существование в системе, в ансамбле. Отсюда исходит и организующая функция архитектуры по

отношению к другим искусствам — архитектура образует основу среды, в которой существуют их произведения, определяет возможности их синтеза.

В системе видов искусства архитектуру обычно относят к искусствам пространственным, в которых образ существует в пространстве и не изменяется во времени⁵. Однако если принять во внимание всю сложность восприятия архитектуры, характеристика, которая дается ей в традиционной «системе видов», окажется достаточно условной. Структуры, создаваемые зодчеством, трехмерны, их величины крупны; представление о них складывается в сопоставлении картин, последовательно открывающихся с различных точек зрения. Подобная особенность присуща и скульптуре, тоже требующей осмотра с различных сторон. Но в скульптуре восприятие объема позволяет полностью раскрыть содержание произведения. В архитектуре же видимый извне «объем» здания, — как правило, лишь оболочка системы внутренних пространств. Еще более существенно, что образ произведения зодчества получает полное выражение лишь в единстве материально-пространственных структур и тех жизненных функций, которым они служат. Не только сами здания, но и деятельность людей — их деловитая суета в торговом центре, праздничное оживление в театре или сосредоточенность в библиотеке — определяют характер образа, порождаемого архитектурой. Режиссура жизненных процессов, распределение в пространстве движения и покоя существенны не только для функциональной организации здания, но и для его выразительности. Американский архитектор Ф. Джонсон предложил даже в 1960-е годы концепцию «процессуальной архитектуры», утверждая, что «проектирование пространства и лепка объемов лишь дополнительные к главному — организации процессов». По его мнению, «красота заключена в том, как вы движетесь в пространстве»⁶. Такая точка зрения может казаться парадоксальной, но одну из граней специфики архитектуры она подчеркивает весьма убедительно.

Восприятие архитектуры в ее связях с жизненными процессами тоже развевается во времени. Другие грани зависимости архитектуры от времени раскроются, если мы будем рассматривать ее в системе среды, не вычлняя отдельные «произведения». Среда изменчива, подвижна. Темп ее изменений обычно слишком медлен, чтобы их процесс мог быть непосредственно воспринят. Однако этот процесс достаточно ясно осознается. Изменения, происходившие в городах за последнее столетие, стали предметом множества исследований; они фиксируются и обыденным сознанием. В конечном счете вместе с их накоплением в систему среды входит время историческое.

За последние сто — сто пятьдесят лет прогресс техники породил «технические» виды искусства, вставшие рядом с традиционными (художественную фотографию, кинематограф, телевидение). Подобным образом рядом с «искусством строить» и прикладным искусством возникли индустриальное домостроение и дизайн, где промышленная техника образует промежуточное звено между замыслом художника и результатом творчества; она позволяет тиражировать произведение, исполнять его в любом числе идентичных и равноценных повторений. Тем самым были принципиально изменены методы формирования предметно-пространственного окружения; воспроизводство эстетических ценностей, уникальных по своей природе, стало невозможным. Возникла необходимость поиска новых путей.

Казалось поначалу, что в архитектуре, как и в других областях материального производства, все проблемы решит массовое индустриальное изготовление абсолютно одинаковых стандартных объектов. В их повторности надеялись найти и средство выразительности, отвечающее духу XX столетия. В начале двадцатых годов Ле Корбюзье призывал «внедрить дух серийности, серийного домостроения, утвердить понятие дома как промышленного изделия массового производства, вызвать стремление жить в таком доме. Если мы вырвем из своего сердца и разума застывшее понятие дома... мы придем к дому-машине, промышленному изделию, здоровому (и в моральном отношении) и прекрасному, как прекрасны рабочие инструменты...»⁷. Логика подобных суждений казалась предельно убедительной.

Однако типовые дома, одинаковые как автомобили одной марки, не оправдали всех надежд, которые с ними связывались. Отдельная постройка могла обладать той красотой инструмента, о которой мечтал Ле Корбюзье, но среда, где преобладали стандартные постройки, чаще всего становилась монотонной и безликой. Системы, которые создавались на основе типовых домов, оказались недостаточно гибкими для того, чтобы отразить бесконечное разнообразие мест, потребностей, жизненных ситуаций. Одинаковость типовых зданий подразумевает унификацию целых групп жизненных процессов; она ограничивает и разнообразие возможных связей в более обширных системах — комплексах застройки. Поэтому она стала казаться неприемлемой, хотя одинаковость автомашин нас не смущает.

В последние десятилетия — шестидесятые и семидесятые годы — метод использования индустриальной техники, отвечающий особому характеру «искусства строить», был осмыслен теоретически и проверен практически. Суть его — в стандартизации не зданий, а элементарных единиц их структуры. Соединением простейших элементов могут быть образованы самые различные системы; гибкость метода позволяет отразить особенности любой ситуации. Противоречие между жесткой заданностью стандартов на изделия массового производства и практически непредсказуемым разнообразием потребностей и конкретных условий, с которым сталкивается архитектура, таким образом, оказывается снятым. Открываются новые возможности эстетического упорядочения среды и поиска выразительных, художественно-образных решений. Плодотворность метода подтвердили некоторые новые жилые массивы Москвы (Северное Чертаново), Ленинграда (Сосновая Поляна, кварталы Юго-Запада), Минска (Зеленый Луг-Б).

Объектом восприятия, через который мы постигаем архитектуру вообще и особенности каждого ее произведения среди массы других, служит форма. Через нее выражаются и постигаются образы, несущие общекультурную и идеологическую информацию, на нее направлены эстетическое творчество и эстетическая оценка.

Необходимо, однако, уточнить использование понятия формы. В быденном словоупотреблении оно характеризует пространственно-геометрические соотношения любого объекта (как в выражениях «форма цилиндра», «форма куба» и т. п.). Однако понятие «форма произведения архитектуры» включает в себе содержание более сложное. Это внутренняя связь и способ взаимодействия ма-

териальных элементов и пространств произведения архитектуры между собой и с окружением, данные нам в чувственном восприятии. Вся мера сложности зодчества получает выражение в архитектурной форме, в методе ее создания и в ее восприятии. Форма создается преобразованием природного материала, которое направлено к удовлетворению определенных потребностей и подчинено законам природы. Вместе с тем это эстетически упорядоченная конструкция, следующая «законам красоты» и обладающая эстетической ценностью. Через форму выражается социокультурное и идейно-художественное содержание архитектуры.

Форма неотделима от материальной основы произведения зодчества, его объективных свойств и обращения к человеку. Целесообразные конструктивно, предназначенные для организации жизненных процессов, материальные элементы и пространства произведения архитектуры могут рассматриваться и как знаки, которые несут информацию, складывающуюся в сложное, многогранное содержание. Система архитектурных форм, несущая смысловые значения, используется как средство коммуникации между людьми в процессе человеческой деятельности. Она отвечает тому общему определению языка, которое предлагает семиотика — наука о знаковых системах⁸.

Этому языку присуща сложность, многослойность, отражающая сложность самой архитектуры, о которой мы говорили выше. Знаки архитектурной формы несут сигналы, ориентирующие в пространстве и служащие организации практической деятельности. Так, дверь говорит нам о начале пути, барьер — о необходимости остановиться. Во всей своей системе форма может «прочитываться» человеком на основе различных кодов, предоставляя информацию о пространственной структуре объекта, его конкретном назначении и месте в более обширных системах, о жизненных процессах, для которых он предназначен, о его конструкции и общем уровне техники, служившей для его создания. Есть и слой значений, в котором конкретность формы слагается в единство идейно-образного содержания. Этот слой можно выделить как **художественный язык архитектуры**, существующий наряду с художественными языками других видов искусства. Именно о нем пойдет речь далее.

Художественный язык архитектуры глубоко специфичен; как и язык родственного архитектуре дизайна, его отличает неразделимая связь художественного и внехудожественного, самой жизни и ее отражения в образах. Проблемы художественного языка в архитектуре переплетаются с очень широким комплексом проблем зодчества в целом, связаны и с очень широкой социокультурной проблематикой.

Уже в трактате Витрувия, древнейшем среди известных нам теоретических трудов, посвященных зодчеству, прослеживается стремление постичь связи архитектурных форм с определенными значениями. Исследование системы форм как специфического языка открыло лишь новые возможности систематического и комплексного подхода к проблеме. Методы семиотического объяснения искусства и художественной деятельности тоже не новы — они восходят к идеям швейцарского ученого Ф. де Соссюра (1857—1913), одного из «предтеч» современной семиотики. Еще в 1920—1930-е годы их применяли в сфере поэтики и эстетики некоторые советские и чехословацкие ученые (как, например, М. Бахтин, В. Пропп,

Я. Мукаржовский, Р. Якобсон). Кстати, уже де Соссюр использовал в лекциях аналогию между архитектурой и естественным языком⁹. Связь между определением значения знаков и организацией человеческого поведения была в центре внимания американского философа Ч. Морриса, который первым оформил семиотику как систематизированную научную дисциплину, обладающую собственными методами исследования. Широкое распространение подобных методов началось в 1960-е годы. Французский антрополог К. Леви-Стросс стал подвергать семантическому анализу явления культуры, используя приемы, которые де Соссюр последовательно применял в сфере исследований Леви-Стросса вошли и поселения племен, живущих на стадии первобытнообщинного строя. Во второй половине 1960-х годов появились первые работы, специально посвященные анализу архитектуры методами семиотики (Дж.-К. Кениг, Ф. Шоз) ¹⁰ и архитектурному языку (Н. Прак, С. Хессельгрэн) ¹¹. В нашей науке интерпретацию проблем художественной культуры методами семиотики разрабатывают Ю. Лотман, Б. Успенский и другие ¹². Проблему семиотики архитектурного языка исследовал В. Маркузон ¹³; свою концепцию он применил к трактовке истории развития архитектурных ордеров греческой античности. И. Страутманис сделал попытку связать изучение архитектурной формы с теорией информации ¹⁴. Автор данной книги обращался к особенностям языка современной архитектуры ¹⁵.

И все же для всестороннего раскрытия проблем художественного языка архитектуры сделано далеко не достаточно. Здесь, как, впрочем, и в современной теории архитектуры в целом, еще нет каких-то до конца завершенных и общепринятых систем научных представлений. Не принесла плодотворных результатов новая волна семиотических увлечений, захватившая в конце 1970-х — начале 1980-х годов западноевропейских теоретиков архитектуры (она оставила след в работах Дж. Бродбента, Ч. Дженкса, Р. де Фуско, У. Эко и других). Используя громоздкие логические процедуры и приемы математической формализации привели лишь к скромному ряду вполне тривиальных утверждений ¹⁶. Проблемы выразительности стали в то же время ключевыми для определения направленности современной архитектуры, привлекая интерес отнюдь не только профессионалов.

Сложность проблемы — не повод для того, чтобы отложить ее на неопределенное будущее. Поэтому автор и взялся за работу над этой книгой. Цель ее в том, чтобы ввести читателя в многогранную и сложную проблематику художественного языка архитектуры. Книга не претендует на исчерпывающее изложение всего разветвленного комплекса проблем, концентрируя внимание на тех вопросах, которые наиболее существенны, по мнению автора.

Язык архитектуры — как и язык естественный — неотделим от конкретности национальных культур. Неповторимость каждой из них претворяется в характер предметно-пространственной среды, характер архитектуры. Возникает и вопрос о фактической множественности архитектурных языков. В свое время тенденции самоутверждения буржуазных наций побуждали развитие «особости» художественных средств архитектуры в рамках национальных школ. С новой силой интерес к национально-самобытному поднялся в наше время, в ответ на нивелирую-

шие тенденции, связанные с технизацией жизни. Закономерна поэтому и острота постановки проблемы самобытности языка различных национальных архитектур.

Однако особенное развивается на основе общих структурных закономерностей художественного языка зодчества. И это общее существует в зодчестве, как и в других сферах художественной культуры, отнюдь не скрытым основанием айсберга. Оно образует понятный для всех слой, присутствующий в каждом художественном языке, слой выражения межнациональных культурных общностей, слой, несущий общечеловеческие ценности. В этом одна из специфических особенностей художественных языков по отношению к языкам естественным. Благодаря ей, искусство может делать — и делает — нации и народы более близкими и понятными друг другу. Общая, а потому понятная, постижимая основа не только облегчает восприятие специфичного, но и помогает пробудить интерес к нему у людей, принадлежащих к иным культурам. Сближение народов в наш тревожный век стало жизненно важной функцией подлинно гуманистического, прогрессивного искусства. Средством ее осуществления должны служить и его художественные языки, помогая развивать и распространять то, что назвали планетарным мышлением Анатолий Громыко и Владимир Ломейко в книге «Новое мышление в атомный век» (М., 1984).

Закономерности формирования языка архитектуры, имеющие наиболее общее значение, определили основное содержание книги. Конкретность национальных культур выступает лишь в связи с проявлением таких закономерностей. Разносторонне раскрыть своеобразие зодчества разных народов, основанное на использовании общих закономерностей художественного языка, будет уже целью других исследований, других книг.

АРХИТЕКТУРНАЯ ФОРМА И ЕЕ ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ

Итак, целостная форма произведения архитектуры выражает способ его организации и существования в контекстах среды и культуры; она выступает как материальное воплощение информации, существенной для духовно-практической деятельности человека, как носитель эстетической и художественной ценности. Для распространенных понятий представлений о бытии формы и ее обусловленности остается основой классическая триада Витрувия — *firmitas, utilitas, venustas*.

Используемый советским читателем перевод Ф. Петровского воспроизводит ее содержание как «прочность, польза, красота»¹⁷, которые нужно принимать во внимание при решении любых задач архитектуры (*venustas* можно передать и как «приятность», что предпочли английские переводчики, толкуя Витрувия более заземленно). Благодаря великолепной лаконичности триада воспринимается как нечто непреложное. Формула ее отражает, однако, не столько реальность бытия архитектуры, сколько тип мышления, стремящийся представить действительность как сумму раздельных, завершенных в себе сущностей.

В этой метафизической триаде прочность — свойство, объективно присущее сооружению, — выстраивается в ряд с ценностями — утилитарной (польза) и эстетической (красота). Привыканием к такому ряду разноплановых категорий закреплялось механическое представление о пользе и красоте как свойствах объекта, а не ценностях, которые зависят также от потребности людей и их отношения к объекту. Части триады стремились увидеть в самом объекте, связав их с конкретной материальной субстанцией (элементы функциональные, конструктивные и декоративные). Эту линию мысли довели до воплощения в художественную систему архитекторы-эклектики второй половины XIX века. Декоративные элементы, прямо отождествлявшиеся с эстетической ценностью сооружений, не имели значения для утилитарно-практической функции и не зависели от конструктивной структуры, на которую накладывались как грим. Практицизм, характерный для этого времени, позволял считать красоту частью триады, которую в соответствии с обстоятельствами можно добавить или снять, не нарушая ни полезности, ни прочности остающегося.

Развивавшаяся с середины XIX столетия концепция функционализма основывалась на утверждении зависимости формы от ее функции. Уже американский скульптор Хорэшио Гриноу (1805—1852), считая источником законов формообразования природу, настаивал на такой зависимости. Красота для него — обещание

функции, характер (как он называет форму) — воплощение функции¹⁸. Луис Салливен (1856—1924), идеолог «чикагской школы» в архитектуре США, довел идею до четкого афоризма — форма следует функции¹⁹. На место триады Витрувия выступила простая и прямая зависимость, в которой функция («польза» в витрувианской триаде) служит определяющей основой; зависимость эта принималась как линейная, идущая в одном направлении — от функции к форме.

Осмысление архитектуры тем самым как будто возвращалось к античной классике, рассудочной эстетике Сократа, сущность которой А. Ф. Лосев сводит к формуле «прекрасно то, что имеет смысл»²⁰. Свои идеи Сократ развивал, обращаясь к вещам, имеющим не одну только эстетическую ценность, но и практическое назначение: «Все хорошо и прекрасно по отношению к тому, для чего оно хорошо приспособлено, и, наоборот, дурно и безобразно по отношению к тому, для чего оно дурно приспособлено»²¹. Сократ говорил, что на человека, прекрасного в беге, не похож другой, прекрасный в борьбе; щит, прекрасный для защиты, как нельзя более не похож на метательное копье, прекрасное для того, чтобы с силой быстро лететь. Он утверждал, что «одни и те же дома прекрасны и целесообразны»²². Красота, по Сократу, всегда функционирует и как польза. Но А. Ф. Лосев подчеркивает, что тексты, в которых излагаются мысли Сократа, вовсе не говорят, что красота «только и есть одна польза и больше ничего»²³. Принцип же функционализма в конечном счете основывается именно на предположении тождества красоты и пользы.

Салливен, стремясь преодолеть ограничения, накладываемые на формообразование таким отождествлением, раздвигал пределы того, что входит в понятие функции. Функция отождествлялась для него со всем разнообразием и сложностью проявлений жизни; форма соответственно должна была выражать всю эту противоречивую сложность: «форма римской архитектуры выражает, если она вообще что-либо выражает, функцию — жизнь Рима; форма американской архитектуры будет выражать, если ей вообще когда-либо удастся что-либо выразить, — американскую жизнь...» — писал он²⁴. Однако и при любом расширении содержания таких понятий, как польза и функция, форма в ее функционалистском истолковании сводится к принципу организации собственной структуры объекта. Объект, здание, рассматривается вне связей системы, в которой создается и функционирует. Фактически утверждается представление о нем как замкнутом микрокосме. Основной принцип функционализма выводится из предположения, что форма независима от контекстов среды и культуры — «форма следует функции».

В первые десятилетия XX века идея функциональной обусловленности формы в архитектуре развивалась под воздействием «картезианского» рационализма, правил мышления, предложенных Декартом (Ле Корбюзье не раз заявлял о приращении принципам картезианской логики). Первое из правил в «Рассуждении о методе» Декарта: «...не принимать за истинное ничего, что я не познал бы таковым с очевидностью... включать в свои суждения только то, что представляется моему уму столь ясно и столь отчетливо, что не дает мне никакого повода подвергать их сомнению»²⁵. В соответствии с этим правилом исходные понятия функционального метода очищались от «не очевидного» — а сюда казалось есте-