

УДК 72.021.000.93  
ББК  
К 207

**Капустин, П.В.** Знак и символ в архитектурном проектировании [Текст]: учеб. пособие для студ.archit. спец. / П.В. Капустин; Воронеж. гос. арх. строит. ун-т. – Воронеж, 2008. – 128 с.

ISBN 978-5-89040-158-8

Излагаются основные вопросы семиотических аспектов курса "Философские проблемы в архитектурной деятельности": история развития семиотических представлений, семиотика архитектуры, знаково-символическое моделирование в проектировании, семиотические теории проектного мышления, понятие проектного символа.

Пособие предназначено для самостоятельного изучения темы, имеет проблемный характер.

Предназначено для студентов, обучающихся по направлению 270300 "Архитектура".

Библиогр.: 135 назв.

УДК 72.021.000.93  
ББК

**Рецензенты:** Кафедра "Архитектура и строительство зданий" Тамбовского государственного технического университета;  
В.В. Куликов, профессор, Заслуженный архитектор России, член-корреспондент ААН, советник РААСН, Тульский государственный университет

ISBN 978-5-89040-158-8

© Капустин П.В., 2008  
© Воронежский государственный архитектурно-строительный университет, 2008

## ВВЕДЕНИЕ

В предлагаемом учебном пособии рассматривается одна из наиболее проблемных областей знания – семиотике архитектурного проектирования. Значение этой области знания велико, точнее – значение таящихся в ней проблем и возможностей, но велика и её сложность, чем объясняются трудности методического изложения. До сих пор в архитектурном образовании России, да и многих других стран, отсутствуют специальные дисциплины, которые бы целиком посвящены этой теме. К числу редких пока исключений относится Уральская школа (УралГАХА), где семиотике архитектуры, дизайна и градостроительства уделяется немалое внимание как в образовательном процессе, так и в научно-исследовательской работе [1].

Студент-архитектор сегодня, как правило, получает знания о знаковых системах, с которыми он непосредственно имеет дело и с которыми ему предстоит работать как профессионалу, не непосредственно, а "косвенно" – за счёт усвоения зодческих традиций и освоения культуры проектного мышления, благодаря высокой плотности изобразительных дисциплин в учебном плане. Представления о знаках и символах студент получает при изучении истории архитектуры и искусства, на занятиях по архитектурному проектированию и композиционному моделированию, из обыденно-культурной среды. Но для самостоятельного творческого действия необходимы не только эмпирические представления и навыки, но и осмысление, а для осмысления – опора на теоретическое знание и критический подход. То есть требуется то, что обычно называется творческим самоопределением.

К числу учебных дисциплин, призванных обеспечить самоопределение студента-архитектора в непростом материале современной культуры и практики, относится дисциплина "Философские проблемы в архитектурной деятельности", читаемая на 6 курсе (11 семестр). И не случайно, что одним из важнейших содержательных аспектов этой дисциплины является проблема опосредования человеческой деятельности, опыта и знания теми или иными носителями, выраженными в знаковых формах. Учебное пособие, составленное на основе текстов лекций, призвано помочь понять и разобраться в современных процессах архитектурной деятельности, а также узнать их предысторию, в этом частном, но важнейшем философско-мировоззренческом аспекте.

Сегодня информация практически по любому вопросу доступна и многообразна. Вопросы семиотики, в том числе архитектурной, не составляют исключения: и

большая библиография, и Интернет делают их достоянием каждого. Сложности начинаются именно на уровне осмысления – формирования авторского и профессионального понимания материала, умения грамотно и критично относиться к нему. К сожалению, многие источники информации не только не культивируют такое отношение у читателей, но и прямо эксплуатируют сознательно зауженное понимание темы, позволяющее наиболее выразительно и выгодно подать материал. А знаки и символы в архитектуре – всегда "горячий" материал, он обладает яркой фактурой и редко кого оставляет равнодушным. Мы считаем, однако, "паразитирование" на столь богатом и всеобщем материале не только этически неприемлемой, но и непрактичной позицией. Поэтому основная задача настоящего издания - не столько дать знания по вопросу, сколько показать его проблемность и дать основания для творческого самоопределения каждого. По этой же причине мы полностью избегаем иллюстраций, в то время как во многих изданиях с подобным названием, текст, как правило, просто тонет в подавляющем объёме визуального материала.

Сказанным выше определяется направленность настоящего издания: оно носит подчёркнуто проблемный и гуманитарный характер – и то, и другое крайне необходимо архитектору сегодня. Известная конспективность позволяет указать лишь на некоторые избранные концепции знака и символа и не претендует на исчерпывающую полноту изложения. Автор надеется, что заинтересованные читатели самостоятельно продолжат изучение вопроса. Целью издания автор видит введение в круг представлений, дающих молодому архитектору новые концептуальные формы, позволяющие мыслить предмет современно.

Издание посвящено, в основном, одной проблеме – семиозис (создание и преобразование знаков) как проектное творчество, и лишь частично - коммуникативным функциям архитектурных знаков в обществе. В этом также состоит отличие данного издания от обычной направленности архитектурно-семиотической литературы, традиционно больше уделяющей внимания коммуникативным аспектам – смыслу и значению формы, нормам восприятия и "прочтения" архитектурских сообщений и т.д. О причинах нашего выбора читатель узнает из основного текста пособия.

## 1. ЗНАК, СИМВОЛ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ:

### ТВОРЧЕСТВО КАК СЕМИОТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

**В** различных теориях архитектурного творчества так или иначе проявляется тот очевидный факт, что весь объём знаний архитектора, вся его предметная работа в исследовательском и проектном режимах, все функциональное содержание его деятельности, включенной в социокультурные системы разделения и взаимодействия профессий и практик, вся цеховая традиция зодчества, а также и опыт рефлексии творческого мышления опираются на системы знаков, символов, изображений. Роль знака в архитектуре трудно переоценить: работа архитектора-проектировщика состоит в трансформации знакового "поля", имитирующего и замещающего собой материальные ситуации и объекты; основная "служебная" задача архитектора-проектировщика - дать знаковую форму будущего объекта строительства. С другой стороны, символические значения, культурные смыслы произведений архитектуры также вполне определенно соотносятся со знаково-символическими формами, обращающимися в ходе проектного процесса, а сами знаково-символические формы неотъемлемо принадлежат как архитектурной традиции, так и культуре в целом. Эти две стороны и задают главенствующие сегодня направления исследования знака в архитектуре - семиотический анализ проектного мышления и деятельности и изыскания в области языка и семантики архитектуры.

Однако при всей значимости темы знака собственно архитектуроведческие ее разработки начинаются не раньше второй половины XX столетия, в то время как, например, философию эта тема занимала уже в самом начале европейской истории мысли. До сих пор семиотические исследования и разработки в архитектуре не вполне сложились как самостоятельный вид знания и не свободны от налета "вторичности" - вынужденного заимствования концепций и терминологического языка из более "продвинутых" областей знания, таких как лингвистика, философия, логика. Если же говорить о проблематизации семиотического подхода в архитектуре, то складывается впечатление, что сегодня инициативный слой представителей сферы архитектуры активно и с энтузиазмом занят лишь *усвоением* семиотических идей, не будучи способным или готовым воспринять их принципиальную критику. Тем более это относится к массе популярных изданий, в которых архитектурно-

градостроительные или дизайнерские реалии уверенно трактуются в терминах символогии или мифологии, психоанализа или теории отражения. Мы предпримем попытку движения против течения, обозначив лишь некоторые, но самые очевидные, с нашей точки зрения, соображения, заставляющие критически отнестись к ширящемуся архитектурно-семиотическому энтузиазму, всё более захватывающему профессиональное сознание. Наш главный тезис: наиболее распространенные семиотические модели и близко не подходят к описанию процессов проектного творчества, поскольку принадлежат иной традиции и имеют иную, нежели творчество, природу (тем более – творчество *проектное*). Но в контексте осмысления архитектурной деятельности, в том числе осмысления философского, накопленный в истории человеческой мысли опыт анализа знаковых систем, безусловно, необходим современному архитектору. Требуется постоянное теоретическое осмысление и огромный объем знаковых форм, "обитающих" в архитектурной деятельности. Вне зависимости от материала, в котором они явлены, при любой технике их исполнения или воспроизведения, знаки и символы – тотальная реальность культуры, и тот факт, что архитектура каким-то образом преобразует их, изменяет, комбинирует, использует и создаёт, обязывает ответственно мыслящего профессионала иметь современное представление о знаковых системах, о существующих проблемах в научных школах их изучения, об истории формирования современных семиотических и герменевтических идей. Кроме того, совокупность современных семиотических и герменевтических представлений сама способна быть достаточно весомым основанием для критики и переосмысления положения дел в архитектурном проектировании. Взаимная проблематизация семиотики и проектной идеологии – одна из заметных теоретико-методологических линий развития мышления и деятельности в наши дни.

При анализе теорий и подходов к проблеме знака мы, следовательно, должны учитывать сложившуюся диспозицию исследовательских дисциплин и начать свой анализ с беглого экскурса в историю представлений о природе знака, постоянно отмечая, как эти представления используются в той или иной дисциплине и что означает их использование для задач описания архитектурно-проектного творчества.

## 1.1. Знак и символ в философии и психологии

Удалите знаки из арифметики и алгебры, и, пожалуйста, что же останется?

Джон Беркли

### Ранние формы философского изучения знака и символа

Вероятно, первая значимая постановка проблемы знака в истории европейской мысли была осуществлена мыслителем 500-х годов до н.э., основоположником элейской школы Парменидом. У него появляется намек на творящую функцию *имени*, непосредственно связанную с семиотическим "захватом" реального или мыслимого будущего. А.А. Тахо-Годи пишет, что Пармениду "...принадлежат замечательные строки о том, что у человека "отсутствующее прочно находится в уме", и еще: "Кто надеется, "подобно верующему, видит умом умопостигаемое и будущее". "Парменид здесь, - продолжает А.А. Тахо-Годи, - предвосхищает платоновское ощущение будущего и далекого как истинного и настоящего. Эта - можно сказать, диалектика "далекого и близкого, ...знание будущего и его корней в настоящем, ощущение поэта сделать отсутствующее настоящим" [2]. Но послушаем самого Парменида. Вот один из фрагментов, где обсуждается *отсутствующее*. "Есть, - говорит Парменид, - два пути изысканья..."<sup>1</sup>

Первый гласит, что "есть" и "не быть никак невозможно":

Это - путь Убежденья (которое Истине спутник),

Путь второй - что "не есть" и "не быть должно неизбежно":

Эта тропа, говорю я тебе, совершенно безвестна,

Ибо то, чего нет, нельзя ни познать (не удастся),

Ни изъяснить...

Ибо мыслить - то же, что быть...

Можно лишь то говорить и мыслить, что есть; бытие ведь

Есть, а ничто не есть: прошу тебя это обдумать [3].

---

<sup>1</sup> Заметим, что речь о *путях*, но не о *местах* в Бытии, в некоторой картине мира. То есть речь идет сразу же о способах (техниках?) организации сознания, а не задается какая-то априорная онтология. "Годос" (греч. "путь") - предвестник новоевропейского "методоса" - метода.

Если рассматривать этот текст совместно с цитированными выше по статье Тахо-Годи фрагментами Парменида, весь его кажущийся натурализм и тривиальность рассеиваются. Здесь "мыслю, следовательно... *существует!*" То есть помысленное и поименованное тем самым получает существование. Мысль и ее "инструмент" - имя, добывают из небытия, высвечивают из мрака новые вещи, сообщая им жизнь.

Уже в цитированном суждении Парменида появляется очень важное для нас указание на роль *имени*, выделяющего сущность и делающего ее содержанием мышления. Акт поименования сам по себе есть творческий акт, и он, как мы увидим, теснейшим образом связан с процессами проектного творчества. В.Л. Глазычев пишет: "Придание имени категории - образу, скрыто содержащейся в сознании художника, радикально преобразует ее за счет рефлексии. Расширение емкости представлений о структурировании пространства делает процесс его восприятия активным мыслительным процессом" [4]. Так, в китайской живописи существует подробная и тщательно разработанная система имен, в частности типология камней, отсутствующая в европейской культуре. Об этом пишет А.Г. Раппапорт: "Для китайского художника любой камень, следовательно, всегда может быть назван определенным именем. Нам трудно сказать, какова форма камня, если она не приближается к правильной геометрической (поименованной в геометрии) или не похожа на какой-нибудь предмет" [5]. Но не только имя в вербальной (словесной) своей форме, но и узнаваемый знак, символ могут играть роль рефлексивного создания объекта (вещи, образа, идеи), знаменуя его становление, определенную остановку в процессах его промышления. Процессы мыслительного поиска неустойчивы и прихотливы (если это не рассудочное суждение и не упражнение в логике, а живой творческий поиск), они соприродны стихии возникновения вещей из Небытия, а имя (знак) приостанавливает эту стихию и являет некую определенность, означенную именем, "маркированную" знаком. Определенность эта уже не динамична и ограничена. Но зато у нее есть преимущество *объекта*, обладающего статусом существования, допускающего целенаправленную и контролируемую деятельность с ним. Речь, разумеется, идет не о простой персонификации или идентификации какого-либо объекта (хотя означение открывает возможность и для того и для другого), а именно о *создании* нового объекта (новое имя для особенной формы камня - в примере с типологиями в китайской живописи), который бы без имени (или

изобразительного знака, его имитирующего<sup>2</sup>) просто не был бы объектом деятельности (живописи, познания, коммуникации и т.п.), мы бы его просто "не видели", он бы для нас *не существовал*.

Но ведь и в религиозной традиции роль Имени предельно высока: Бог в Ветхом Завете создает мир посредством Слова, путем прямого поименования сущностей, обретающих благодаря этому существование. Слово первично, знак первороден, имя креативно – это, видимо, утверждает уже Парменид.

Платон (427 – 347 гг. до н. э.) облакал свои представления об имени и о языке в форму рассуждений о природе идей, о развертывании идей в мире. В диалоге "Кратил" он делит общество на три категории лиц по их отношению к процессам порождения слов, то есть воплощения идей в мире посредством создания новых слов и их употребления. Первая категория - логоссоздатели, те, кто творит *логос*, разрабатывает новые имена. Вторая - "диалектики", в обязанность которых входит изучение новосозданных слов, определение их пригодности и совершенства, рекомендация их к использованию. К третьей категории относятся все те, кто пользуется словом, полученным от диалектиков: это "мастера практических искусств" - ремесленники, земледельцы, политики и т.д. Функция логоссоздателей - государственная функция у Платона, близкая к жреческой или иной мистической практике. Если вспомнить политические проекты Платона (тема, чрезвычайно плодотворная в связи с вопросом о возникновении проектного мышления), становится ясно, что фигура мыслителя, приводящего хаотический мир в порядок, задающего логос, "проектирующего" общественную жизнь едва ли не во всех ее проявлениях, тесно связана с функцией генерирования знаков. Платон, как известно, осуществил рефлексивную и рационализацию древнего гомеровского и гесиодовского *мифа*, противопоставляя ему логос и символ. Символ же у Платона связан, прежде всего, с его "опытами... по конструированию вторичной, то есть "символической" в собственном смысле, философской мифологии", как пишет С.С. Аверинцев [6]. У Платона символ получает конструктивный смысл "сильного знака", который будет развит в неоплатонизме до предельных, мистических значений.

У Аристотеля (384 – 322 гг. до н. э.), напротив, развитие получают систематизация и рационализация языка, формируется силлогистика и закладываются основы лингвистики. Логические построения, доказательства Аристотель делает предметом

---

<sup>2</sup> Графическим знаком, почти "без зазора" совпадающим с именем, является *иероглиф*.



работы в знаках - комбинирования, сопоставления, нормирования и т.п. Аристотель считает создание и преобразование знаков (семиозис) *истинной* практикой в отличие от "мимезиса" - подражания природе или образцам - вторичного по своей сути занятия.

Вера в силу слова в Древней Греции была велика, и она была жизненна, ибо греческое письмо не имело словоразделения и, будучи моделью мира, наглядно демонстрировало значимость актов выделения, "вырезания" объектов из мира, их *замечивания* и поименовывания. Так, Гераклит (540 – 480 гг. до н. э.) говорил, что люди разделили мир "не по природе", неверно, выделили в нем *не те объекты*, - отсюда и зло, несовершенство человеческой жизни. И знак здесь неразрывно связан с актом создания вещей.

В неоплатонизме (с 3-го века н. э.) образ эйдоса (греч. – идея, форма), обретающего форму и видимую оболочку, разрабатывается преимущественно в мифопоэтических и символических планах, полярных логическому конструированию и рациональному пониманию знака.

В неоплатонизме сформировалась концепция символа, отличающегося как от любого иного знака, так и от аллегорий, нарицательных образов и т.п. С.С. Аверинцев пишет о такой концепции символа: "В широком смысле можно сказать, что символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и что он есть знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, невысказанные один без другого, но разведенные между собой и порождающие символ. Переходя в символ, образ становится "прозрачным": смысл "просвечивает" сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива. Принципиальное отличие символа от аллегории состоит в том, что смысл символа нельзя дешифровать простым усилием рассудка, он неотделим от структуры образа, не существует в качестве некой рациональной формулы, которую можно "вложить" в образ и затем извлечь из него. Здесь же, - продолжает С.С. Аверинцев, - приходится искать и специфику символа по отношению к категории знака. Если для чисто утилитарной знаковой системы многозначность есть лишь помеха, вредящая рациональному функционированию знака, то символ тем содержательнее, чем более он многозначен. *Сама структура символа направлена на то, чтобы дать через каждое частное явление целостный образ мира* (выделено нами - П.К.)" [6]. Такое понимание символа чрезвычайно важно для нашей темы.

Представления о символе тесно связаны с категорией *мифа*. Эта связь, намеченная уже Платоном, развертывается в типологии мифов у неоплатоника Прокла (412 – 485 гг. н. э). С.С. Аверинцев пишет в другой своей работе: "В перспективе тысячелетних путей европейской эстетической мысли эта классификация - не что иное, как первый набросок или черновой вариант той концепции, которая приобретает четкость у Шеллинга. Миф "воспитательный" - аллегория; миф "божественно-неистовственный" - символ"<sup>3</sup> [7]. Замещение мифа аллегорией (и, как мы увидим ниже, интенции – ассоциацией) – магистральный путь трансформации магических, опасных и сильных реалий древнего мира в русле позитивного рационализма Нового времени.

### **Семиотические представления Нового времени**

Ф.В.Й. Шеллинг (1775 – 1854), уделяя много внимания художественному сознанию и пытаясь определить его законы, говорит об "изначальном схематизме" в основе языка. Он находит его и в структуре праязыков, в мифологии, в критике научного языка, придавая ему всеобъемлющее значение как "методу", имеющему силу "во всех областях человеческого духа... Для того, чтобы исчерпать все, что можно сказать о природе схемы, следует еще заметить, что, *схема является для понятий тем, чем символ - для идей* (выделено нами - П.К.)" [8, с. 382].

Последнее суждение принципиально важно, поскольку вводит схему как особый тип знака, обладающий статусом не меньшим, чем символ; вводит активный инструмент самопознания (Шеллинг подчеркивает рефлексивность ситуаций использования и постижения схемы, представляющей деятельность до неё как бы "не наглядную"). Схема столь же целостно предъясвляет понятие (плод рационального мышления, анализа), как символ предъясвляет художественную или иную идею (образ).

Разумеется, все эти рассуждения о символе, знаке, схеме включены у Шеллинга и у его предшественников в тот тип объективации, который мы назвали бы "идеальной", или идеалистической объективацией, наиболее распространенной в философской метафизике и из нее перешедшей в архитектурную и художественную рефлексию. Различение знака и символа произошло из необходимости разделить в

---

<sup>3</sup> Прокл: "Испуг, изумление, душевное потрясение, вызываемые парадоксами "божественно-неистовственных" мифов, открывают дорогу таинственным силам "симпатии, связывающей человеческую душу с энергиями священных символов" [7, с. 96].

знании и мышлении то, что относится к человеческому мнению, и то, что принадлежит Истине. Иммануил Кант (1724 – 1804) утверждал, что наши высказывания содержат в себе не настоящую *схему понятия*, а являются лишь символами для рефлексии, так как в них нет непосредственного изображения *объекта*, а осуществляется перенос представления на другое понятие или предмет, как, например, образ ручной мельницы, символизирующий деспотическое государство, в работе "Критика эстетической способности суждения"<sup>4</sup>. Оперирование со знаками, - говорит Кант, - есть интеллектуальная, рассудочная процедура, но знаки "... могут быть и чисто опосредствованными (косвенными) приметами, которые сами по себе ничего не значат и только присовокуплением приводят к созерцаниям, а через созерцания - к понятиям; поэтому *символическое* познание следует противопоставлять не индуктивному, а *дискурсивному* познанию, в котором знак (character) сопровождает понятие только как страж (custos), чтобы при случае воспроизводить его. Таким образом, символическое познание противоположно не интуитивному (через чувственное созерцание), а интеллектуальному (через понятия). Символы суть только средство рассудка, но средство косвенное, через *аналогию* с теми или иными созерцаниями, к которым могут быть применены понятия рассудка, чтобы с помощью изображения предмета придать понятию значение" [9]. Таким образом, уже в эпоху Просвещения сложилась традиция различения *знакового* познавательного действия (рассудочного и дискурсивного), *символического* (интуитивного, образного) и понятийного, выраженного в *схеме*, в рефлексивном изображении нашей познавательной деятельности, включая действия со знаками и с символами. Эту традицию и развивал Шеллинг, подчиняя идеальной объективации не только символическое познание, но и понятийное и всякое иное, утверждая, что есть некое опосредствующее, "которое для действия есть именно то, что в мышлении есть для идеи символ, для понятий - схема. Это опосредствующее есть *идеал*" [8, с. 426]. Идеал и объект, на который направлено действие, создают, по Шеллингу, полюса или границы человеческой деятельности, создают саму *направленность* на объект, стремление (*влечение*, по Шеллингу) к изменению объекта, "стремление превратить объект из такого, какой он есть, в такой, каким он должен был бы быть" [8, с. 426]. Интенция здесь чисто проектная, но форма рефлексии ее в точности соответствует "идеалистическим" (здесь – ориентированным на идеальное и на идеал как на источник и образец) концепциям творческого мышления, которые мы встречаем и в истории философии, и в психологии, и в ран-

---

<sup>4</sup> В семиотике такие опосредованные значения называются *коннотативными*.

них теориях проектирования (у Кр. Александера, Б. Арчера и др.) Понятия знака, символа и схемы, разработанные в метафизической традиции, долго провоцировали именно такие формы рефлексии.

Известный философ французского постструктурализма Мишель Фуко (1936 – 1984) писал: "(Если)... начиная с XVII века вся область знака распределяется между достоверным и вероятным; иначе говоря, здесь уже нет места ни неизвестному знаку, ни немой примете, ...поскольку *познана* возможность отношения замещения между двумя уже *познанными* элементами, то в XVIII ... "семиология" и "герменевтика" совпадают. Таким образом, здесь не возникает теория знаков, отличная от анализа смысла" [10, с. 100 - 101]. Знак обслуживает понимание, относясь к объекту непосредственно, минуя "третий элемент сходства". Такое отношение, как мы видели, было запрещено для символа, что и закрепил И. Кант, утверждая, что символ требует аналогии с означаемым - он хотя и условен, но направлен на целостность и осмысленность нашей деятельности, в то время как знак, - как стали говорить лингвисты, - немотивирован, т.е. конвенционален, в нем узаконен разрыв между его формой и его смыслом. Выпавшее "третье звено" - подобие объекту, означаемому, - и создает "злонамеренность" знаков, их "самопроизвольность", которой нет, например, у иероглифа. Прямолинейность связки в конвенции "знак-смысл" открывает дорогу к просвещенческому натурализму и к языку естественных наук.

Идеальная объективация, так же как и натурализм, присущая новоевропейской науке (именно она дала науке "идеальные объекты"), способствовала дальнейшей разработке темы символа. Ф. Крейцер, один из оппонентов Шеллинга, автор многотомного труда "Символика и мифология древних народов" (1810 - 1812), дал классификацию типов символа, опирающуюся на богатую "фактуру" символических форм, однако свободную от ставшего впоследствии распространённым "каталогизирующего" подхода.

Крейцер выделял "...мистический символ", взрывающий замкнутость формы для непосредственного выражения бесконечности, и "пластический символ", стремящийся вместить смысловую бесконечность в замкнутую форму... Как и Шеллинг, противопоставляя символ аллегории (и, напомним, аллегорическому мифу, назидательному повествованию, цель которого – воспроизведение норм существующего), Крейцер подчеркивает в символе его "мгновенную целокупность" и "необходимость", т.е. непосредственность воздействия и органичность структуры" [6]. Эта романтичес-

кая традиция в изучении символа дошла до XX столетия, но параллельно ей развивается и другая линия, восходящая к Г.В.Ф. Гегелю (1770 – 1831).

Попытка рационализировать символ, предпринятая Гегелем, получила продолжение в научном исследовании его как особого знака, обладающего целостным образным, синкретическим (нерасчленённым) значением. Так представляется символ в искусствоведческих и архитектуроведческих работах, где описываются его функции в различных социальных, культурных и исторических контекстах [11]. При всей значительности и авторитетности линии научного исследования символа в современной культуре необходимо, однако, обратить внимание на тот обычно ускользающий от осознания факт, что символ здесь рассматривается в "музейном", "археологическом" виде, то есть берется как экспонат прошлых культур, застывший и завершённый в себе знак. В то время как символ - образование чрезвычайно живое, витальное; именно его динамизм и открытость отличают его от всех других семиотических единиц. В мертвом, мумифицированном состоянии он перестаёт быть собственно символом, теряет свою креативную силу.

### **Символ и проблематика творчества в XX столетии**

В XX столетии символ практически не обсуждается как категория творчества, созидания, проектирования ни в романтической, ни в рационально-научной традиции. И в той, и в другой символ берется ретроспективно, как "симпатический образ", экзистенциально значимый в прошлые эпохи, но утративший свою архаическую мощь для современности. Другая, по сути близкая, интерпретация - архаизация современного человека как существа, обитающего в тотальных символических формах, которыми следует признать уже все сферы культурного опыта (Э. Кассирер (1874 – 1945) и его последователи), или как носителя бессознательных архетипов - своеобразных символических фигур, захороненных в глубинах психики (З. Фрейд, К.Г. Юнг и т.д.). Символ и миф сегодня подвергнуты секуляризации или, пользуясь термином известного немецкого социолога и философа М. Вебера (1864 – 1920), - "разволшебствлены". Подавляющее большинство моделей проектировочной деятельности до сих пор не испытывает нужды в обращении к этим категориям, в чем, вероятно, можно усмотреть характерную черту узконаучного (сциентистского) понимания проектирования. Но проектирование – синкретическая деятельность и не сводится к одной лишь науке.

За символом устойчиво закреплялись созидательные функции в мышлении и деятельности. Другое дело, что интерпретация этих функций менялась - от прямого поименования божественного или умопостигаемого мира и его сущностей у мистиков до различения "полезной и необходимой... в течение некоторого времени оболочки от сущности дела" – т.е. как противоядие от "впадения в мистику" (у И. Канта [12]). Символ всегда был привилегированным знаком (и смысловым образованием) в творчестве, он фиксировал *новый, созданный смысл* (содержание), в его отличии от знаний, содержаний, представлений и т.п., присутствующих в акте творчества, *изначально*, образующих его (акта) "питательную среду", его опору, его материал или препятствия, им преодолеваемые. Все эти "исходные" и "внешние" сущности выражены в знаковых формах иного, *несимволического* плана. Попадание в этот план "классических" символов (таковы звезда, крест, свастика, круг и т.п.) меняет их статус - не будучи держателями вновь созданного смысла, они "умирают" как собственно символы, превращаются в знаки с особой морфологией, позволяющей помнить об их былом величии в истории и культуре. Но *в акте творчества* они не символы; символом же может стать *любое* по морфологии изображение, но только тогда, когда оно несет на себе новое содержание акта, оно именно *символ*.

Можно, видимо, считать, что символ – понятие, не сводимое к какой-то особой морфологии, особым качествам "суперзнака". Ведь символы древних культур сегодня вырождены до банального индекса социальной идентификации, эмблемы или торговой марки, и их структура не помешала этому превращению [13; 14]. Мы бы даже сказали, что *символов*, какие были в архаических или сакральных культурах, *в современной культуре нет*<sup>5</sup>. Есть знаковые и/или смысловые образования, традиционно именуемые символами, но они не несут и малой доли той мирообразующей силы, которую видели за символом древние. Символ существует как таковой только для "симпатического взгляда" (Э. Кассирер) глубоко верящего в него человека, как знаковая репрезентация предельного для него экзистенциального основания, как знак всего его "жизненного мира". И теории символа, появившиеся в эпохи, когда *символы были*, описывали этот предельный опыт как наличную культурную и социальную данность. Описания эти неизбежно проводились в "идеальном" (идеалистическом) типе объективации (мышлении, полагающем некоторую данность объектов и мира в целом). Но сегодняшняя культурная ситуация совсем другая, предельным

---

<sup>5</sup> Как нет в ней и Мифа, а есть лишь "мифы массовой культуры", что прекрасно показал уже Р. Барт [14].

опытом в ней может быть, видимо, только творчество, шаг за наличные знаки и смыслы, "забрасывание" смыслов "вперед" - туда, где еще нет знаков, - проектирование. И символ здесь не может не появиться, но как именно *функциональное место в структуре проектного акта*. Функция символа - знаковая репрезентация нового, и сам символ мы должны квалифицировать не по формальным характеристикам его, не по морфологии или по соответствию тем или иным "каталогизированным" символам<sup>6</sup>, но по функциональным характеристикам, по выполнению или невыполнению им своей роли в акте творчества.

Хороший пример обсуждаемого нами понимания символа приводят французские исследователи эзотерического мышления Л. Повель и Ж. Бержье: "Символы не представляют самое вещь, само явление. Так же неверно было бы думать, что они - просто уменьшенная или упрощенная модель известной вещи. Вот почему все объяснения символов, которыми занимаются оккультисты, не представляют интереса. Они работают над символами, как если бы речь шла о схемах, понимаемых разумом в нормальном состоянии... На протяжении веков, в течение которых они трудятся таким образом над Андреевским крестом, свастикой, звездой Соломона, изучение глубинных структур Вселенной нисколько не продвинулось их заботами... Эйнштейн же в состоянии озарения заглянул в отношения времени и пространства и, чтобы сообщить о своем открытии на том уровне, на котором оно может быть понято разумом, *и помочь самому себе подняться к своему собственному видению в состоянии озарения* (выделено нами - П.К.), он рисует знак "гамма", или символический векторный треугольник. Этот рисунок - не схема действительности. Его нельзя использовать для общения. Он - "Встань и иди!" для всей совокупности знаний физика-математика. Быть может все символы - явления одного и того же порядка" [15].

Любой знак, особенно загадочный и непонятный для непосвященного, издревле (уже в пифагорейской мистике или у египетских жрецов) понимался как *ворота в иное*. Будь это математический символ; "плазматический" художественный образ, нашедший свою форму; или даже некое устройство, как "Алеф" (или "Заир"), - магический шар, вобравший в себя все мироздание и способный являть любой образ (у Х.-Л. Борхеса); "сигнатура" как знаковое проявление таинств Природы; музыкальный, хореографический и другой специальный знак, - он всегда может быть рассмотрен

---

<sup>6</sup> А, надо заметить, издание всевозможных каталогов символов стало сегодня весьма популярно, что лишний раз доказывает, что в современной культуре (в отличие от

инструментально - как инструмент или средство движения к иным мыслительным или деятельностным действительностям. Но инструментальное прочтение такого сложного знакового образования, как символ, позволяет говорить о нем уже не как о знаке-метафоре, соприродном идеальным сферам, но как о *служебном моменте* творящего, проектирующего сознания, воплощающем в себе, *символизирующем*, всю ситуацию творческого мыслительного акта через противопоставление её новых содержательных ядер исходным объектным представлениям, выраженным в разнообразных знаках "несимволического" плана. Такое понимание символа мы будем связывать в дальнейшем с задачами описания процессов проектного мышления и проектного семиозиса (создания новых знаковых форм и/или их значений), а сам таким образом интерпретируемый символ будем называть *проектным символом*.

Инструментальная интерпретация символа порывает с монополией идеальной объективации, которой принадлежат практически все теории символа. Символ, казалось бы, самый метафизический и трансцендентальный знак, проявляет свою *практическую*, деятельностную сущность в "технической" (от древнегреческого *технэ* – *искусство, искусственное и искусное делание*) индексации ухватываемого нового, еще не имеющего имени и, поэтому, допускающего множество имен до тех пор, пока в этих потенциальных именах не возникнет удовлетворительной связки в горизонте устойчивого дискурса.

Тем самым символ, как мы его здесь обсуждаем, то есть *проектный символ* (а, заметим, существование иных видов символа в современной культуре весьма проблематично), может обеспечивать процедуры того типа объективации, который можно назвать *виртуальной объективацией*, противопоставляя его объективации идеальной и объективации натуралистической. В виртуальной объективации отсутствует прямая сигнификация (установление связи знак-смысл как жесткой функции означения), а есть поиск подходящего знака для выражения того, что еще не существует как определенность, не оформлено как сообщение, не остановлено в динамике своих возможных изменений, а потому и не может быть прямо отождествлено с каким-либо знаком. Символ *доопределяет* эту интенциональность, *делает ее своим содержанием*, завершает или приостанавливает развертывание возможностей, но и вместе с тем маркирует место входа в иное – держит собою то, чего нет у других знаков творческого акта.

---

архаического общества) значения древних символов необходимо постоянно объяснять, интерпретировать.



Это суждение может быть проиллюстрировано на материале художественных практик, особенно практик проектного типа<sup>7</sup>. Вот один из примеров: "Творчество Дюшана установило некоторые позиции, косвенно применимые к состоянию ускоренной визуальной реакции. Он признавал достоинства художественной "идеи", которую нельзя было вписать в привычные рамки живописи или скульптуры. Отклоняя исследование искусства, при котором оперируют понятиями формы, ручной техники и психики художника, он подал мысль, что искусство могло бы породить новую реакцию, выполняя функции информационного семафора" [17]<sup>8</sup>. Такими "семафорами" у Марселя Дюшана и были его "ready made" - вещи в функции символа. Различение символа как знака и символа как особой функциональной позиции в структуре творческого акта объясняет разнообразие реальных "исполнителей" этой позиции, делает малоэффективной какую-либо типологию символов и демонстрирует ограниченность любых каталогов "символических форм" (точнее, оставляет такие каталоги в горизонте предприятий "массовой культуры").

Примеры можно множить, но продолжим наш исторический экскурс, по возможности придерживаясь хронологической последовательности эволюции представлений о символе и знаке в европейской культуре.

В конце XIX - начале XX столетий складываются основы *семиотики*. Если первые семиотические идеи исследователи находят в работах философов Просвещения, прежде всего у Дж. Локка (1632 – 1704), Г.В. Лейбница (1646 - 1716), Э. Кондильяка (1715 – 1780), то собственно научная семиотика, понимаемая как *наука о знаковых системах в социальной коммуникации*, обязана своим происхождением успехам в нескольких научных и философских дисциплинах, повлиявших на ее становление и развитие вплоть до настоящего времени. К таким дисциплинам разные исследователи относят: психологию, лингвистику и социологию - науки, возникшие на рубеже веков, а также логику (и особенно ее формализованные варианты), аналитическую философию и философскую феноменологию. Прихотливая сеть взаимных пересечений этих источников (и их разнонаправленных импульсов) и создает современную картину наук о знаке и в том числе разнообразие

---

<sup>7</sup> Необходимо напомнить, что качество *проектности* современные аналитики обнаруживают далеко не только (а мы бы добавили – и не столько) в номинально проектировочных практиках (архитектуре, дизайне, инженерии и т.п.), а во многих сферах жизни и деятельности, в культуре в целом.

направлений и течений в семиотике. На основе некоторых из этих направлений развивалась и архитектурная семиотика.

### **Знаково-символические аспекты психоанализа**

Психологические разработки семиотических проблем идут несколькими путями. В психоанализе и вышедших из него концепциях Э. Фромма, К.Г. Юнга, В. Франкла, Ж. Лакана и др., проявляется повышенный интерес к проблеме символа, но не знака и не семиотических преобразований, не семиозиса. Символ у основоположника психоанализа З. Фрейда (1856 – 1939), как известно, служит ключом для входа в глубинные слои персонального бессознательного, он рассматривается как *сигнал* о тех или иных аномалиях, перверсиях, ошибках и т.д. Существенно расширил область анализа символического содержания сознания К.Г. Юнг (1875 – 1961), предложивший метод выявления архетипических оснований человеческой культуры [18]. Противопоставляя свою "аналитическую психологию" традиционному психоанализу, он писал о различии в понимании бессознательного: "Для Фрейда оно представляет собой какой-то придаток сознания, куда свалено все то, что несовместимо с сознанием индивида. Для меня бессознательное есть коллективная психическая предрасположенность, *творческая* по своему характеру. Столь фундаментальное различие точек зрения ведет и к совершенно различной оценке символики и методов ее истолкования. Процедуры Фрейда являются в основном аналитическими и редуccionистскими. Я добавляю к этому синтез, подчеркивающий целесообразный характер бессознательных тенденций развития личности". Отсюда и различие в концепциях творчества: "Если фрейдовская школа выдвинула мнение, что каждый художник обладает инфантильно-автоэротически организованной личностью, то это может иметь силу применительно к художнику как личности, но неприменимо к нему как к творцу... ибо в своем качестве художника он есть свой труд, а не человек" [19, с. 157]. Такое понимание творчества позволяет Юнгу обсуждать символ уже не как симптом индивидуальных процессов, но как имперсональный *архетип*, "...коль скоро специфически художническая психология есть вещь коллективная и никак не личная. Ибо искусство прирождено художнику как инстинкт, который им овладевает и делает его своим орудием" [19, с. 146].

---

<sup>8</sup> Цитируется текст Джеймса Уайнса, одного из создателей известной архитектурно-дизайнерской группы SITE. Уайнс вслед за Р. Вентури остро поставил вопрос о коммуникативных функциях архитектурной формы во второй половине XX века.

Ориентация на обнаружение "глубинных структур" в человеческом поведении, однако, не способствует прояснению процессов семиозиса, творческого созидания новых знаковых форм и новых смыслов. Отождествление архетипа и символа сводит все описание творчества к цепочкам *аналогий*, аллюзиям к существующему, известному, классическому (символы классического искусства - излюбленные отсылки Юнга), то есть к *идентификации* неведомо откуда появляющихся образов и идей. Объяснение каждому образу или идее подобрать можно, но сами механизмы полагания нового остаются при этом нераскрытыми. Между тем рассмотрение архетипа как устойчивой конвенции в культуре, определяющей "инстинкт художника", делает его чрезвычайно близким понятию *конструктива* (конструкта сознания, включённого в акт сборки новой мыслительной или знаковой фигуры из готовых элементов – *конструирования*), более того, архетип есть сложноорганизованная конвенция, чрезвычайно "навязчивая" (от неё трудно избавиться) и тем самым мнимо "реальная", поскольку она натурально объективирована фактурой всех конструкторских актов в культуре и действительностью всех исследовательских описаний этих актов. В утверждении существования в современной культуре таких архетипов психология (юнгианская, прежде всего) преуспела. Такова культура в психологической картине мира: микс руинированных форм – останков архаических символов и воспоминаний о них. Такова же и постмодернистская картина культуры, ориентирующая на комбинаторную деятельность в поле этого микса, но не на "чистую" креативную практику. Хуже дело обстоит с моделированием пространства действия с архетипами, освобождения от них, использования их и т.д. Идея символа в своих заострённо креативных значениях, которые мы стремимся обозначить на различном историческом материале, даёт некоторые основания для оптимизма. Но символ в таком случае следует отличать от архетипа; символ тогда - инструмент (рабочее средство) проектного оперирования с архетипами (комбинациями конструктов культурного сознания).

### **Знак в психологической теории деятельности**

Другим значительным направлением в психологических исследованиях знака и символа является деятельностный подход в психологии, представленный такими учеными, как Ж. Пиаже, Л.С. Выготский, П.Я. Гальперин, А.Н. Леонтьев, В.В. Давыдов, В.П. Зинченко и др. Л.С. Выготский (1896 – 1934), автор концепции *орудийной функции знака* в развитии личности, подчеркивал, что знаки и значения опосредст-

вуют мысль, но не порождают ее, подобно тому, как орудие не порождает деятельность, но лишь опосредствует ее. Исследуя взаимоотношение мысли и речи, Л.С. Выготский указывал на неправомерность отождествления мысли (значения) и слова (знака), равно как разведение их в качестве независимых компонентов "речевого мышления". Он видел решение проблемы мышления в значении языкового знака: "...именно в значении слова завязан узел того единства, которое мы называем речевым мышлением" [20]. Однако разработка значения заставила Выготского предположить наличие *доречевой стадии* в развитии мышления, рассматривать собственно мышление и его процессы отдельно от знака (знаков), в котором они даны мышлению. В дальнейших разработках эта линия получила развитие как анализ *понятийной структуры* мышления за счет введения специальных схем, выражающих движение мысли, независимо от фактических знаков, с которыми это мышление оперирует [21; 22]. Здесь мы встречаем то же разграничение между "ординарными" знаками предметной деятельности и мышления и схемами, предъясняющими саму деятельность или само мышление независимо от значения знаков, в которых они осуществляются, которое было обозначено уже у Канта и Шеллинга. Это различие чрезвычайно важно и в нашем анализе, поскольку оно приоткрывает "таинственность" *дознакового* в проектном мышлении, указывает направление его исследования.

Проблемам взаимоперехода между внутренней (мыслительной) деятельности и внешней ("материальной"), опосредствованного знаком, стала предметом изучения в работах П.Я. Гальперина (1902 – 1988) и его школы психологии. Так, Н.Г. Салмина, анализируя знаково-символическую деятельность и ее роль в онтогенезе (складывании картин мира у детей), описывает процедуры идентификации условных изображений в процессе поэтапного формирования умственных действий [23]. На основании деятельности моделирования она выделяет несколько видов знаково-символических действий, таких как указание, замещение, кодирование, схематизацию и само моделирование как наиболее сложную и комплексную процедуру. Обучение должно строиться, считает автор, на последовательном восхождении от одной процедуры к другой, чем достигается интериоризация деятельности (ее освоение в обучении).

В отличие от психоанализа, аналитической психологии Юнга, а также от "экзистенциального анализа" [24], здесь акцент делается не на символе и связанных с ним психических феноменах, а на знаке и на процедурах логического преобразова-

ния знаковых систем. Но различие между знаком и символом концептуально не задано, и в результате эти два понятия смешиваются. Известный советский психолог А.Н. Леонтьев (1903 – 1979) писал, что в современных технологических и социально-культурных условиях происходит формирование очень сложных и связанных систем деятельности, не охватываемых схемой одного только усвоения и преобразования "внешних" знаков: "Такое единение разных по своей форме процессов деятельности уже не может быть интерпретировано как результат только тех переходов, которые описываются термином интериоризации внешней деятельности. Оно необходимо предполагает существование постоянно происходящих переходов также и в противоположном направлении, от внутренней к внешней деятельности" [25]. Именно в таком, обратном переходе, как мы видели, проявляется специфичность символа и его коренное отличие от знака<sup>9</sup>.

Визуализация мыслительного образа исследовалась такими психологами, как В.В. Давыдов, Р. Арнхейм, В.П. Зинченко, Н.Н. Нечаев и др., а также в рамках инженерной психологии [26]. Визуализация мыслительного образа лежит на полпути от этого образа к реализованной "вещи мира", поэтому визуализация закономерно рассматривается как способ создания знаковой модели. При этом у знаковой модели есть особые преимущества как перед "смысловым облаком" мыслительного образа, так и перед натуральной вещью. В.В. Давыдов писал: "Переход некоторого объекта в форму модели позволяет обнаружить в нем такие свойства, которые не появляются при непосредственном оперировании" [27]. Если *поименование* образа открывает возможность рефлексивного оперирования с ним уже не как с "идеальным", но как со знаком, то схематизация и моделирование "натурального" объекта или деятельности с ним открывает другую возможность - рефлексивно осуществляемой деятельности по целенаправленному изменению объекта. Если первое семиотическое действие называть *символизацией* идеи (образа), то второе - схематизация ситуации деятельности, ее "внешних" компонентов, в т.ч. ее знаков. Поэтому в знаковой модели объекта как бы встречаются структуры деятельности (ведь объект может и должен задаваться *деятельностно*) и символически выраженные представления о новом, искомом результате этой деятельности. Обходя весьма сложные дефиниции, требующиеся для развёртывания такого понимания модели, скажем лишь, что

---

<sup>9</sup> Напомним, что речь идет не о морфологических или стилистических различиях, а о несовпадении функций и, как мы теперь уже можем сказать, о разнонаправленности "векторов" этих двух семиотических категорий.

понимание это очень хорошо иллюстрируется *теоретическими моделями* проектного процесса, рассматриваемыми как специфические носители того типа рефлексии и тех онтологических представлений, которые собственно и реализуются в описываемом этими моделями проектом акте, т.е. в акте, организуемом по этим моделям. Успех или провал подобных описаний напрямую связаны со степенью соответствия, соотнесённости, органического сочетания деятельностных и онтологических представлений, присущих той или иной концепции<sup>10</sup>.

### **Знак в гештальтпсихологии**

Одна из виднейших теоретических моделей проектного акта принадлежит концепции американского психолога искусства Рудольфа Арнхейма (1904 – 1993) [28; 29]. Эта концепция оказала заметное влияние на становление архитектурной семиотики, поскольку непосредственно центрирована на проблему визуализации, основана на теоретических принципах гештальтпсихологии (восприятия целостности образа). Надо отметить распространённость гештальтистских идей в архитектурной теории и в концепциях художественного творчества, а также популярность идеи "визуального мышления", принадлежащей Арнхейму, в современных исследованиях "когнитивной структуры" проектного процесса. Семиотический смысл концепции "визуального мышления" заключается в сведении процессов творческого мышления к процедурам восприятия визуальных знаков, созданных самим автором (так называемая концепция автора как "первого зрителя"). Арнхейм пишет: "...восприятие входит существеннейшим элементом во всякий творческий процесс... (и) многие истинно творческие проявления ума в любой области и на любом уровне заключаются в перцептивных операциях... Чтобы воспринять форму, организованное мышление обращается к объекту" [29]. Визуализированные представления преобразуются "на планшете" художественно-проектной работы (Арнхейм исследовал мышление в архитектуре и дизайне) в целях достижения "упорядоченности": "В ходе такого мыслительного процесса запутанная и бессвязная ситуация с неопределёнными отношениями структурно перестраивается, организуется и упрощается, пока наградой разуму за его труд не станет *образ*".

---

<sup>10</sup> Здесь мы используем классическое представление о соотношении и взаимном отображении организационно-деятельностной и онтологической плоскостей, разработанное в Московском методологическом кружке и СМД-методологии [21; 22; 34; 62; 63; 76].

С точки зрения гештальта (целостной формы, структурированного психического образа) вышеописанное мероприятие не вызывает сомнения - стремление к визуальному порядку как раз и характеризует действия по структуризации знаков, сборке их в некоторую целостность. Но в концепции "визуального мышления"<sup>11</sup> реализовано то самое совмещение действия и его материала, которое так не удовлетворяло Д.С. Выготского в разработках теории "языкового мышления". В самом деле, если знаки и смыслы, "образ" (результат) и "ситуация" (материал), объект преобразования и деятельность преобразователя располагаются на одном планшете, выражены в гомогенных знаковых формах, то мы имеем редуцированную (вырожденную) проекцию вместо многомерного и "многоплоскостного" процесса.

Здесь, конечно же, снова происходит смешение понятий символа и знака, - ведь возникший "образ" не концептуализирован как символ, предъявляющий вовне содержание мыслительной работы, а идентифицируется в материале тех же знаков, с которыми шла композиционная работа, по чувству наступившего "удовлетворения" от "хорошей формы"<sup>12</sup>, гомеостаза (см. [31]). Последнее состояние автора, кроме сугубо психического эффекта, описывается в гештальтпсихологии еще и чисто семиотически - как "замыкание поля", внезапное озарение (инсайт), связанное с самопроизвольным установлением отношений в организуемом материале знаков (в т.ч. у Р. Арнхейма). Но, как мы уже отмечали, за счет "одноплоскостных" преобразований в гомогенном (т.е. принадлежащем одной области реальности, однородном) материале не удастся объяснить важнейшие феномены проектной деятельности и мышления. Работа на "планшете", взятая изолированно как от социальных и культурных аспектов ситуации проектного акта, так и от процессов рефлексии и объективации, представляет собой "среднее звено", подвешенное в пустоте и не способное конституировать всю полноту акта проектного творчества. Эту сложность понимания знаковой работы архитектора отмечал и известный итальянский исследователь семиотических систем, медиевист и писатель Умберто Эко (р. 1932). Он

---

<sup>11</sup> Перевод термина Р. Арнхейма Visual Thinking как "образное мышление", предложенный В.Н. Самохиным [30], не точен. На наш взгляд, такой перевод сглаживает остроту идеи Арнхейма и просто вводит в заблуждение, ибо за словом "образ" в русском языке закрепились не только перцептивные, но и ментальные, и символические значения, в то время как у Арнхейма речь идет о сугубо визуальном, "глазном", восприятии.

писал: "... архитектура исходит из наличия архитектурных кодов, но в действительности опирается на другие коды, не являющиеся собственно архитектурными" [32, с. 306]. Сказанное позволяет нам считать концепцию "визуального мышления" натуралистической, не позволяющей выйти ни к понятию объекта, ни к пониманию семиотических механизмов проектного творчества в их отличии от механизмов восприятия уже готовой формы.

Очень точно суть обсуждаемых нами вопросов обозначил замечательный русский философ Н.О. Лосский (1870 – 1965) в работе "Умозрение как метод философии". Он писал: "Понимание мысли достигается направлением внимания на содержания сознания, *лишенные наглядности*, а чувственные образы толпятся при этом в сознании как ненужные обрывки прежних восприятий. Поэтому задача правильного воспитания и обучения состоит в том, чтобы использовать наглядные данные лишь как материал, в котором воплощены идеальные нечувственные начала, подлежащие отвлечению, для резкого *противопоставления* их чувственному бытию, вследствие чего изоцряется способность к умозрению" [33].

Значение "планшета", на котором идет композиционная работа по преобразованию знаковых систем в их морфологическом выражении,<sup>13</sup> неоспоримо. В архитектурном творчестве оно составляет едва ли не самую очевидную характеристику протекающей работы как для внешнего наблюдателя, так и для рефлексии автора. Но, как мы стремились показать, рефлексия (как автора, так и исследователя) может иметь несколько горизонтов. Заметим, популярная в зарубежной методологии архитектурного (и иного) проектирования техника т.н. "протокольного анализа" по своей сути ставит крест на монополизме "визуального мышления", поскольку предъявляет план вербальных (словесных) размышлений, далеко не всегда сводимых к содержанию изображенного, но, к сожалению, этот факт часто остаётся неосознан.

---

<sup>12</sup> Термин гештальтпсихологии означает форму, восприятие которой доставляет наименьшие затруднения, т.е. связано с наибольшей экономией психической энергии. Развитием этого понятия стал термин "хороший дизайн" или "дизайн хорошей формы", широко используемый в коммерческом дизайне 1970-80-х.

<sup>13</sup> Термины "планшет", "плацдарм" и "табло сознания" предложены В.А. Лефевром. Плацдарм - поле деятельности, табло - рефлексивное изображение (схемы) мышления, планшет - плоскость коммуникации. Книга В.А. Лефевра "Конфликтующие структуры" (первое издание – 1967 г.) успела стать "классикой" методологии, в т.ч., в области изучения рефлексии в деятельности при помощи специальных знаковых средств - схем рефлексивного управления [34].



Наглядность работы, ее визуализированность чрезвычайно важна для архитектора, но сведение всего творческого процесса в исследовательской или методической реконструкции его к одному лишь "визуальному мышлению" как раз и не позволяет поставить вопрос о визуализации, равно как и об объективации. Без "третьего измерения" не видны техники проектной работы, в том числе техники преобразования знаков. Известный парадокс с двухмерными существами, не имеющими возможности обнаружить шарообразность своего мира, прямо связан с вопросом об уровнях проектной и исследовательской рефлексии, о ее "пространственности".

Метод проектного мышления, конечно же, не "умозрение", но и не чистое "рисование" на плоскости знаковых репрезентаций. Чрезмерное увлечение последним, его абсолютизацию известный советский архитектор и учёный А.К. Буров (1900 – 1957) едко называл "акварелизмом" в архитектуре, подчеркивая, что на этом пути не достичь ни глубины, ни реализма в проектировании [35]. Разумеется, эпитет Бурова надо понимать расширительно, он несколько не определяется свойствами акварели или туши; речь о диктате средств визуализации над авторской или критической волей. Диктат этот, кстати, и сегодня торжествует в архитектурной деятельности в форме чрезмерного "веса" средств компьютерной графики в совокупных процессах архитектурного труда.

Художническая интуиция Р. Арнхейма и отвлеченная метафизичность философа-интуитивиста Н.О. Лосского задают, видимо, два полюса, на сопоставлении которых должна строиться и осмысляться структура пространства архитектурного мышления как метода проектной работы со знаковыми системами.

Образ планшета для работы со знаками (т.е. любого пространства или плоскости, в котором идёт дискурсивная работа проектировщика) как "зеркала содержания сознания" должен быть скорректирован: "зеркало" это, видимо, обладает определенной кривизной и инерционностью, а зачастую и вовсе напоминает экран телевизора, на который транслируются популярные сериалы, расхожие образы, что хорошо известно архитекторам-педагогам, работающим со студентами. Планшет далеко не "чистая доска", его содержание приходится постоянно анализировать и "вычищать", утилизировать

## Семиотические проблемы теории отражения

Образ зеркала, символически очень емкий и многозначный<sup>14</sup>, обязывает нас упомянуть и теорию отражения. Известно, что в рамках этой теории в нашей стране было написано наибольшее количество теоретических работ по восприятию (в т.ч. и восприятию архитектуры) и по теории знака. Из всего сказанного выше становятся очевидна фундаментальная неудовлетворительность этой теории для исследовательского описания и методического обеспечения процессов проектного творчества, здесь же нас интересуют сугубо семиотические следствия из принципа отражения.

Идеальное в теории отражения присутствует как система *эталонов*, организующих как творческие, так и перцептивные процессы: "Отражение действительности каждым индивидом осуществляется путем сравнения предметов и явлений действительности с имеющимися эталонами. Другими словами, в соответствии с набором эталонов, существующих в сознании, человек производит селекцию и оценку элементов окружающего мира" [36]. В результате действия по такой схеме мы снова должны прийти к выводу о тотальном диктате априорных форм или архетипов, не позволяющих не только создавать новое, но и *понимать* что-либо по-новому, не шаблонно. Знак же становится тем услужливым и "благонамеренным" репрезентантом смысла, о котором писал М. Фуко в цитированных выше текстах. Родственность теории отражения и просвещенческого понимания знака раскрывает видный отечественный учёный, основоположник российской герменевтики, проф. Г.И. Богин. Он, в частности, писал: "Объективный мир в теории отражения представлен человеку также в виде эталонов, прецедентов, энграмм, фреймов<sup>15</sup> и пр., обращение которых на "объективный мир" составляет "природой данную" процедуру "познания действительности" (других эпистемологических занятий эта теория не признает, понимание считается частью "познания объективной действительности"). Теория отражения более всех других идеологических конструкций создает в обществе ориентированность на готовое понимание, данное в эталонах, грубо навязанных обучением или обстоятельствами... Соответственно теория отражения перестаёт

---

<sup>14</sup> Ибо в нем отражаются любые (потенциально - все) значения и вещи, он всеприемлем, но сам по себе "пуст", не имеет значимой морфологии, отличной от отражаемого содержания, именно это качество символа эксплуатируется в тех его эзотерических интерпретациях, в которых проявляется его родство с зеркалом: таков "пантакль" - знаковый образ, несущий в себе содержание целого учения или уже упоминавшийся Алеф у Х.Л. Борхеса.

<sup>15</sup> Теория фреймов стремится найти универсальные единицы формализованного описания объектов. О ее архитектурных экспликациях см. [37].

реализовываться в техниках эталонного понимания, как только читатель<sup>16</sup> перестаёт поступать по готовому эталону, а начинает действовать сам. Здесь каждому предстоит *выбор, зависящий от его моральной позиции*, обычно и определяющей выбор между *процедурными актами* или *собственно действиями* (выделено нами - П.К.)" [38, с. 102]. Главный порок теории отражения Г.И. Богин видит в попытке представить семиозис и понимание в качестве "естественных", "природных" процессов, а при таком рассмотрении не остается места для человеческой активности, творчества. Поэтому в теории отражения и в других натуралистических учениях отсутствует выход на *технику* семиозиса или понимания: предполагается, что раз все дается "по природе", то нет необходимости культивировать специальные техники.

### **Феноменологическая традиция анализа мышления**

Чрезвычайно значимой для современных теорий знака является традиция феноменологических исследований, идущая от Фр. Brentano (1838 - 1917) и Э. Гуссерля (1859 - 1938) до современных герменевтов.

У Гуссерля знак впервые рассматривается в виде не столько средства, сколько препятствия движению к *объектам* мышления и деятельности (лозунг Гуссерля "к самим вещам!"). Знак (как и все суждения не критического разума) берется под сомнение, заключается "в скобки" ("подвешивается", как говорил Гуссерль [39]). Тем самым появляется возможность преодоления инертности конвенциональных знаков и выхода на исследование реальных мыслительных процессов, данных не в знаках, в которых они всегда протекают, а в своей собственной форме, прежде всего в понятиях и выражающих их схемах.

"Прорыв феноменологии", о котором говорил Гуссерль, состоял, прежде всего, в открытии реального опыта мышления в процессе самого мышления, а не в рациональных реконструкциях его "пост фактум". Становятся актуальны, активно исследуются и разрабатываются *техники мышления и понимания*, такие, как техника феноменологической редукции, техника приостановленного суждения (*эпохе*) и другие. Феноменология, будучи противопоставленной как традиционной метафизике (что найдет наиболее яркое выражение у Хайдеггера), так и всем разновидностям натурализма (в том числе и теории отражения), а также распространенному на рубеже XIX - XX столетий "психологизму" (как критически именовал Гуссерль

---

<sup>16</sup> В статье анализируются механизмы понимания литературного текста, но критический подход автора имеет универсальное значение.

разнообразные психологические теории своего времени), рассматривает не "объекты" и исходящие от них "импульсы", а деятельность человека по познанию или созданию объектов. Деятельность уже не сводится к схеме "импульс - реакция", как это имеет место в психологических исследованиях поведения (бихевиористских исследованиях), а берется с точки зрения интенциональности - *направленной рефлексии, ориентированной на объектность*, но не указующей на объект (или на вещи как на свой объект), то есть не торопящейся с объективацией, с выводением "вовне" продуктов полагания мышлением тех или иных сущностей в качестве объектов. Ведь завершение интенционального акта, его "смерть" в объекте, в знаковых формах, фиксирующих объект, противоречит миссии феноменологии, которую можно охарактеризовать как "бытие в направленности на объект". Ключевым здесь выступает понятие *интенциональности* - направленности на объект, напряженного "вслушивания" (термин М. Хайдеггера) в объект, в среду, в ситуацию действия. Г.И. Богин считал, что понятие интенциональности или интенции, глубоко укорененное в латинском языке, было хорошо знакомо и античным авторам, и средневековым философам, и Декарту, и Канту, но исчезло из философской и научной литературы в конце эпохи Просвещения. Именно в это время "интенция" была вытеснена и частично отождествлена с "ассоциацией", и только начиная с первых феноменологических работ эти два понятия были вновь разведены [38]. Заметим, что ассоциативность в мышлении торжествовала в XVIII веке и в области архитектуры, где подобие, узнаваемость, повествовательность стали главными мерками качества формы - достаточно вспомнить "говорящую архитектуру" К.-Н. Леду, Э.-Л. Булле, Ж.-Ж. Лекё. Ассоциативный метод подменил собой подлинную содержательность средневековой архитектуры, и узнаваемый знак-эмблема ("Дом колесного мастера" и т.п.) заместил трансцендентальные символы прежней сакрализованной культуры. Место магического "вслушивания" заняла комбинаторная игра с геометрическими поверхностями и телами - сформировался культ зрительного восприятия архитектуры, не изжитый еще и сегодня.

Одним из социально-культурных и научно-философских результатов феноменологии стало развитие герменевтики в XX веке. Мы вернемся к герменевтике ниже, а прежде рассмотрим традицию, которой она противостоит.

## Лингвистическая теория знака

Самой заметной и, пожалуй, авторитетной среди теорий знака, является лингвистическая теория. Точнее, в рамках теоретической лингвистики, основы которой заложил швейцарский языковед Фердинанд де Соссюр (1857 - 1913), развивается несколько направлений и научных школ, влияние которых распространяется на многие отрасли знания, в том числе и на теорию архитектуры, искусствознание, методологию проектирования. Опираясь на давнюю - возникшую еще в античности - традицию исследования языка, лингвистика детально разработала категориальный аппарат анализа знаковых систем на материале систем литературного языка. Но уже в первых работах Соссюра лингвистика рассматривалась как часть более обширной науки - семиологии<sup>17</sup>.

Семиология (или семиотика в строгом значении термина, т.е. как специальная научная дисциплина) связана с разработкой концепции знака Ч.С. Пирсом (1839 – 1914) и понятием языкового знака, предложенного Ф. де Соссюром. Оспаривая натуралистическое представление об отношении знака и означаемого им смысла как отношении типа "форма - содержание", утверждая, что смысл (или значение) не содержится в знаке в виде его составной части, Соссюр определял знак через неразрывное единство означаемого и означающего. У Соссюра языковой знак - не просто означающее для какого-либо сообщения или содержания, а целостная единица коммуникации. Соссюр ввел серию понятий и соответствующих им различий, проясняющих его концепцию лингвистического знака (то есть знака в качестве предмета изучения лингвистики). Он писал: "Овладеть по-настоящему знаком, следовать за ним, как за воздушным шаром в полете, будучи уверенным в его захвате, можно только тогда, когда полностью понята его природа - двойная природа, никоим образом не заключающаяся в оболочке и тем более в его духе, в том водороде, которым он наполнен и который сам бы ничего не значил без оболочки. Воздушный шар - это *сема*, а оболочка - *сома*<sup>18</sup>"; такой взгляд далек от представления об оболочке как о

<sup>17</sup> "Семиотика - наука, не только метод, но и предмет которой являются дискуссионными. Зафиксировано 16 определений семиотики (самое короткое - наука о знаках)" [42, с. 162]. См. также Приложение.

<sup>18</sup> "Сема (seme) - основная значащая единица, содержащая два плана: означающее и означаемое" [43, с. 465]. Осуществлением семы является семиотический акт, а знак - результат этого акта, по Соссюру. Сомма (some) - "Нужна именно такая нарочитая, серьезная, кричащая неэлегантность термина..." [40, с. 162] - "труп" слова (знака), его "мертвое тело", например, у слова - звуковая субстанция. Контрсомма - значение знака.

знаке, а о водороде как о *значении*, когда сам *шар* оказывается ничем. Но для воздухоплователя он самое главное, как и сема для лингвиста" [40].

В структуре знака у Соссюра (единства означающего и означаемого) заложено допущение об обязательности существования в каждом речевом акте определенного означаемого, слитного, "одновалентного" в своей связи с означающим, т.е. существование денотата<sup>19</sup>. Это очень сильное допущение, оно оказалось наиболее проблематизируемым звеном соссюровской теории. Именно его критиковали впоследствии как герменевты, так и "постструктуралисты", стремившиеся под влиянием идей Э. Гуссерля и М. Хайдеггера преодолеть "логоцентризм" европейской цивилизации [41]. В самом деле, предложенная Ф. де Соссюром концепция знака требует признания существования в рамках одного культурно-исторического времени ("горизонтального среза", синхронного существования языка) почти натуральной (материальной) связки единицы знаковой формы и единицы означающего. Такие денотативные связки, видимо, имели место в традиционных социумах с архаическими или религиозными типами культуры (ибо религия сменила миф как предельную форму культурного опыта). Инертная и устойчивая область значений, "живущих" в культуре, адекватна как объясняющий и рефлексивный образ только для культур до эпохи XVIII в. - европейского Просвещения, но уже в Новое время появляется совсем иное: подвижность, творимость значений и смыслов в каждом акте восприятия, то есть на место идентификации (узнавания) в соссюровской синхронии становится творчество и перетолкование смыслов и значений<sup>20</sup>. Осознание и методологическая интерпретация этого факта как метода научного и творческого познания в середине XX века и вовсе поставили на место единственной и непогрешимой Истины калейдоскоп вероятностей, требующих самоопределения и личной понимающей активности [46].

Знак как "единство означающего и означаемого" (сема) в теории Соссюра вполне определенно "хочет стать" *символом*, явно тяготеет к целостности (целокупности) и неуничтожимости, которая, как мы видели, ранее приписывалась только символу. Но в современной культуре такие связки, которые Соссюр обозначил как *семы*, существуют только в сугубо маргинальных языковых и знаковых контекстах. Это подтверждает, например, Вяч. Вс. Иванов. Он пишет: "У шизофреников обнаруживается тенденция к интерпретации всякого знака, будь то звуковой или

---

<sup>19</sup> См. в Приложении к настоящему изданию краткий словарь основных терминов.

<sup>20</sup> Эту тему подробно обсуждал В.С. Библер [45].

зрительный, в качестве символа (следуют ссылки на работы психологов В.А. Гиляровского и Б.В. Зейгарник, - П.К.). Поэтому искусство шизофреников обнаруживает внешние черты сходства с теми ранними периодами развития искусства и письменности, когда письменные знаки-символы постоянно сопутствовали изобразительным знакам... Некоторые пиктограммы, выполняемые шизофрениками... внешне совпадают с аналогичными по значению знаками древних пиктографических систем... Плодотворность сопоставления ранних символов, встречаемых в искусстве и пиктографии, с детским рисунком и с рисунками психически больных может быть подтверждена и на материале ряда... универсальных символов" [44]. В качестве примера автор приводит такие универсальные символы, как "мировое дерево" (чрезвычайно распространенный архаический образ), отпечаток руки, треугольник и т.п. Такие устойчивые символы, возводимые антропологами в ранг универсальных, а психологами - архетипических, служат мощным средством познания как древних культур, так и современных областей мировосприятия, воспроизводящих в своей структуре опыт этих древних культур, но не схватывают *центральные* механизмы современного семиозиса. Тем более на эти синкретические организованные архайического опыта не может ориентироваться теория знака. Символ не исчерпывает ни многообразия знаков, ни понятие знака вообще. Симвология (особенно в своих популярных, в т.ч. и архитектурных редакциях) сегодня занята то археологическими изысканиями, то глубинами бессознательного, надсадно эксплуатируя ассоциативный метод, пытаясь покрыть всю современную культуру сетью подобий, тождеств, аллюзий. Но есть и иные точки зрения на семиозис, и другое отношение к семантике.

### **Герменевтические представления о знаковых системах**

Начиная с классических работ Х. - Г. Гадамера (1900 - 2002) [47] философская герменевтика ставит перед собой задачи, значительно превосходящие толкование текстов, изучает саму возможность и условия понимания, рассматривая понимание как активную творческую деятельность. Наиболее остро задачи герменевтики сформулировал известный мыслитель XX века Мишель Фуко. В работе "Ницше, Фрейд, Маркс" М. Фуко утверждает: начиная с XIX века и, прежде всего с работ этих трех мыслителей, начинается новый этап социально-культурного функционирования знаковых систем. Он состоит в смене дискурса и соответственно смене типа отношения к знаку. Прямая сигнификация (означение, придание смысла), которая столь усиленно использовалась в XVIII веке и раньше, вытесняется *интерпретацией* как

ведущим способом порождения и восприятия текстов. Фуко писал: "Мне представляется, что Маркс, Ницше и Фрейд не увеличили количество знаков в западном мире. Они не придали никакого нового смысла тому, что раньше было бессмысленным. Однако они изменили саму природу знака, сам способ, которым вообще можно интерпретировать знаки" [16, с. 50]. Фуко придает интерпретации радикальное значение, связывая с ее успехами развитие современной герменевтики. Он утверждает, что уже в текстах Ф. Ницше, З. Фрейда и К. Маркса нет никакого первоначального означаемого, предшествовавшего дискурсу и интерпретации. "И, следовательно, сейчас мы должны интерпретировать не потому, что существуют некие первичные и загадочные знаки, а потому, что существуют интерпретации; и за всем тем, что говорится, можно обнаружить, как его изнанку, огромное сплетение принудительных интерпретаций. Причина этого в том, что существуют знаки, предписывающие нам интерпретировать их как интерпретации, и при этом ниспровергать их как знаки... И, может быть, эта первичность интерпретации по отношению к знаку и есть самая решающая черта современной герменевтики. Эта идея - что интерпретация предшествует знаку - включает в себя и то, что знак не есть некая простая и доброжелательная сущность, как это было еще в XVI веке, когда полноценность знака, тот факт, что вещи походят друг на друга, рассматривался как простое доказательство благосклонности Божества, и при этом знак и означаемое были отделены друг от друга лишь прозрачной пленкой" [16, с. 52 - 53].

Фуко говорит о новом опыте понимания знака, резко порывающем с прежними "метафизическими" схемами: "Приобретая эту новую функцию - скрывать интерпретацию, - знак теряет свою простую сущность, сущность означаемого, которой он обладал еще в эпоху Возрождения. Открывается его собственная глубина, и в это отверстие могут теперь устремиться те отрицательные понятия, которые до этого казались инородными для теории знака. Теория знака знала лишь о прозрачности пленки, но не о ее негативном аспекте" [16, с. 53]. Активная функция интерпретатора, следовательно, уже не может быть сведена к разъяснению или восстановлению первичного смысла, но, напротив, "...она может лишь насильственно овладеть уже имеющейся интерпретацией и должна ее ниспровергнуть, перевернуть, сокрушить ударами молота" [16, с. 52]. Знак теряет ту "молекулярную" природу, которая казалась незыблемой Соссюру, в герменевтике (как *интерпретирует* ее М. Фуко): "...любой знак по своей природе есть не вещь, предлагающая себя для интерпретации, а интерпретация других знаков" [16, с. 52].



В этой небольшой статье Фуко излагает идеи, развернутые им в фундаментальных работах по "археологии мысли" - так он называл тот тип исследований, который осуществлял и методологию которого разрабатывал. Это уже не "диахрония" Соссюра: предметом изучения и скрупулезного анализа становятся условия, рамки, возможности возникновения новых культурных форм, новых конфигураций знака в истории, новых способов и новых содержаний объективации, - новых *эпистем*, по терминологии самого Фуко.

По-новому осмысляется и проблема *времени знака*: "Время интерпретации циклично, в отличие от времени знака, имеющего определенный срок, и от времени диалектики, которое, несмотря ни на что, линейно. Это время должно проходить снова там, где оно уже прошло. Поэтому единственная реальная опасность - но опасность смертельная - угрожает интерпретации, как это ни странно, со стороны знаков" [16, с. 53]. Из этого Фуко заключает, что герменевтика и семиология – "смертельные враги": "Герменевтика, сводящая себя к семиологии, верит в абсолютное существование знаков; она отказывается от таких свойств интерпретации, как принудительность, незавершенность и бесконечность, в ней устанавливается террор значения и язык оказывается под подозрением" [16, с. 53].

Мы будем далее рассматривать знаки как материал для интерпретации в проектном пространстве, то есть для критики, проблематизации, изменения значений, "преодоления" (De-sign). А отдельно - проектный символ как возникающее в проектном акте новое содержание, получившее определенную знаковую форму, прежде всего такую, которая фиксирует остановку в интенциональном акте, в ориентированном на объект напряжении проектного воображения, и, следовательно, служит ключом к вновь созданному значению для авторской рефлексии. И в этом разведении отношения к знаку и символу мы видим не только продолжение давней традиции, не только "упаковку" ее в проектное пространство, но и реализацию двух различных типов культурного опыта, которые мы обозначили выше. Отношение к привходящим в проектный акт знаниям и представлениям, фиксированным во "внешних" знаках, с которыми работает архитектор "на планшете", должно быть - как требует современная герменевтика [38; 48] - интерпретирующей критической рефлексией, в то время как отношение к обратному процессу (объективации) должно быть, как говорил Э. Гуссерль, "подвешенным", "приостановленным" полаганием новых знаковых форм. В обеих ситуациях есть опасность некритического действия - в первом случае это опасность принять "внешние" знания и знаки за надежное ос-

нование для мышления о будущем и требуемом, за достоверные и самодостаточные "кирпичики" для мышления. Мы говорили, что совершаемый при этом акт будет уже *конструированием, но не проектированием*. Но и в "обратном" движении есть опасность отождествления проектной идеи с каким-либо прототипом или конструктивом. Поэтому рефлексия требуется в обеих ситуациях, тем более что в реальном акте проектирования они *циклично* сменяют друг друга, создавая единое пространство того действия, которое В.Л. Глазычев назвал "челночной рефлексией". Но все же это различные области действия в проектном акте, требующие разных *техник* и имеющие отличающиеся предметные взгляды на знаковые системы и, кроме того, имеющие дело в своем оперировании со знаковым полем проектного акта с *несовпадающими* единицами этого поля, ибо проектная идея и исходное знание имеют как различные природу и функции, так и различное знаковое выражение: первая выражается проектным символом, второе - знаковой формой знания, заданного проектировщику (геоподоснова, нормы, аналоги, требования, результаты предпроектных исследований и изысканий и т.д.). В подобных случаях Э. Гуссерль требовал разведения понимающей и полагающей (прожективной) интенций "...между предметным смыслом и модусами сознания, а затем и способами явления, ...таким образом, проступает - рассмотренная типически - двусторонность, которая как раз и создает интенциональность, сознание как сознание о том-то и том-то... Каждому типу предметов соответствует его типический вид возможного опыта" (Э. Гуссерль, Парижские доклады - цитир. по [48, с. 27]). Это состояние интенциональности, сознание "о том-то и том-то", бытие в присутствии объекта размышлений, почти произвольное, "боковым зрением" видение объекта через заведомо ложные знаки и поиск "на ощупь" знаков адекватных, представляется куда как ближе к реальному переживанию проектного опыта, нежели позитивистское созерцание и прямая знаковая репрезентация в эскизах и чертежах, как до сих пор выглядит проектный акт в некоторых реконструкциях проектирования. Мы могли бы сказать сейчас, что очень немногие модели проектной деятельности и проектного мышления, разработанные к настоящему времени, ориентированы на современные образцы моделирования мышления, понимания, семиозиса, которые уже давно существуют в философском знании.

## 1.2. Представления о процессе творчества в архитектурной семиотике

Работа архитектора заключается в том, чтобы, подвергнув предварительной переоценке все существовавшие прежде коды, отказаться от тех из них, что исчерпали себя, поскольку кодифицируют уже состоявшиеся решения-сообщения и не способны порождать новые сообщения.

*Умберто Эко*

Сказанное выше об отставании концепций проектного мышления от современных конфигураций знания полностью относится и к тому направлению в теории архитектуры, которое называется архитектурной семиотикой или семиотикой архитектуры. Мы намеренно оставили это направление на завершение обзора развития семиотических представлений. Прежде всего потому, что развертываемые в нем идеи "плавно следуют" за той или иной концепцией "большой" семиотики и отличаются лишь материалом, центрированным на архитектуру содержанием, но отнюдь не новизной или аутентичностью архитектурному опыту. Часто архитектурный опыт вообще игнорируется, построения ведутся в сугубо лингвистическом или структуральном предмете, но с привлечением знаковой фактуры архитектур различных стран и времен. Мы довольно критически относимся к этой линии теории архитектуры, как в силу ее концептуальной вторичности, так и из-за почти очевидной неадекватности ее методик и результатов архитектурной интуиции как в плане создания, так и в плане восприятия и обживания продуктов архитектуры. Подавляющее большинство работ по архитектурной семиотике принадлежит хронологически или идеологически периоду форсированного увлечения структурализмом - 60-70-м годам XX столетия. Этот пласт работ, можно сказать, ушел в прошлое, не выдержал испытания временем и уступил место углубленным историческим изысканиям эволюции творческого мышления, его способов, форм, методов. "Собственно так именно и было почти всегда, и лишь временное увлечение структурализмом, не умевшим совладать с историческим материалом, ненадолго пресекло добротную традицию", - писал В.Л. Глазычев уже в 1986 году [49]. Однако анализ опыта архитектурного структурализма поучителен и сегодня.

## Семиология архитектуры

Обзоры работ по семиотике в архитектуре содержатся в [1; 37; 42]; обильные ссылки на семиотические разработки, а также их прямое использование распространено в рационалистских и "оптимизаторских" моделях проектного творчества, в т.ч. Кр. Александера, Б. Арчера, Дж. Бродбента, И. Фридмана и многих других; в работах по проблемам "языка" архитектуры, средствам художественной выразительности в архитектуре также часто используются семиотические модели и представления [17; 28; 29; 31; 50 - 55]. Ниже мы остановимся лишь на наиболее существенных для нашей темы аспектах и проблемах архитектурной семиотики.

Первой волной семиотического освоения архитектурного материала стали тексты таких видных семиологов, как К. Леви-Строс, Р. Барт, У. Эко, заинтересованных в развертывании своих теорий на примере различных областей жизни и деятельности. И архитектура, конечно, представлялась весьма благоприятным полем для их изысканий. Так, Ролан Барт (1915 – 1980) в известной статье "Семиология и градостроительство" [56] подчеркивает дисбаланс между интересом структуралистов к городу как сложному тексту и интересом самих архитекторов и градостроителей к проблеме знака в пользу первых. В качестве яркого (и, вероятно, одного из ранних) примера первого он приводит книгу французского этнолога и социолога К. Леви-Стросса (р. 1908) "Печальные тропики", где проводится структурный анализ деревни индейского племени Бороро с выявлением семантики этого архаического образования, где социальная структура племени, система его смыслов и значений, межличностные отношения и др. "отпечатаны" в пространственной организации поселения (чего, заметим, давно нет в городах европейской цивилизации, эволюционирующих по более сложным и множественным законам организации формы). Из примеров встречного интереса, считает Барт, "можно назвать только Кевина Линча, который, как нам кажется, всех ближе подошел к проблемам семантики города, поскольку он рассматривает город как воплощение в образах заключенного в нем смысла, понимаемого по характеру образов *читателями* этого города (выделено нами - П.К.)" [56, с. 7]. Работы К. Линча до сих пор считаются "классическими" в семиотике городской среды [55].

Несмотря на критику упрощений, схематизма в переложении методов структурной лингвистики на город-текст, против которых возражает Р. Барт, сам он в конце концов сводит семантику городского пространства к дихотомии функции и формы - последняя получает статус означающего, первая - означаемого. Но семио-

тика быстро совершенствуется и уже не допускает наличия всего лишь одного "означаемого", что следует понимать как требование к означаемым в городе означать друг друга, а семиотике следует моделировать эту игру означаемых. Фактически, Барт признает, что современный город организован и структурно и семантически гораздо сложнее, чем Бороро - деревня южноамериканских индейцев, но он еще не видит принципиальной недейственности структурального метода в отношении города: предлагаемые им усложнения уводят город-текст из рук семиолога; приближая понимание города к "реальности", они создают такое количество способов прочтения, что структурализм с ними совладать не может: "Перемещаясь по городу, мы оказываемся в положении читателя ста тысяч миллионов стихов Кено, где читатель может прочесть новую поэму, изменив в старой всего одну строфу. Так и мы, находясь в городе, совершенно произвольно оказываемся в роли такого "передового" читателя" [56, с. 10]. Но "читателям" не потребовалось руководство по восприятию города; выхода на процессы создания новых городских форм у Барта не было; семиология же могла найти себе и более благодарные сферы применения - текстоведение, психоанализ (Ж. Лакан), межличностные отношения и т.д. Поэтому семиологический проект Барта (город как игра означаемых) подхвачен не был, а архитектурная семиотика развивалась преимущественно по пути символической семантики, которую так критиковал Р. Барт. Последующие работы самого Барта также не развивают его заявленную в профессиональном архитектурном журнале стратегию<sup>21</sup>.

Идеи эстетика, семиолога и литератора Умберто Эко (р. 1932) своим предметом имели не только город (г. Бразилиа), но и более "скромные" архитектурные образования - здание, классическая колонна и т.п. В качестве означаемого у него, как и у многих других авторов, фигурирует функция (функция здания, детали, пространства). Происходит не столько наложение семиотических принципов на архитектуру, сколько семиотическое иллюстрирование известных идей и парадигм, стереотипов и мифов архитектурной теории. Достаточно очевидно, что архитектурное проектирование такие разработки напрямую питать не могут, хотя работы У. Эко

---

<sup>21</sup> Журнал " L'Architecture d'aujourd'hui" в 1960 - 1970-х годах щедро публиковал структуралистские материалы, как, впрочем, и всякие другие спекуляции радикалистского толка, на которые было богато то время. Агрессивный визуальный ряд публикаций "про структуры" обнажает, на наш взгляд, сугубо эстетический, *стилистический* интерес архитекторов в семиотике, но отнюдь не научный или инструменталистский - см., например, номера: №5/1969, №1/1971, №6/1972 и другие.

и сегодня интересны широтой контекста, в котором он ставил задачи архитектурной семиотики [32].

В области семиотической интерпретации объектов архитектуры и градостроительства заметны работы таких исследователей второй половины XX в., как Б. Дзеви, Р. де Фуско, К. Фрэмpton, Ч. Дженкс, Х.П. Бонта, М. Крампен, С. Хессельгрин, Д. Уайнс, М. Бензе, К. Линч, Р. Ледру, П. Эйзенман, Дж. Саймондс, Кр. Александер, Кр. Норберг-Шульц, Кр. Дэй, и др. Отечественные исследователи А.В. Иконников, И.Г. Лежава, В.Л. Глазычев, В.Ф. Маркузон, А.В. Боков, А.А. Воронов, Е.И. Россинская, А.А. Барабанов, В.И. Иовлев, К.В. Кияненко, Ю.И. Кармазин, и др. остро ставят вопросы коммуникативности архитектуры и выдвигают задачи анализа знаковых средств архитектора.

Семиотика архитектуры сегодня неоднородна - в ней есть концепции как различающиеся по своим истокам (восходящие или к Ф. де Соссюру, или к Ч. Пирсу, Ч. Морису, к тем или иным философским или социологическим учениям и т.д.), так и по внутреннему строю и характеру. Такими разнохарактерными и оппозиционными по структуре концепциями можно назвать формализованные (или стремящиеся к формализации) разработки по теме знака в архитектурном конструировании и гуманитарное знание об архитектуре и ее знаковых феноменах. Первое направление разворачивается на основании теории информации, активно претендующей на освоение гуманитарно-художественной реальности<sup>22</sup>, второе же, напротив, тяготеет к деформализации и распрямлению знания, стремясь развернуть за знаком и символом широкие спектры культурных и исторических смыслов, показывая, что их невозможно "упаковать" в формальный знак и серию предписанных процедур преобразования формального знака. К последнему направлению следует отнести труды Кристиана Норберга-Шульца, Амоса Рапопорта, Филиппа Будона и других теоретиков, близких к философской феноменологии (в её интерпретации у таких авторов, как М. Хайдеггер (1889 – 1976), Г. Башляр (1884 - 1962), О. Больнов (1903 - 1991)), а также труды Г.З. Каганова, поздние работы А.Г. Рапппорта и др. Так, Кр. Норберг-Шульц показывает, что символика и феноменология Места - конкретного ландшафта, обжитого человеком и включенного в его "жизненный мир" (понятие Э. Гуссерля), - требует особого *понимания и сопереживания* от архитектора, что значение Места

неотчуждаемо от сознания его обитателей в каких бы то ни было абстрактных знаках [59]. И соответственно задачей методического обеспечения проектирования, равно как и задачей архитектурной педагогики, становится не разработка операциональных знаковых наборов или новых комбинаторных языков, а научение пониманию, развитие техник вчувствования в среду, то есть не столько семиотика, сколько *герменевтика* нужна архитектору.

### **Проблемы семиотического подхода к проектному творчеству**

Ориентированность на проектирование и его обеспечение до сих пор составляют предмет спора в семиотике архитектуры. Ведь практически все теории "большой" семиотики, на которых строятся предметно-архитектурные разработки, представляют собой модели социокультурной коммуникации, обмена информационными потоками, символического регулирования социальной жизни и т.п., но вовсе не являются моделями созидательной деятельности. Не удастся преодолеть пропасть между восприятием и творчеством как предметами моделирования и тем исследователям, которые ставят своей задачей семиотическое описание процессов архитектурного проектирования. Представления о процессах, о единицах оперирования, о последовательности синтеза архитектурных форм остаются принадлежащими действительности семиотики или структурной лингвистики, но не становятся необходимым инструментом проектирования. Происходит это в силу ряда причин. Прежде всего, сказывается наложение схемы анализа текста на архитектурный материал, при котором исследователь стремится выделить в этом материале "семы", "семемы", "морфемы" и прочие единицы текста. Сложность такого предприятия нередко отмечалась исследователями, высказывалось даже предположение о недостаточности структуралистских средств для описания архитектуры, их неадекватности архитектурным "текстам". Но почти не ставится под сомнение предположение о том, что структура проектного процесса может быть разбита на единицы, подобные структурным элементам литературного текста. Но если для описания памятников архитектуры можно применять разнообразные схемы их декомпозиции, выявлять иерархию элементов и строить алгоритмы "прочтения", то спроектировать этот памятник по тем же схемам нельзя - процессы творческого

---

<sup>22</sup> Это направление базируется на работах А. Моля, Н. Винера, У. Эшби и методах информационной эстетики, восходящих к работам американского математика

мышления имеют дело скорее с синкретами смысла и формы, нежели с единицами, предложенными для сборки аналитиком<sup>23</sup>. Стереотип подобия деятельности чтения литературного текста и деятельности по его написанию, подобия мнимого, опосредуемого самим текстом, подвергаемым аналитическому расчленению, не имеет силы, когда предметом анализа становится проектное мышление. *Проектировщик, видимо, мыслит вовсе не в категориях будущего "архитектурного текста", а в каких-то совсем иных образах и представлениях.* Понимание этого факта - невольная заслуга всей волны семиотической экспансии в архитектуроведении и теории архитектуры. Эта волна заставила обратить внимание на феномен проектного мышления, но не смогла справиться с ним, настойчиво сводя существо дела к атомизации "объекта", примером чему могут служить классические (ранние) работы американского архитектора и исследователя Кр. Александера 1960-70-х годов, а также работы его эпигонов.

Не удастся выйти на реалии проектного мышления и со стороны семиотических моделей социальной коммуникации, рассмотренной предельно широко - как процесс знакообмена в обществе. Работы Штутгартской школы под руководством философа и математика Макса Бензе на основании идей Ч. Пирса развивают именно такое моделирование [61]. Модель коммуникации может объяснить процессы передачи информации (а именно в качестве "эстетической информации" в ней рассматриваются *объекты* архитектуры и дизайна) и, конечно же, предназначена для компьютерного использования. Численные методы авторы этой школы распространяют на архитектуру и дизайн, гуманитарные науки и культуру, искусство и проектирование (М. Бензе, так же как и А. Моль, в 1960-е годы – активная фигура Ульмской школы архитектуры и дизайна). Но проектирование понимается ими как

---

Г. Биркгофа (1884 – 1944). В качестве одного из последних примеров можно привести весьма представительный сборник [58].

<sup>23</sup> Один из примеров: "Не претендуя на исчерпывающую полноту, предлагаем некоторую методологическую последовательность творческих манипуляций и преобразований, позволяющих зодчему получать знаки, знаковые единицы и семиотические системы, формировать семантические поля и вписывать проектируемый объект в коммуникативную ситуацию. В основу методики положен принцип линейной последовательности этапов преобразований. Из набора нескольких геометрических единиц образуется фигура. Из нескольких фигур образуется синема, из нескольких синем - знак, из нескольких знаков - первичная языковая единица. Из языковых единиц формируется семиотическая группа, из семиотических групп - семантическое поле. Из семантических полей создается художественный и смысловой текст. Из текстов создаются сообщения... (и т.д.)" [60]. Достаточно очевидно, что подобная грамматика далека от феноменов творящего проектного мышления.



оптимизаторская деятельность, включенная в механизмы устойчивого функционирования знаков в коммуникации, как деятельность по нахождению оптимальных параметров восприятия и использования строительных объектов. Причем результаты, получаемые при помощи количественных интерпретаций семиотических категорий, вполне достижимы и традиционными проектировочными средствами, а главным аргументом в пользу предлагаемых средств служат возможности компьютеризации проектирования.

Нашей задачей не является рассмотрение моделей т.н. "компьютерного проектирования", но все сказанное заставляет нас сделать вывод: собственно проектирование в компьютерные модели еще не попало, а те разработки, которые сегодня широко используются, представляют собой автоматизированный вариант *конструирования* (в деятельностном плане) и средство визуализации (в инструментальном плане). Непосредственный вывод из понимания этого факта – смена приоритетов теоретических исследований и прикладных разработок в архитектуре. Но, увы, это понимание не стало пока нормой профессионального и культурного сознания.

Применение моделей социальной коммуникации к исследованию творчества не может дать положительного результата в принципе, ибо в таких моделях структурно элиминирована позиция творца. И даже когда сам проектировщик пытается осознавать собственный семиозис в языке коммуникативных моделей, он вольно или невольно отождествляет свой тип деятельности с конструированием из элементов, каждый из которых может быть представлен композицией из более мелких знаковых единиц и т.д. Коммуникацию или "дискурс" так изучать можно, но проектное мышление остается в стороне от этих моделей.

В переложении на задачи описания проектировочной деятельности семиотические средства демонстрируют ограниченность еще большую, чем для задач описания архитектурных памятников или города. Ведь требуется не просто описать существующее, но и *спроектировать будущую реальность, а также саму проектную деятельность, способную обеспечить развёртывание этой реальности*, как того требует принцип деятельностного подхода. Но семиотика может здесь предложить лишь крайне дефицитные в отношении проектного воображения схемы и образы, а в качестве технических процедур только два действия - *замещение означаемого и преобразование означающего*.

Но техника проектной работы, как она описывается уже у Л.Б. Альберти (1404 – 1472), неразрывно связана с очень сложными и многомерными отношениями проектировщика со знаками, с такими действиями, как подразумевание, символизация, временное назначение смысла, придание значения и наглядности абстрактным схемам или понятиям, игровое использование эмблематических форм и т.д. С другой стороны, саму процедуру замещения означаемого, то есть собственно первое действие, вводящее исследовательскую мысль из мира реальных вещей в мир знаков, трудно признать проектной процедурой! Это - процедура семиотика, предполагающего объективное существование вещей, моделируемых или обозначаемых знаками; но в проектом мышлении всё обстоит прямо противоположно: знаки, возникающие в какой-то "дообъектной" сфере, обеспечивают создание объектов, которых до разработки этих знаков не существовало. Замещать, собственно, нечего; а знаковые формы исходного знания сами по себе не обладают никакой проектной спецификой, ведь ими могут пользоваться не только проектировщики, а исследователи, управленцы, педагоги, архивариусы и библиотекари... Только *отношение* к исходным знакам создает проектную ситуацию. Но отношение, хотя оно и связано с шагами замещения (например, аналитическое преобразование подосновы, выделение тектонических качеств рельефа на топографическом плане или декомпозиция предметно-пространственной ситуации, проводимая с использованием фактографического материала и документов), не придает *замещаемому* (исходным, "внешним", привходящим документам и информации) статус *означаемого*. Это "безначальное" замещение Р. Барт и называл "игрой означающих" в городском пространстве, или "игрой в ладушки" - в другом тексте. Но такая "безначальность" требует, как показали и М. Фуко, и Г.И. Богин, применения техник *интерпретации*, а это вовсе не семиотическая техника, она не связана с выяснением означаемого и не может быть сведена к преобразованиям знаков. Таким образом, ни в отношении к новообразованиям проектного акта, ни к исходным его знаковым формам (материалу) нельзя применить аналитический исследовательский прием семиотики, связанный с процедурой знакового замещения означаемого.

### 1.3. Язык знаков и феномены проектного мышления

В нашу современность этот вопрос назрел очень сильно... Одни думают о материализовать идею и построить её в материальном виде, осязаемой хотят сделать действительность, другие уверены, что подлинная действительность только в образе находится и осязать её тело нельзя.

*К.С. Малевич*

Нам необходимо ввести структурированные представления об объектном поле мыслительной деятельности. Обыденное представление о том, что архитектор, проектируя, имеет дело с одним идеальным или виртуальным "объектом", совпадающим с полученным им заданием или заказом (и соответственно с тем или иным типом здания или сооружения) не раскрывает истинной картины процессов мышления и деятельности, давно уже выявленных исследователями школы известного отечественного логика и методолога Г.П. Щедровицкого (1929 - 1994) [62; 63]. Объектов мысли несколько, они отличаются друг от друга и не совпадают с номинальным объектом проектной работы – заказом или заданием. Так, выделяют *объект знакового замещения* – то, что замещает собой реальное здание или другие компоненты работы. *Объектов замещения* в архитектурной проектной работе существует великое множество - все знаки и агрегаты знаков, которые проходят перед глазами архитектора, есть объекты замещения. Замещают они или друг друга, или как знаковые формы исходного знания - "ситуацию", объективные условия и рамки проектного действия. Проектируемый же объект есть то, пока еще "пустое" место, к которому устремлены все усилия проектного воображения, к нему оно относит возникающие идеи, организуемые содержания. Проектируемый (заданный, номинальный) объект можно *назвать объектом отнесения* (ср. [63]) – к нему относятся содержания проектной работы, принятые решения и т.д. Центральным в акте деятельности является объект проектного *оперирования*, с которым идёт работа и который входит в схему любого акта деятельности наряду с субъектом, процедурами, рефлексивным отношением субъекта ко всей ситуации деятельности и ко всем ее компонентам. Его можно представить себе в виде идеального образа, к которому стремится проектировщик, который он старается "уловить" всем многообразием эскизных и других знаково-символических средств фиксации мысли. И, наконец, *результатирующий* объект, завершающий собой всю проделанную работу и "вбираю-

щий " в себя содержание отнесения (тем самым замещая собой рабочий, "служебный" объект отнесения). Разнообразие и открытость объектной области проектного акта позволяют говорить о создании в нём объектов, а не о простой их репрезентации или визуализации. Функции знаковых средств в этих процессах также весьма разнообразны, поэтому сведение их к одной прямолинейной модели изображения в итоговом проекте исходного или требуемого содержания не реалистично.

Итак, несколько тезисов о важнейших проблемных узлах в семиотическом моделировании проектного творчества. "Злоупотребления структурализма", от которых постоянно отмежевались сами структуралисты и постструктуралисты, связаны, видимо, не столько с анализом, сколько с последующим *конструированием* деятельности, которая призвана восстановить полноту модели по предписанным алгоритмам. При этом алгоритмы часто принимали линейную форму иерархически организованной сборки результата из элементарных единиц. Нам представляется, что неудачи моделирования реальной проектной деятельности связаны, прежде всего, с *гомогенностью* модели, неизбежно приводящей общую схему акта к поточно-технологической или "ремесленной" форме. Другая причина - завышенный акцент на *преобразовании* знаковых форм в проектировании. Мы стремились показать, что преобразование означающих может и должно быть сведено к процедурам их взаимного замещения, но вовсе не составляет тот базовый процесс, который способен привести к результату - проекту<sup>24</sup>. Конечно, трансформирование изображений, их взаимоотображение и т.п. - очевидная "фактура" работы архитектора. Но если признать, что все манипуляции по преобразованию знаковых форм исходного знания и представления есть знаковые замещения и интерпретация знаков, *а не искомого оз-*

---

<sup>24</sup> Пуристское требование эпохи раннего индустриализма "правдивого" выражения функции (или материала, или способа строительства и т.д.) в зримой форме архитектурного сооружения есть реализация предположения о том, что существует некоторое содержание или сообщение, отдельное от здания и предшествующее ему, а зданию остается только с переменным успехом это содержание выражать, передавать его своими средствами. К сожалению, многие (особенно ранние) семиотические модели в архитектуре лишь закрепляли этот миф. Заметим здесь: разделение *здания* и *идеи здания* было невозможно в традиционных культурах (это подчеркивал Аристотель, утверждали Прокл, Фома Аквинский (1225 – 1274), об этом есть у Майстера Экхардта (1260 – 1328) и др.). Но, как только это разделение оказалось возможным, оно тут же пало жертвой естественнонаучной, предметно организованной аналитики. Такова печальная судьба европейского *знания о проектировании* (а указанное разделение – исторически первое условие и ход к нему). Семиотика ориентировалась на вехи, расставленные новоевропейской научной традицией.

*начаемого*, что знаки эти связаны с исходной ситуацией, но не с требуемой или будущей, что мышление в дознаковых формах и изображение имеют *различные объекты*, то становится очевидной невыводимость результирующего проекта из одних только трансформаций знакового поля проектного акта. На преувеличении роли последних строятся все модели формального (формализованного) типа. Опираясь на принцип множественности ипостасей объекта в проектном акте, в качестве критики формальных преобразований мы можем повторить традиционную критику всякого формализма: в нем нарушена связь с онтологией, преобразования идут лишь по синтагматической (структурно-морфологической) логике и не согласованы с "видением целого". Более верной является ситуация, когда видение целого задается совместным рассмотрением и рефлексивным сопоставлением всех четырех типов объекта, а не только одного объекта замещения.

Еще одним недостатком семиотических моделей проектирования является монополизм принципа анализ-синтез. В модели включается только *аналитическое и синтетическое знание*, поскольку оба эти вида знания соответствуют методам и самому характеру естественнонаучного моделирования, распространением которого на проектную (а равно и художественную, и гуманитарную) сферу занята семиотика. Между тем, как уже отмечалось исследователями, в проектном знании решающее место занимает *синкретическое знание* (целостное, нерасчленённое). Именно оно ответственно за "видение целого", за чувство содержательного единства, осмысленности и *направленности* проектного акта. Включение синкретического в круг моделируемых знаний резко меняет и общую схему модели (она уже не может быть линейно-процессуальной или поточной), и общее понимание характера проектного мышления: мышление архитектора в таком случае уже не сводится к алфавиту процедур и операций, признается его *неаддитивный характер* (целое не может быть представлено как сумма частей). И сами процедуры и операции начинают рассматриваться уже не как элементарные движения, единицы технологического процесса, а как *техники* мышления, предполагающие искусность и виртуозность исполнения, творческое осуществление, как действия - по острому замечанию Г.И. Богина - "технически невозможные без рефлексии" [38, с. 95], то есть как автономные организмы деятельности, а не фрагменты обезличенного механизма.

И, наконец, вызывает большое сомнение правомочность прямого сопоставления литературного языка или текста с процессами проектного мышления. Если сопоставление их с архитектурными "языками" и "текстами", видимо, можно признать

плодотворным приемом, тем более справедливым для древних архитектур (как, например, реконструкция каменной "книги" - готического собора у известного американского искусствоведа, основоположника иконологического метода анализа искусства Эрвина Панофского (1892 – 1968) [64]), то аналогия с самим проектированием, напротив, лишь недопустимо "упрощает" предмет. Архитектор мыслит, видимо, не в тех категориях и образах, которые выделяются за морфологической структурой здания семиологом<sup>25</sup>, а синкретическими образами, и использует техники проектного мышления, далекие от хирургической аналитики. Архитектор - если только не ставит это себе специальной задачей - редко выясняет значение элементарных форм, он не стремится разложить целостный образ на иерархию взаимосвязанных пар форма/смысл, приписав каждой форме - в меру ее величины - кусочек смысла подходящего размера, как это мыслится многим авторам семиотических теорий архитектурного проектирования, рассмотренных нами. Если архитектура и является средством социокультурной коммуникации, то не по аналогии с обыденным или литературным языком, как он, по крайней мере, представляется в структурной лингвистике. Но ведь возможны и не структуралистские способы восприятия архитектуры и, видимо, опыт глубоко личностного и феноменологического переживания архитектурного произведения внутренне ближе опыту созидания, чем позитивистские алгоритмы семиологии. Но, следовательно, и концепция знака, и техника работы с ним должна быть другая - потому мы и обращаемся к интерпретации, герменевтике, феноменологии; отсюда и наше стремление найти новую парадигму, в рамках которой использование категории мифа и символа в проектом мышлении и его анализе не будет архаизирующим предприятием.

Безначальность и несотворимость языка, его *конвенциональная* природа - не в смысле договорности (против чего возражал уже Платон), а в смысле объективной безличности - хорошо отражены в лингвистических концепциях знака. И именно потому эти концепции малопригодны для задач исследования и понимания проектирования. Проектирование есть некоторый "разрыв" в языке (системе коммуникативных знаков с "устойчивыми" значениями), точка его артификации [65]. Так, яркий представитель французского постструктурализма, Жак Деррида (1930 - 2004) писал о феномене *опространствливания* в языке - месте, где язык получает новое измерение, где открывается возможность прорыва за границы языка: "Опространс-

---

<sup>25</sup> Исключением является случай такого "лабораторно чистого" экспериментирования, который представляет творческое содружество П. Эйзенмана и Ж. Деррида [67].

тливание (*espacement*) - не просто интервал. Английское слово *spacing* тоже вполне подходит для передачи его смысла. Французское *espacement*... означает также открытость промежутка... именно это я называю пространственным-становлением-времени, это разновидность времени в пространстве. В рамках этой структуры *нельзя* противопоставлять друг другу или различать пространство и время" [66]. Это свидетельство очень значимо для нас, мы обозначим такое единство пространства и времени термином М.М. Бахтина (1895 – 1975) *хронотоп*, несколько меняя его смысл. Мы постоянно проводим эту же идею: в пространстве-времени проектного акта события "текста" протекают совсем иначе, чем в ситуациях восприятия, что в случае архитектурного текста приобретает еще и дополнительное ограничение: архитектурный "язык" не является общеупотребительным, высказывания на нем дискретны и обособлены в социальной реальности как организационно-содержательно, так и производственно-экономически. Попытки рассмотреть жизнедеятельность человека как дискурс в таком тексте (или, скорее, в интертекстуальном пространстве), как городская среда или совокупное предметно-пространственное окружение, при котором бытийствующий субъект не выходит из "тела текста" в специальные оснащенные "ниши" архитектурного или дизайнерского действия, а осуществляет средообразование в "теле" средового и предметно-пространственного языка (за счет обживания, персонализации, понимания, собственной творческой активности), могли бы позволить обнаружить (или создать) в этом языке интервалы опространствливания, о которых писал Ж. Деррида. Наиболее продвинулись в этих попытках психология среды и *проксемика* Э. Холла, а также экологические версии "средового подхода" [68]. Но наш предмет иной, и в настоящем издании мы ограничились *хронотопом профессионального проектного акта архитектора*, рассмотрев его как специально организованный интервал в процессах социально-культурного обращения архитектурных текстов. Отказ от линейных (поэтапных, ср. [69]) экспозиций проектного акта, который можно видеть в последних работах о проектном мышлении [70; 71; 72], дополняется принципом синхронности анализа знаковых процессов, протекающих в нем.

Таковы важнейшие выводы из анализа эволюции теорий знака и символа в различных областях знания. Из философии, психологии, логики, математики, лингвистики и других дисциплин в архитектурную теорию проникали методы и понятия анализа знаковых систем, которые высветили как действительные проблемы архитектуры, так и свою ограниченность в деле их конструктивного разрешения. Задачи

же исследования и методического обеспечения проектирования заставляют существенно пересмотреть концепции знака и символа с позиций их инструментальности и креативности. Основания и идеи такого пересмотра, как мы видели, в современных представлениях о знаковых системах уже имеются.

### **Вопросы для самопроверки**

1. Назовите основные направления исследования знака и их виднейших представителей.
2. В чём основное различие символа и знака, как это различие интерпретируется в основных направлениях исследования знаковых систем?
3. В чём состоит принципиальное различие между семиотикой и герменевтикой?
4. Как бы вы интерпретировали выражение: "Город (городская среда) есть разновидность текста"?
5. В чём различие коммуникативных и креативных действий со знаковыми системами?
6. Какие требования к анализу знаковых систем предъявляет семиотическое исследование проектного творчества?
7. Каковы перспективные тенденции исследования знаковых систем в архитектурном проектировании?



## 2. ФОРМА ЗАМЫСЛА И МАТЕРИАЛ ЗНАКА: ПРОБЛЕМА ОБЪЕКТА ПРОЕКТИРОВАНИЯ

П о частоте употребления в архитектурном обиходе словосочетание "объект проектирования" стоит на одном из первых мест, что вовсе не означает проработанности понятия "объект проектирования", в том числе и в семиотическом аспекте. Знаковые системы важны и интересны архитектору, прежде всего, в качестве средств онтологического описания/изображения, т.е. средств, при помощи которых мы имеем дело с объектами окружающего мира, в т.ч. и с теми, которые создаём сами. С другой стороны, размышлять об объектах "как они есть" невозможно - это не во власти человеческого воображения, что зафиксировал И. Кант в тезисе о "вещах в себе". Строго говоря, "проблема объекта" не имеет собственного содержания, она распадается на проблему *объектных интенций* и проблему *объектных репрезентаций*. Интенции позволяют представить объект в мышлении, в воображении, понять его основные черты, интеллектуально постичь объект и чувственно в него "вжиться". Репрезентации же дают возможность предъявить интенции в качестве изображения или описания объекта, они опираются на соответствующие языковые средства (рисунок, чертёж, макет, 3D-модель, литературный текст и т.д.). Указанная двойственность особенно значима для проектируемых объектов, т.е. таких, которых "ещё нет". Они существуют лишь в наших намерениях и, с другой стороны, в наших средствах предъявления содержания наших намерений. Проблема, и проблема существенная, состоит в том, что между интенцией и репрезентацией существует неустранимый разрыв, не преодолеваемый ни развитым умением рисовать, ни моделированием, ни новейшими средствами проектной виртуальности. Поэтому для прояснения проблемы объекта, для понимания самой "природы" объекта проектирования как совершенно особого феномена необходимо рассмотреть, прежде всего, вопрос о зарождении проектирования и его генезисе. Уже с самых первых шагов мы встречаемся с семиотической проблематикой, притом с такой, которая по своему характеру близка к тем "неразрешимым" затруднениям в описании развитых форм проектного творчества, о которых мы говорили в первом разделе.

## 2.1. Ремесло и политика в истории проектирования

А строительные искусства и все вообще ремёсла обладают знанием, как бы вросшим в дела, и, таким образом, они создают вещи, которых раньше не существовало... Ведь и любой зодчий не сам работает, а только управляет работающими... И вносит он в это знание, а не ручной труд... и он не может на этом остановиться: он должен ещё отдавать приказания – какие следует – каждому из работающих, пока они не выполнят то, что наказано.

*Платон*

В.Л. Глазычев отмечает, что умение в архитектуре появляется сразу же в высшем, развитом и совершенном виде [49]. Загадочность этого, часто вызывавшая мистические толкования (например, совершенство пирамид или Баальбека, провоцирующее фантазии о внеземном вмешательстве), может быть раскрыта различением понятий "предыстория" и "праистория". "Предыстория" может пониматься как движение *материала*, не принявшего еще на себя тех функций и значений, которые будут закреплены за ним потом. А "праистория" - движение *функции*, выполняемой на каком-то ином материале. И когда эти две линии сходятся, можно говорить о "возникновении" истории [73]. Это - общая схема развития знаний и деятельностей, и она объясняет, в частности, почему ранние репрезентации архитектурно-проектного опыта, лишённые собственно *архитектурной* традиции, воспроизводят схематизмы "созидательного действия", характерные для форм рефлексивного опыта философии, жреческой практики или политического проектирования: функция осмысления творчества, равно как и функция проектирования, начинают осуществляться на материале архитектурной деятельности.

Одну из первых фиксаций проблемы творчества дает нам Аристотель. Аристотель обсуждает создание новых вещей, вводя категориальное различение - оппозицию формы и материала. Хрестоматийный пример с медным шаром - характерный образец его рассуждений. Медник, - говорит Аристотель, - создавая шар из меди, соединяет форму и субстрат. При этом форма шара имеется у медника до того, как он сделал отливку, ибо "...то, что возникает, возникает вследствие чего-нибудь (так я называю то, откуда возникновение берет свое начало) и из чего-то... и становится чем-то (этот шар, круг или какая угодно другая вещь), и подобно тому как не создается субстрат (медь), так не создается и шар (как таковой), разве что при-

входящим образом, потому что *медный шар* есть шар, а создается *этот* медный шар... Я хочу сказать, что делать медь круглой не значит делать круглое, или шар (как таковой), а значит делать нечто иное, именно осуществлять эту форму в чем-то другом, ибо, если бы делали эту форму, ее надо было бы делать из чего-то другого - ведь это было (у нас) принято" (Метафизика, 1033а, [74]). Форма изначальна и дана она меднику в разных планах - в его знании, в техниках, нормах и способах его работы. Аристотель задает план знаний, онтологических представлений и соответствующей логики работы с ними. Однако именно последнее - целевая работа с "формами" (эйдосами), их создание и трансформация не находит и не может найти у Аристотеля развития. По замечанию А.Ф. Лосева, мысль о чувственно-материальном дуализме космоса, то есть генеральная философская идея античности, есть результат и выражение существовавших форм организации жизни, то есть рабовладения [75]. Мир и субъект не только разведены, но еще и сам субъект деятельности раздвоен, ибо ни раб, ни рабовладелец не могут конституировать человека, не являются по отдельности полноценными деятелями. А потому и работа в плане чистого мышления не имеет для эллина никакого практического значения и уж тем более не способна преобразовать мир, космос бытия, а есть лишь созерцание предвечных эйдосов в их развертывании на материале жизни. Вынесенное в эпиграф суждение Платона описывает деятельность архитектора, центрированную на натуральное действие такого "носителя" эйдосов, который вполне обходится прямыми приказами и не испытывает нужды в фиксации открывшихся ему эйдосов на каком-то специальном материале. Он – носитель идеи, и ему не требуются опосредующие конструкции для осуществления идеи. Его материал – мрамор, а не знаки<sup>26</sup>, хотя он и не работает с мрамором *руками*<sup>27</sup>. Необходимость в отчужденной форме существования идеи (т.е. существования не "в уме", а "на планшете" или на модели) может появиться лишь вместе с открытием возможности активно трансформировать, изменять эйдос. Но для этого надо, чтобы последний был осознан как детище архитектора, а не как боговдохновенный прототип. С другой стороны, инст-

---

<sup>26</sup> С точки зрения семиотики, и словесное указание, и прямой показ "как надо делать", и жесты являются знаками, но мы здесь говорим об отчужденном знаковом носителе идеи, каким является проект здания.

<sup>27</sup> Отсутствие непосредственного ручного труда в деятельности зодчего при значительно более высокой оплате негативно переживалось остальными участниками строительного процесса вплоть до позднего Средневековья, когда стала признаваться интеллектуальная сложность зодческой деятельности и начал оформляться её собственный материал – знаковые носители замысла.

рументальное отношение к знаку также возможно лишь после его десакрализации – изъятия из мира священных символов<sup>28</sup>.

Аристотелево рассуждение о том, что форма шара возникает не в акте отливки, не вместе с медным шаром, а существует объективно до акта деятельности (как система средств и навыков работы и в том числе как соответствующее представление медника) есть выражение понимания работы ремесленника как именно исполнителя функции "наложения" формы на материал. Эта схема соответствует положению дел в традиционных практиках с устоявшимся типом действующего. Точно так же работает в "Тимее" у Платона Демиург (Бог-ремесленник): он творит зримые вещи мира, созерцая вечные или вневременные "парадигмы" - образцы и "образцы образца". Даже Бог-творец не создаёт форму!

Функции образца разнообразны и очень тесно связаны с характером, структурой ремесленной деятельности. Образец, лежащий "на верстаке" ремесленника и служащий ему для воспроизведения изделия, характерен для ремесла. При помощи таких образцов, как привезённый из дальнего похода трофей, в мире ремесленного производства возникали новации. Но в общем виде копирование образца – прекрасный способ избежать нововведений или искажений в процессе воспроизведения объекта, которые могут быть просто запрещены в традиционном социуме, особенно если речь идёт о священных объектах. Таковы, например, два совершенно одинаковых храма в синтоистском святилище Исэ, Япония. Существовая рядом в пространстве, но со сдвигом во времени на половину цикла своей строительной "жизни", они последовательно заменяют друг друга в роли строительного образца: физическое устаревание одного из них (довольно быстрое во влажном климате) не приводит к исчезновению святилища или к необходимости реставрации "по памяти" с неизбежными искажениями канона. Ко времени прихода в негодность одного из них, уже построен по его образцу другой, а также за это время успело вырасти и получить должные навыки новое поколение монахов-строителей.

Более совершенной и менее "натуральной" формой организации деятельности ремесленника является *прототип*. Прототип, имея еще больше функций, чем образец, позволяя ремесленнику действовать несколько более свободно, чем при ориентации на определенный образец, представляет собой шаг "идеализации" об-

---

<sup>28</sup> Разумеется, кроме ремесленной компоненты в работе древнего зодчего имела место – и немалое – жреческая составляющая. Но здесь начинаются проблемы, обсуждение которых требует иного формата.

разца, его обобщения, абстрагирования от случайных характеристик [76; 77]. Но и прототип, и образец, и другие номинальные представления объекта (в том числе "тип") необходимо отнести к эмпирическим объектам.

Идеализация образца (как отдельной *вещи*) непосредственно связана со стилем мышления и рассуждения (дискурса), положенного древнегреческим философствованием. Идеализация довольно быстро (уже у Платона) принимает сакральные формы; продукты идеалистической объективации становятся божественны или богоподобны, чем и решается для древних культур проблема их существования. Прототипы архитектурной работы часто могут быть интерпретированы как боговдохновенные идеи или же как сами трансцендентные Идеи; таков, например, прототип Успенского православного храма, позволившего Аристотелю Фьораванти уверенно действовать в новой для него культурной и деятельностной ситуации в Московии (см. [78] и работу Д.С. Лихачева [79]). И образец, и прототип служат своеобразными "хранилищами" формы, обеспечивают её воспроизводство в ситуациях деятельности, не позволяют ей существенно изменяться и освобождают сознание как ремесленника, так и общества в целом от излишних и нежелательных креативистских представлений. *Форма не создаётся*, что, помимо прочего, означает отсутствие самой возможности проектного творчества в ремесленно организованной деятельности.

В архитектуре же *форма* вообще не выделяется как самостоятельная сущность и потому не имеет шансов стать объектом целенаправленной работы. Аристотель отказывает форме здания на существование отдельно от него (Метафизика, 1060в), и таково, видимо, общее понимание эпохи. Это подтверждается и формами теоретизирования, появляющимися примерно в тех же хронологических границах, но на ином типологическом "полюсе" существования "доисторических" представлений об архитектурном творчестве, то есть в линии "предыстории", линии *истории материала* рассматриваемых нами теорий.

Речь идет о первых архитектурных трактатах, каждый из которых описывает только что завершённую постройку, как, например, сочинения "О дорическом храме Минервы на афинском Акрополе", или "О дорическом храме Юноны на Самосе", написанные архитекторами этих прославленных памятников. Но... "Было бы напрасно искать в известных целиком, во фрагментах или только по названию трактатах обсуждения целей и смысла работы архитектора, обсуждения функций архитектуры, чисто художественных вопросов. Все эти материи полагаются античными авторами

самоочевидными. Подразумевается полное согласие между автором и его читателями..." [49, с. 157]. Такое "согласие" создает возможность "означения" архитектурой конвенциональных смыслов, а в мировоззренческом аспекте - реализацию "форм" или "идей". Семантические конвенции такого рода позволяют архитектору работать в естественном функциональном режиме и не требуют *проектирования*. Идеализация же, гипостазирование прототипических "форм", предпринятая трудами Платона и Аристотеля, вообще закрывает для ремесленно работающего зодчего путь в Идеальное - техники идеализации, доступные ему, его пределы трансфигурирования "форм", остаются в горизонте исполнительского мастерства и проявляются только как "shaping" зримых форм - примером чему могут служить знаменитые кривотурсы Парфенона.

Собственно *проектный* опыт мы впервые находим у Платона, когда он вынужден формировать картины возможного или желательного будущего, то есть *полагать нормативные образцы*, чего не мог себе представить ни медник, ни зодчий, ни другой ремесленник. Платон проделывает эту работу в своих политических проектах "Государство", "Политик", "Законы". Она связана с отсутствием операциональных представлений о сложных и сверхсложных объектах управления, таких как город Сиракузы, тиранов которого должен был обеспечивать развивающим знанием (или, как сказали бы сегодня, *консультировать*) Платон. Процедура полагания должного у Платона замещает отсутствующие методы эффективного социально-экономического прогнозирования, мониторинга, отслеживания естественной составляющей городской (а в античном смысле значит государственной) жизни, а также средства направления эволюционных изменений в желаемое русло, и главное - методы *соорганизации всего этого* в удобную для целей политического управления *модель*. Такую модель значительно "легче" задать, чем построить в исследовательском режиме. Эта квазипроектная процедура замещения превосхищает естественнонаучный метод моделирования, в котором для сложной системы строят ее рациональную модель, структурная организация которой известна, а результаты, полученные на модели, напрямую относят к самому объекту, придавая им при этом статус *знаний об объекте*. Именно "комплексное градостроительное проектирование" (в отличие, что важно, от прототипически организованного "градорегулирования" [80]) впервые обнаруживает для себя *проблему объекта* - оказывается вынужденным строить свою онтологию, пытается преодолеть ремес-

ленный схематизм, стремится стать деятельностью с объектом, данным не во мнении, а в знании.

Безотносительно к успеху или провалу Платоновых прожектов мы должны отметить особый онтологический статус его *моделей*. "Модель", напомним, - один из синонимов платоновых *идей, эйдосов*. Она не выдумка, не гипотеза, она "реальней самой реальности", более того, модель выступает как "...образец (paradeigma) и даже "образец образца" (paradeigmatos paradeigma) для разных типов действительности" [2], как идеальная и абсолютная "форма" для "мира теней".

Разумеется, Платоновы модели не несут объективно инновационных функций, напротив, это - вневременные "первичные" нормы, задача которых - консервация государственной жизни [81; 82]. Но именно онтологический стиль и направленность платоновского идеализма, его конструктивистские интонации сделали возможным зарождение той особой формы организации мысли, которую мы сегодня назвали бы проектированием.

Однако то, что мы выше назвали, линией "праистории" теоретических представлений об архитектурном проектировании, то есть традиция теоретизирования по поводу знания и методов созидательного мышления и деятельности, долго еще развёртывается вдали от собственно архитектурного материала, время от времени обращаясь к "строительным" метафорам<sup>29</sup>; вырабатывает те формы мышления, которые будут затем заимствованы архитектурным самосознанием, начиная с рефлексивных высказываний Л.Б. Альберти. Эта традиция, опирающаяся на многовековой опыт мистического, религиозного и философского познания, составляет тот массив знаний и представлений о методах сознательного преобразования мира, который будет востребован в ходе зарождения собственно проектного мышления. Эта традиция многолика и противоречива (от социально-политических утопий до современных "гуманитарных технологий") и далеко не всё из неё оказалось впрямую осуществлённым в истории проектирования<sup>30</sup>, но без неё проектирование бы не состоялось даже и в самых ранних своих формах.

---

<sup>29</sup> Хотя, как пишет С.С. Аверинцев, для того же Платона более характерны "охотничьи" метафоры в описании процессов мысли [7, с. 92].

<sup>30</sup> Тем более, что философское (метафизическое), а затем и психологическое рассмотрение *художественного творчества* надолго предопределило совсем иную традицию, которая уже с середины XVIII столетия начинает оформляться в виде теорий эстетики, то есть, согласно определению А.Г. Баумгартена, "теорий чувственного познания".

## 2.2. Идея и её знаковое воплощение

Ибо след того, что не имеет формы – форма.

*Плотин*

"Между обывателями и архитекторами, - писал Витрувий (I в. до н.э.), - та разница, что обыватель не в состоянии судить о работе иначе, как видя ее законченной, архитектор же ясно представляет себе красоту и удобство и благообразие, как только он ее обдумал и до того, как приступил к ее исполнению" [83, с. 115]. Уже в этом суждении отчетливо видно интуитивное и эмпирически подтверждаемое понимание того, что все в архитектурном творчестве зависит от особых *представлений* творящего сознания, от того, как архитектор помыслит себе будущее сооружение. Но для содержательного ответа на следующие из этого интуитивного понимания вопросы уже недостаточно ни интуиции, ни эмпирического "здорового смысла". Требуется нечто совершенно особое: *помыслить само творящее мышление*, сделать само мышление *объектом* мысли, то есть в терминах, восходящих к новоевропейской философской традиции, осуществить *акт рефлексии*. Без этого нельзя ответить на вопрос о характере и строении представлений архитектора, нельзя даже *различить их с создаваемым объектом* и зафиксировать как-то *отдельно* от всех других организованностей мысли и деятельности архитектора. Последних становится с ходом истории все больше и больше, и они обретают самостоятельное существование и значимость (чего стоят одни "строительные нормы и правила" или "функциональные схемы"), но уже те, ремесленные, по сути, представления, о которых пишет Витрувий, оказывается чрезвычайно трудно выделить и предъявить, не впадая при этом во столь привычную для обыденного сознания онтологизацию, не "слепляя" эти представления с их "объектом", с тем, *по поводу чего* они имеют место.

Именно проделать рефлексивные процедуры над проектным мышлением архитектора не удавалось очень долго и вряд ли удалось вполне и до сего дня. Архитектура до сих пор еще во многом сохраняет качества ремесленной деятельности, но не стала вполне профессией, поскольку "профессия строится на основе мышления, вокруг теоретических представлений" [5, с. 20], в то время как теоретические представления архитектуры, как и формы практикующейся в ней рефлексии, - "внешние", привнесенные, и не вполне даже ассимилированы ею. А.Г. Раппапорт



пишет: " Переход от ремесла к профессии... в архитектуре затянулся на несколько тысячелетий... Одним из основных, если не главным противоречием становления архитектурного профессионализма, является это противоречие между процессом интеллектуализации деятельности и инертностью традиций ремесла, сохраняющих свою архаическую структуру" [5, с. 20]. Мы уже обсуждали некоторые социокультурные и педагогические аспекты такого противоречия, сейчас же следует сказать, что оно является ключевым и для анализа процессов творческого архитектурного мышления.

Чтобы представить всю мощь обаяния этого ремесленного синкрета, его живучесть, приведем высказывание современного исследователя: "Типологическое мышление в архитектуре, позволяющее рассматривать архитектурные объекты как в их самостоятельной целостности и внутренней структурной организации, так и во взаимосвязях с другими объектами и явлениями, расширяя границы архитектурного исследования, ведет к построению суммарных или многофакторных типологических моделей, включающих формальные, структурные, морфологические, контекстуальные, функциональные, социальные, идеологические, психологические, символические и другие аспекты архитектуры" [84, с. 54]. Архитектурное мышление даже в своих теоретических формах стремится "упаковать" все и вся в прототип или в замещающие его типологические конструкции, а развитие самого теоретического знания в архитектуре ставит в прямую зависимость от разрастания типологических представлений об "объектах"!

Однако развитие *техник идеализации*<sup>31</sup> открывает возможность исследований творческого мышления и деятельности. Так, изощренное совершенствование интеллектуальных дефиниций позволяет уже неоплатонизму уйти от неподвижного образа "здания", о котором писал Аристотель. Вот рассуждение Плотина: "Как домостроитель, сличая построенное здание с его внутренним эйдосом, говорит, что дом красив? Не потому ли, что построенное здание, если отделить камни, и есть ни что иное, как внутренний эйдос, раздробленный внешней материальной массой, который проявляется во множестве как неделимый. Поэтому всякий раз, когда чувственное восприятие увидит, что эйдос, находящийся в телах, связал и победил природу, по своей бесформенности ей противоположную, и увидит форму, изящно возвышающуюся над другими формами, - оно, это восприятие, объединяя собран-

---

<sup>31</sup> Подробно эволюцию категории "Идея" в европейской культуре анализирует в своём ставшем "классическим" труде Э. Панофски [85].

ную здесь самое множественность, возносит и возводит во внутреннюю сферу, уже неделимую, и дарит ей (эту множественность) как созвучную ей, согласованную с ней и ей любезную" [86, с. 437 - 438]. В.А. Никитин, приводя этот фрагмент Плотина, комментирует его: "...почему на протяжении всей истории философии, когда только речь заходит о существовании в уме идеи целого, в качестве примера возникает идея архитектурного сооружения? Не объясняется ли это тем, что само воспроизводство этой идеи в культуре происходит, прежде всего, через восприятие архитектуры, являющейся зримым выражением культурно-осмысленного мира, его целостности" [87, с. 153 - 154]. Функция "удержания целостности" мировосприятия, видимо, является фундаментальной миссией архитектуры, чему подчинены и различные типы архитектурного универсализма. И, как мы уже говорили, развитие архитектурного мышления можно представить как движение от универсализма ремесленного синкрета (прототипа) к универсализму *техник* проектного мышления. И у Плотина можно уже обнаружить намек, неявное указание на важнейшие из таких техник - на техники работы с "эйдосом". Ведь, если эйдос существует одновременно и в телах и во "внутренней сфере", то работа архитектора заключается в "согласовании" этих двух эйдосов (или двух *состояний, ипостасей*<sup>32</sup> эйдоса), и эйдос - тот, который "в телах", - сам становится *объектом* архитектурной работы. Но можно сказать, что последний становится и *материалом*, "субстратом" для "нормативного" внутреннего эйдоса, выступающего в такой функционализации как *форма*. Небольшой, но существенный шаг сделан: "форма" хоть и осталась "нетварной" и неизменной, но накладывается она уже не на косное вещество, не на медь, не на камни (Плотин подчеркивает, что их следует *отделить*, вывести из рассмотрения), но на нечто, *соприродное самой идее*.

Но собственно философские операционализации таких мыслительных техник не идут дальше принципа аналогий. Так у Северина Бозэция (VI в.) в "Комментарии к Порфирию" (а Порфирий, напомним, - ученик Плотина) утверждается: "Что все телесное состоит из материи и формы, очевидно. Что же касается бестелесных вещей, то у них, наподобие материи и формы, имеется *высшая, первичная и предшествующая природа* (выделено нами - П.К.), на которую накладываются отличительные признаки, в результате чего образуется нечто, состоящее примерно так же, как и тело, из чего-то вроде материи и фигуры " [89, с. 95]. Но Бозэций - аристотелик, для

---

<sup>32</sup> "Ипостась" уже в патристической традиции понимается как "личность", "лицо", "лик" - об этом пишет дьякон Андрей Кураев [88].

самого же Порфирия символика значит не меньше, чем логика, и у него расплывчатые рассуждения о подобии мыслительных процессов ремесленным манипуляциям обретают совсем иной смысл: *лик Эйдоса* у него еще не проявлен, он демоничен, и аристотелева *демиургия* - разумная ремесленная деятельность, сменяется теургией, мистерией. Образы неясны и обманчивы не столько в силу натянутости аналогии, но... "по природе": "Демоны, представители природы, через некие вымыслы такого же свойства являют нам свой дар - сонный морок, глаголя кривое, через иное знаменуя иное, образуя отображения безобразного"<sup>33</sup> [7, с. 87 - 88].

В раннем средневековье начинается мистическая "психологизация" процессов творящего мышления. Они все больше и больше понимаются как боговдохновенные и таинственные феномены сознания, зависящие от прихоти неведомых сил, отмечающих избранных и действующих посредством символов особого рода. Символические и мифологические аспекты архитектуры приобретают огромную роль.

О значимости архитектуры как тотальной культурной реальности для средневекового мира написаны целые библиотеки, известно, что архитектура (прежде всего архитектура соборов) определяла и символизировала мировосприятие не только в смысле способов освоения пространства или норм зрительного восприятия, но и как структура всего культурного опыта и, в этом смысле, как ведущая форма культурного дискурса, то есть "допечатная" форма, о чем столь ярко писал В. Гюго в романе "Собор Парижской богородицы". Но в исследовании теоретических представлений об архитектуре эта ее "тотальность" создает удивительный парадокс: архитектура в средние века не становится предметом собственно архитектурного теоретического знания: она распадается на структурированную "вселенную", о которой пристало говорить философии и теологии, и на атрибутику архитектурного ремесленного цеха. В.А. Никитин в другой своей работе пишет: "Реальна опасность (в исследовании теоретических форм средневековья, - П.К.) отнести к области архитектуры или

---

<sup>33</sup> Это - текст Порфирия, сохраненный, как пишет С.С. Аверинцев [7], Проклом - третьим великим неоплатоником. Текст представляет собой апологию мифа о видении Эра из X книги "Государства" Платона, то есть посвящен непосредственно тому платоновскому материалу, который мы характеризовали как "проектный" шаг Платона. Мы рассмотрим значение *мифа* в проектном мышлении ниже. Здесь же обратим внимание на внутреннюю близость этого текста Порфирия представлению о *симуляции* (см. Приложение).

слишком много, или слишком мало. Границы области архитектуры, как и других, ныне обособленных деятельностей, в период средних веков были весьма неопределенными и для нашего сознания часто трудно представимыми" [90, с. 131]. Известная аналогия или параллелизм между готической архитектурой и схоластической философией, установленная Э. Панофски [64], имеет еще и тот смысл, что для архитектуры, понимаемой как обустроенный мир, схоластика выступала в качестве едва ли не единственной адекватной системы словесного (теоретического) описания, а для архитектурной деятельности теология являлась формой культурной рефлексии. "Принципиально важно, - пишет В.А. Никитин, - что в общей культуре развивались теории онтологического и культурно-традиционного (или "прототипического") типа, а в замкнутой среде цеха и ложи формировалась рецептурная, практико-методическая теория. Характерно, что борьба за право на мировоззрение вызвала появление в профессиональной среде собственных зачатков онтологического объяснения деятельности архитектора в виде "цехового предания", несущего на себе черты конкретно-исторического и символического мышления... Не только сами инструменты работы архитектора и строителя - наугольник, шнур, мастерок, молоток - становятся культурными символами тайного знания, но и способы проектирования возводятся в ранг символов миротворения, а деятельность архитектора - в воспроизводство акта творения мира" [90, с. 134 - 135]

Теология, обеспечивая общекультурную рефлексию, не обеспечивала рефлексию способов и техник творчества, принципиально не задаваясь проблематикой творческого мышления. Для этого не было онтологических оснований, как не было их в философии Платона и Аристотеля, которым наследовала теология. Предельной категорией мышления о человеческих способностях было "соответствие Истине". Фома Аквинский писал: "Истинное ...в своем исходном смысле находится в интеллекте. В самом деле, коль скоро всякий предмет может быть истинным постольку, поскольку имеет форму, соответствующую его природе, с необходимостью следует, что интеллект, поскольку он познает, истинен в меру того, насколько он имеет подобие познанного предмета, которое есть его форма, коль скоро он есть интеллект познающий. И потому истина определяется как согласованность между интеллектом и вещью. Отсюда познать эту согласованность означает познать истину" ("Сумма теологии", цитир. по [91]). Для описания традиционной архитектурной работы этот текст идеален: здесь не только утверждается нетворимость прототипов, но и требование особого интеллектуального умения проникнуть в их сущность.

С другой стороны, "средневековая теория архитектуры не отождествлялась с теорией работы архитектора (выделено нами - П.К.)" [90, с. 135], то "цеховое предание" обрело черты мистического, масонского знания, с неустранимым уклоном в "психологизацию" и вытекающим отсюда культом архитекторского самосознания, приписывавшего себе способности к имитации божественного творения. Уже Блаженный Августин обвинял архитекторов в "краже" имени, которое, по его мнению, приличествовало только Творцу" [49, с. 254 - 255].

Архитектурное образование Средневековья резко делилось на две совершенно различные части. Первая - образованность университетского, классического типа (а зодчие средневековой Европы – высокообразованные люди, нередко имеющие учёную степень или почётное звание, пользующиеся огромным уважением в обществе, как Робер де Люзарш, Гюг де Либержье, Пьер де Монтеро и другие строители готических соборов), дающая высокий социальный статус, право проникать в сущность божественных прототипов и интерпретировать их. Вторая же часть – непосредственное обучение у мастера, то есть ремесленная модель воспроизведения навыков и знаний, необходимых для "выполнения работ".

Прототипы архитектурной деятельности, ее онтология, общекультурная "укорененность", легитимность, определялись не внутри самой деятельности, цели и задачи ставились не архитектором, но традиция творческого самопонимания уже начинает складываться. Для нашего анализа важно отметить, что такое самопонимание (трудно еще назвать его *самосознанием*) было для средневекового мастера "не по средствам" - оно не было обеспечено соответствующими представлениями и "методологией", и само оно не оставило сколь либо осознанных моделей архитектурно-проектировочного творчества. Как отмечает В.Л. Глазычев, анализируя известный "Альбом" Вийара д'Оннекура: "В альбоме Вийара нет проектных набросков "вообще", в отвлечении от конкретного объекта. Там, где наш архитектор занят "чистой" композицией, это декоративный синтез, когда орнаментальный фриз сначала демонтируется на изобразительные единицы, а затем они собираются в фантастические комбинации... *Вийар знает способы работы, но ему не дано представление о методе работы* (выделено нами - П.К.). Это вполне естественно, так как один, античный, способ извлечения методических принципов из его опыта уже забыт, а другой, ренессансный, еще неизвестен" [49, с. 59]. Вийар перечисляет "наилучшие способы" и дает "прекрасные советы" [92, с. 248], оставаясь в рамках практико-методического знания, обсуждая только вопросы рецептурно-

технологического характера, то есть вопросы "как", в то время как ответ на вопрос "что" уже задан культурой - через прототипы и образцы.

Решая множество задач, возникающих в ходе строительства собора, средневековые зодчие часто вступали в сложную и рискованную игру геометрических построений, результат которой целиком зависел от их умения и воображения. Успех осуществления прототипа, таким образом, не предопределялся авторитетом самого прототипа, но оказывался в зависимости от искусности, мастерства исполнителей, которые, в свою очередь, могли опереться на удачные опыты своих предшественников – авторитетов цеха. Так в недрах цеховой традиции зреет идеология компромиссов, которую Эрвин Панофский сравнивает с компромиссами богословия: "Позиции, аналогичной той, что была свойственна мыслителям высокой схоластики, должны были придерживаться и создатели соборов высокой готики. Ибо для этих архитекторов величайшие сооружения прошлого были авторитетом (*auctoritas*), вполне сопоставимым с тем, которым Отцы Церкви обладали в глазах учёных. Из двух внешне противоречивых побуждений, одинаково санкционированных авторитетами, ни одно нельзя было просто взять и отменить в пользу другого. Необходимо досконально их проработать, а в итоге примирить, точно так же как речения Блаженного Августина пришлось в конечном счёте примирить с речениями св. Амвросия" [64, с. 280].

Именно в этот период начала складываться *профессиональная мифология* как особая организованность мышления и понимания, приобретающая некое дополнительное значение по отношению к "позитивным" умениям и практическим предписаниям (это отмечает и В.А. Никитин [90, с. 134]). Но, повторим, в отличие от античного Мифа, её не удастся схематизировать как именно компоненту творящего проектного мышления.

Переход творческого, креативного мифа в разряд своеобразного "коллективного бессознательного" профессии мы и назвали выше "психологизацией" представлений о проектном мышлении. И уже такая форма психологизации, которую дает средневековье, закрывает возможность обсуждать архитектурно-проектное мышление на уровне моделей и методов, то есть не позволяет переводить представления в теорию.

### 2.3. У истоков проектного моделирования

Этот изобразительный язык архитектурного проектирования сложился уже к рубежу первой – второй четверти XVI века. Возник тип ренессансного чертежа: в обиход вошли триада плоских проекций "план-фасад-разрез", перспектива и в придачу к ним детальная архитектурная модель... Были ли это лишь новый способ изображать будущее здание или новый способ думать о нём?

Ю.Е. Ревзина

Не случайно кардинальный перелом во всем обсуждаемом нами круге вопросов связывают с Ренессансом, а первую вспышку рефлексивного творческого самосознания - с фигурой Леона Баттиста Альберти. Аналогии между интеллектуальным подвигом Альберти в архитектуре и тем шагом, который совершил в философии Рене Декарт<sup>34</sup>, представляются нам глубокими и до сих пор не вполне исчерпанными. Дело не только во "внешнем" подобии "модернистских" жестов и не в общности метафор, сколько в логике движения мысли этих двух реформаторов, в существенной перестройке деятельностных и концептуальных структур, ими произведенной. Но столь же и справедливы - по смыслу, но не по значению - упреки их обоим в дилетантизме. Эти многочисленные упреки сводятся, по сути, к одному - и Альберти, и позже Декарту инкриминируют нарушение норм, образцов, прототипов.

У Альберти впервые появляется подчеркнуто интеллектуальная, мыслительная проработка "формы" будущего сооружения. Его сознательно (а не на уровне умения) интересует и, можно сказать, с него начинается то, что сегодня привычно называется *метод работы архитектора*. "Реконструируя творческий метод архитектора, как он рисуется воображению Альберти, - пишет В.Н. Гращенков, - нетрудно заметить то новое, что он вносит в существовавшую в его время практику архитектурного проектирования. Он хочет связать в целостную и последовательную систему отдельные звенья подготовительной работы над замыслом. Модель-образец он стремится превратить в модель-проект, а приблизительный рисунок-программу - в масштабный чертеж. Альберти первым вводит в обиход ренессансного зодчего черчение планов, фасадов и разрезов... Наконец, совершенно новым для своего

---

<sup>34</sup> Такую аналогию проводит В.Д. Зубов, виднейший отечественный исследователь творчества Альберти, переводчик и комментатор его трактата [76; 93].

времени было требование Альберти доводить предварительный проект до полной художественной завершенности" [94, с. 157 - 158].

Подробная проработка образа будущей постройки есть именно работа над "формой" - в античном понимании слова, - то есть "эйдос", идея становится содержанием и *объектом* работы. Прототипы сохраняются (об этом ниже), образцы очевидны (Альберти постоянно ссылается на авторитет древних), но между образцами и постройкой появляется новообразование - плоскость знакового замещения, "планшет" проектной работы, модель. И это уже не технические чертежи и не полуритуальные макеты, предназначенные для организации коммуникации с подмастерьем или с заказчиком, это - знаковое воплощение мыслей, инструментальное "продолжение" процесса промысливания и способ самопроверки (Альберти подчеркивает, что сам находил таким образом "грубейшие ошибки" в своих идеях-видениях) с минимальными затратами сил, средств и времени, это - в идеале - "зеркало" содержания мышления.

"И прежде, чем приступить к постройке, - требует Альберти, - взвесь все наедине с собой и посоветуйся с опытными людьми, изготовив образцы и модели"<sup>35</sup>. По ним я хотел бы, чтобы ты дважды, трижды, четырежды, семь, десять раз, то откладывая их, то вновь возвращаясь к ним, представил себе все части будущего сооружения, чтобы от самых корней до верхней черепицы ничего не было в будущем сооружении ни скрытого, ни явного, ни большого, ни малого, что не было бы тобою давно и долго продумано, установлено и предначертано: из каких вещей, в каких местах, в каком порядке и по какому числу будет пристойнее и лучше всего разместить, сочетать и ограничить" [95, т.1, с. 330]. Сквозная "прозрачность" замысла не оставляет места для конвенций, по крайней мере позволяет усомниться в их необходимости. Соответствует этим задачам и модель (масштабный макет), а также ортогональные чертежи, предназначенные для точного, буквального воплощения идеи "в материале" и поэтому обладающие качествами завершенного и полноценного художественного изображения. И дело, разумеется, не только в креативной ориентации самого Альберти, но в условиях эпохи, ведь прототипы, образцы, анало-

---

<sup>35</sup> Л.Б. Альберти отрицал значение перспективы для архитектурного проектирования, называя её "приманкой живописи", вводящей в заблуждение как заказчика, так и самого архитектора. Однако уже в позднем Возрождении перспектива становится излюбленным средством профессиональной репрезентации архитектурного решения.



ги перестают покрывать новую, динамично развивающуюся действительность архитектуры. В замечательной книге о проектном инструментарии зодчего в позднем средневековье и Ренессансе Ю.Е. Ревзина пишет: "Античность не могла целиком заполнить опустевшее пространство строительных прецедентов, потому сами архитекторы были вынуждены делать образцы настолько детальными, чтобы их можно было интерпретировать, исходя из них самих. Для описания беспрецедентных проектов они выбрали язык изобразительного и декоративно-прикладного искусства" [96, с. 139].

Организационный смысл прототипов для коммуникации *внутри* цеха и (в перспектив реализации *культурной* части проекта Альберти) даже "*вовне*" ставится под вопрос. Но сама "культурная часть" проектного замысла Л.Б. Альберти вовсе не "довесок" к его вкусовым пристрастиям или профессиональной ориентации автора. Это самое главное. В трактате "Десять книг о зодчестве" (а это лишь один из многих его трактатов) он "...формулирует свой идеал нового архитектора и новой архитектуры, ...свою идеальную программу новой классической архитектуры, ...дает зародыш академической школы в архитектуре, ...своеобразную программу развития профессии архитектора" [94, с. 163].

Нормы деятельности ещё только устанавливаются, ведь в XV веке архитектура еще не стала профессией, "...именно потому, что новый профессионализм едва рождался в сознании всего нескольких человек" [78, с. 31]. С.М. Земцов и В.Л. Глазычев [78], сопоставляя трактаты Альберти и Филарете как именно "программы и проекты развития деятельности", противопоставленные "старому профессионализму", указывают на интеллектуальный контекст такого творческого акта - пафос гуманистического самосознания, символом которого могут служить известные слова Пико делла Мирандола из трактата "Речь о достоинстве человека", - манифест новой антропологии, делающей творчество законной и необходимой "функциональной" компонентой развертывающегося замысла о Мире и Человеке. Творчество для своего возникновения и осуществления, видимо, требует соответствующим образом организованного мировоззрения, предельной - в философском смысле - онтологии: взгляд на мир как на еще не "ставший", но становящийся, в котором креативное право монополизировано, а личность соизмерима культуре.

Но в такой предельной онтологии "объектами" творческого акта выступают уже не отдельные постройки или частные ситуации заказа (при всей значимости внимания, уделяемого им Альберти), но именно *идеальная схема* организации архи-

тектурного проектно-строительного труда. Дидактический стиль трактата - только внешнее выражение этого обстоятельства, но было и другое, о нем пишет В.Н. Гращенков в цитированной выше статье, - трактат играл роль *проекта новой архитектурной деятельности* для "ловких, осмотрительных, неутомимых помощников" зодчего, дополнительного к частным чертежам конкретных сооружений, ибо "...именно так (под наблюдением помощников - П.К.)... велись все постройки Альберти: во Флоренции - Бернардо Росселино, в Римини - Маттео де'Пасти, в Мантуе - Лукой Фанчелли. Более чем кто-либо другой сознавая противоречие между замыслом и исполнением, неизбежное при такой форме разделения труда, Альберти и хотел дать в руки зодчему-практику исчерпывающее руководство по строительству, каким был задуман его трактат" [94, с. 158]. Это уже не просто пожелания или рекомендации теоретика, обращенные в отдаленное будущее и адресованные "всем и никому", но новый тип творческого промысла, стремящийся преодолеть старую схему прототипического действованиа, в которой прототипы "надмирны", недоступны человеческому созидающему мышлению, а в воле человека остается лишь их более или менее правильное применение. Мы не имеем возможности рассмотреть здесь вопрос о типологии зданий и сооружений у Альберти, но важно зафиксировать тот факт, что у Альберти типология становится предметом осмысления и своеобразного конструирования, что выражается и в самом способе полагания образцов. В.П. Зубов пишет: "Типы у Альберти в трактате - не схемы, не готовые решения на все случаи. Если Альберти указывает пропорции, например, башни, мавзолея, триумфальной арки, то его указания не общеобязательные, принудительно-обязательные нормы. В этом его отличие от академизма и классицизма. Его типические описания - *примеры*, их значение не *генерализирующее*, а *экземплифицирующее*" [76, с. 110].

Если для помощников Альберти "на местах" традиционная ремесленно-прототипическая схема меняется весьма мало, то сам Альберти, беря на себя роль Демиурга, пытается вложить в свои типы возможный максимум творческой свободы для тех, чью деятельность он проектирует и регламентирует через эти типы. Можно сказать, смысл его действия - в попытке моделировать само архитектурное *творчество*, ибо оно, лишь недавно возникнув и будучи отрефлектированным как таковое, требует закрепления в каком-то особом материале. Приводя к расширению взгляда и сознания, провоцируя перенос творческих интенций на новый круг объектов, чувство творчества требует не ограничивать пространство-время созидательного акта одним лишь интеллектуальным усилием Альберти-теоретика, но предполагать сво-

боду воли и за нижними в иерархии, равно как по Замыслу свыше предполагалась она и для самого Альберти. Плоды творчества - не только великолепные постройки и еще более прекрасные задумки, грезы, прожекты, не только текст трактата и его программный контекст, но и те реальные ситуации практики, в которых творчество должно воспроизводиться. Ситуации, сконструированные и методически обеспеченные через типы, тогда как специфическим *материалом*, несущим на себе "генетический код" творческой установки, ключом, выступает понимание и предъявление типов - их относительно свободная интерпретация.

Но организационный замысел Альберти в профессии осуществился лишь частично. Точность чертежа побеждают интерпретацию, ставшую препятствием к развёртыванию новых производственных отношений между архитектором, уже вышедшем из ремесленного этапа развития деятельности, и исполнителем, оставшемся ремесленником. Побеждает, прежде всего, в силу несовершенства самой интерпретации, пока еще стремящейся сводить новое к известному<sup>36</sup>, а также в силу несовершенства средств моделирования, ещё оставляющих многое из авторского замысла невысказанным, не выраженным в знаковой форме. Форсированное наращивание изобразительности в чертежах после Альберти было призвано нейтрализовать угрозу для архитектора быть неверно понятым, поскольку нежелательные интерпретации постоянно напоминали о том, "...насколько опасно отдавать свои замыслы в чужие руки для исполнения" [96, с. 140].

### **Вопросы для самопроверки**

1. Каково происхождение проектного мышления?
2. Что представляли собой праистория и предыстория проектирования?
3. В какой сфере практики до возникновения проектирования развивался метод сознательного преобразования мира?
4. Какова роль знаков в проектном мышлении?
5. Можно ли назвать зодчих соборов готики проектировщиками?
6. Что нового привнёс Альберти в практику архитектурного семиозиса?
7. Почему архитектурная профессия пренебрегла предостережениями Альберти об опасности "приманок живописи"?

---

<sup>36</sup> Это стремление будет переломлено в Высокое Возрождение, а в эпоху Просвещения (у Д. Дидро и др.) нормой станет фантазийная, новаторская интерпретация, стремящаяся находить уникальное, а не типическое.

### 3. НАД ПОКРОВОМ ВИЗУАЛЬНЫХ ЗНАКОВ:

#### ПРОБЛЕМА ДОЗНАКОВОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ ИДЕИ

**Р**ассматривая разнообразный знаковый материал предметной деятельности как горизонт дискурсивного выражения, "материальных" следов мысли, можно сделать предположение о том, что искомое различие следует проводить как разграничение *знакового и дознакового* уровней в проектном мышлении. Такой вывод основан на проделанном нами анализе, он подсказан возможностями, открывающимися в плане объяснения и развития механизмов проектного мышления архитектора в свете рассмотренных нами проблем. Ведь проблемы описания процессов генерирования нового не решаются за счет "одноплоскостного" движения в знаках, и развитие творческих навыков и способностей (прежде всего в рамках профессиональной педагогики) нельзя рассматривать как простое нарастание умения комбинировать знаковые формы. Проблема "одноплоскостного" движения проектной мысли решается теоретически сегодня за счет нескольких параллельных языковых систем (изображение и слово; макет и чертеж и др.). Но, по нашему убеждению, возможен более кардинальный ход, основанный на понимании (уже вполне традиционном в семиотических исследованиях) того, что любые языковые, дискурсивные системы и среды есть знаковые образования, и сколь много бы их ни было рассмотрено и задействовано параллельно, проблема разных уровней в организации пространства проектирующего мышления не снимается. Подобные парадоксы в лингвистике и теории перевода стимулировали разработку гипотезы "метаязыка" и других близких идей. Но в творческом проектном мышлении происходит не простое использование какого-то нейтрального алфавита, не количественное приращение содержания осуществляется в ходе проектного акта, но скорее имеет место преодоление предзаданных знаковых форм; прорыв за знаки, принадлежащие старым ситуациям и прошедшим актам высказывания; движение *над* знаковым материалом. Но "схватить" и выразить именно это движение чрезвычайно трудно (если вообще возможно) в границах семиотики или в рамках принятых в профессии способов самоанализа.

### 3.1. Потерянное начало

Хотя внешний Рисунок совершенно необходим для наших действий в живописи, ваянии и архитектуре, не менее необходим наряду с этим внешним естественным Рисунком внутренний умственный Рисунок; однако сей последний совершеннее, поскольку менее нагляден.

*Федерико Цуккарини*

Альберти, а он здесь может, видимо, служить фигурой символической, презентующей существенные черты, по крайней мере, аналогичных типов проектного творчества, вряд ли может быть идентифицирован с известными направлениями европейского философского (метафизического) самоопределения Средних веков – номинализм и "реализм". Номиналисты считали "идеи" лишь общими именами вещей, не имеющими реального существования, "реалисты" же, вслед за Платоном, оспаривали это мнение. Альберти явно не *номиналист* - абстракции и универсалии значимы в его трактате. Но и "реализм" его далек от тех приемов мысли, которые получают наибольшее распространение в зарождающейся рационалистической культуре, особенно в науке, и существенно повлияют на характер архитектурной проектности.

Вот, например, описание способа получения и предъявления знания в науке, в зарождающемся научном моделировании: "Установка Галилея на построение теории и одновременно на инженерные приложения заставляет его проецировать на реальные объекты (он изучал, в частности, падающие тела) характеристики моделей и теоретических отношений, т.е. уподоблять реальный объект идеальному. Но поскольку они различны, Галилей расщепляет в знании (прототип мысленного эксперимента) реальный объект на две составляющие: одну - точно соответствующую, подобную идеальному объекту, и другую - отличающуюся от него (она рассматривается как идеальное поведение, искаженное влиянием разных факторов - среды, трения). Затем эта вторая составляющая реального объекта, отличающая его от идеального объекта, элиминируется теоретическим путем" [97, с. 65]. Здесь явно виден путь сближения идеализма и натурализма, корни которого восходят к "реализму" Средних веков и который станет на десятилетия генеральной линией т.н. "типичного проектирования", если не всех вообще форм проектности с Нового времени, в т.ч. XX века. Но от Альберти прослеживается несколько иная линия развития.

Уже Э. Панофски и В. П. Зубов относили тип творческого мышления Альберти к тому направлению, который можно приравнять к "концептуализму" (в смысле П. Абеляра и Дж. Локка). С работ Пьера Абеляра (12 в.) начинается и получает широкое распространение и развитие (в т.ч. у Джона Локка (17 в.)) идущая почти до XIX в. научно-философская традиция т.н. "концептуализма" – учения о врождённых идеях, т.е. формах сознания, данных человеку изначально и ответственных за процессы восприятия, понимания, мышления. Вот слова Зубова: "...у Альберти, как и у Цицерона, платоновская идея из трансцендентной метафизической сущности превращается в "прирожденную идею", существующую "в уме художника"... У Панофского<sup>37</sup> подробнее прослежен тот фон, на котором произошло это превращение у Цицерона, в частности, отмечено значение эллинистической философии, а именно стоиков, для которых идея уже не есть метафизическая "сущность", а "врожденное понятие" [93, с. 266]. Этот тип самопонимания, как и соответствующие ему теории творчества, в самом деле, чрезвычайно распространены в европейской культуре. На них основана вся линия психологических интерпретаций мышления, как познающего, так и творящего, а в более поздних концепциях и вовсе совмещаются аспекты когнитивные и креативные [11-17; 41; 49; 50]<sup>38</sup>.

Признавая значение интеллектуального шага Альберти, необходимо критически относиться к философским основаниям, на которых была построена его рефлексия. "Концептуализм" Абеляра объективно служил тормозом в развитии теорий творчества и познания; по мнению современных исследователей, выросшие из него натурализм и "психологизм" на несколько столетий отодвинули появление семиотики (науки о знаковых системах и коммуникации), и до сих пор являются основным препятствием на пути создания эффективных теорий мышления, управления, проектирования. Важнейшим основанием возражений против психологических объяснений творчества (т.е. объяснений, сводящихся к признанию того, что идеи (концепты) рождаются в персональном сознании в результате стол-

---

<sup>37</sup> В.П. Зубов указывает в цитируемом фрагменте на книгу Э. Панофски "Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма [85], но подчёркивает независимость своих выводов (фундаментальный труд В.П. Зубова "Архитектурная теория Альберти" написан в середине 1930-х гг., впервые вышел в свет во фрагментах лишь в 1977 г. [76], полностью опубликован – в 2001 г. [93]).

<sup>38</sup> В русле этих психологических традиций находятся и многие "деятельностные" концепции "творческого усвоения", как, например, теория умственных действий П.Я. Гальперина [23; 98], теория деятельности А.Н. Леонтьева [25], концепция "продуктивного мышления" М. Вертхаймера и др.

кновения его с внешними "объектами"<sup>39)</sup> традиционно является проблема, с которой столкнулся уже И. Кант. Исследуя механизм образования новых идей (в частности, математических знаний), Кант пришел к парадоксальному выводу об априорном существованию этих идей, к необходимости признать невозможность вывода их из опыта. Но доопытное существование идей оставляет сознанию лишь функцию узнавания, отождествления, уже не в смысле платоновского "вспоминания идей", а прямого следования идей (понятий, проектов) восприятию, а креативность тогда, действительно, сводится к гносеологии. Само познание напоминает уже сборку из готовых (априорных) форм, в которой продукты мышления и исходные "ready made" имеют одну природу,<sup>40</sup> - точно как и в деятельности конструирования и в тех реконструкциях проектирования, которые отождествляют его с функционированием по производству проектной документации<sup>41</sup> (см., например, [101]). Неспособность психологизма объяснить творчество, создание *нового*, стала уже хорошо осознанным фактом, на котором обычно заостряют внимание представители "романтических", эзотерических, религиозных учений, равно как и феноменологи и методологи, но "забывают" кибернетики, "когнитивисты" и сторонники логических формализаций процессов мышления. Для последних дело обстоит так, словно речь идет о поточно-конвейерном производственном процессе, а не о мышлении, творчество же трактуется как проявление имманентного свойства априорных форм - как способность их к усложнению, метаморфозам (ср. [31, с. 70 - 71]).

Проблематика творчества - раскрытие сколь либо существенных механизмов (или, быть может, "организмов"?) творчества - не сводима к описанию процессов восприятия, отражения, рецепции. Последние всегда имеют дело с набором готовых форм, всегда эксплуатируют *ассоциации*, часто делая их и именно их ответственно-

---

<sup>39</sup> То, что "концепты" образуются эмпирически (или "врождены", априорны), т.е. всегда принадлежат *прошедшему*, вовсе не убавляет "прожективные" амбиции их сторонников. Так же дело обстоит и с теорией отражения, которая, казалось бы, направлена на фиксацию наличествующего. Такова, например, модель "опережающего отражения" П. К. Анохина: "Представление о том, что отражение действительности может быть активным и, так сказать, "забегать вперед" на основании использования прошлого опыта, находится в русле идей... теории отражения" [99].

<sup>40</sup> У Канта сконструировать понятие - значит показать "аргюи соответствующее ему созерцание", "Мы можем свои понятия определить аргюи в созерцании, создавая себе в пространстве и времени посредством *однородного синтеза* самые предметы" [100].

<sup>41</sup> В архитектурно-строительном производстве сосуществуют несколько методов деятельности, технологий и приёмов; проектирование же среди них до сих пор не является центральным или ведущим.

ми за возникновении новаций. При всей важности развития ассоциативных навыков для творчества и необходимости разработки методик такого развития, например в высшей архитектурной школе, нельзя считать, что одних ассоциаций старых идей и прототипов достаточно для творения новых, равно как умения читать достаточно для мышления. Самое главное, потаенное, всегда ускользает. Казалось бы, справедливо суждение о том, что более чем объяснительные спекуляции, чем теории, претендующие на описание тайны творчества "как оно есть на самом деле", более чем понятийные изыски, к нашей проблеме приближаются практические методики, авторские рецепты, "советы бывалых", то есть тот методический багаж, который и используется для воспроизведения потенциальных носителей творчества. Дело здесь в ориентированности на эффективность, результативность, а не на абсолютную истину, как того требует традиция философского или научного знания.

Однако схематизация даже эффективных и искусных методик (как, например, метод эвристики [58] или "психо-аналитический" метод Н.А. Ладовского [102; 103], педагогические техники Луиса Кана [105] и многое другое), т.е. "перевод" этих методик на онтологическую плоскость рассмотрения, требующую предъявления представлений об объектах мира архитектурного творчества, о их природе, происхождении, существовании, о их реальных отношениях со столь привычными архитектурному сознанию вещами, как чертеж, рисунок, макет, т.е. со знаковыми действительностями профессиональной работы, возвращает нас все к той же проблеме Канта: "формы" уже существуют, остается лишь их познавать<sup>42</sup>. Такие

---

<sup>42</sup> Наличие "форм" естественно, поскольку они и составляют весь объём культуры, а их обнаружение не составляет особого труда (если не говорить о специфических трудностях критической рефлексии). Усилия многих исследовательских проектов, напротив, направлены на нахождение реальности, расположенной за совокупностью "форм" и под покровом знаков (к их числу можно отнести "деконструкцию" – исследовательский проект Жака Деррида). Но вот принадлежащее К.Г. Юнгу описание творческого сознания, не имеющего возможности встать выше "форм", работа с которыми, казалось бы, полностью лежит в его компетенции: "Произведение приносит с собой свою форму; что он (автор – П.К.) хотел бы добавить от себя, отменяется, а чего он не желает принимать, то появляется наперекор ему. Пока его сознание безвольно и опустошенно стоит перед происходящим, его захлестывает потоп мыслей и образов, которые возникли вовсе не по его намерению и которые его собственной волей никогда не были бы вызваны к жизни... Ему осталось лишь повиниться и следовать, казалось бы, чуждому импульсу, чувствуя, что его произведение выше его и потому обладает над ним властью, которой он не в силах перечить. Он не тождественен процессу образотворчества; он сознаёт, что стоит ниже своего произведения, или, самое большее, рядом с ним – словно подчинённая личность, попавшая в поле притяжения чужой воли" [19, с. 111].



исходные "формы" в обилии встречаются в текстах культуры, они именуются чрезвычайно разнообразно и, конечно, имеют различное строение и природу, но нам важна общность их функций, место в рассматриваемой схеме. У Платона это идеи, эйдосы, у Аристотеля - "формы", у Канта - априорные знания; сюда можно отнести и "архетипы" К.Г. Юнга, и "культурные комплексы" Гастона Башляра и многое, многое другое. Прямых и косвенных соответствий этим "формам" в подавляющем большинстве известных на сегодня теорий, "методологий" и методик архитектурного проектирования несть числа. И, разумеется, вопрос не в метафизической сомнительности или достоверности этих суждений - недостатки проявляются при обратном движении от такой онтологии к логике работы по проектному осуществлению "формы", т.е. к способам самоорганизации мышления архитектора. Оказывается, что выйти на действительные способы (процедуры, техники, методы) очень нелегко: даже рефлексивные суждения известных своим индивидуальным почерком, своим творческим лицом архитекторов наполнены общими местами этой старой онтологической схемы и адекватная реконструкция собственного способа работы оказывается почти невозможной - погребенной под "вменными формами", словесными клише общепринятых норм выражения<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Луис Кан, имевший, кроме прочего, ещё и степень доктора по изящной словесности, писал: "Я представляю себе форму составленной из неразделимых элементов как результат овеществления природы. Она существует в уме. Если хоть один ее элемент будет удален, форма изменится... Форма предшествует проекту. Она дает ему направление, так как в ней заключена связь элементов. Проект слагает форму из элементов, извлекая их из своего мысленного представления и доводя до полной конкретности" [104, с. 13 - 14]. Повиновение "формам", о котором говорил К.Г. Юнг (см. предыдущую сноску), может, как видим, переживаться с энтузиазмом, с эмоциональным восторгом, затеняющим самый факт подмены самостоятельного и управляемого творчества "познанием" – узнаванием "овеществлённых в уме" конструкций общего пользования.

### 3.2. Рисунок, макет, чертёж и другие носители идеи

Не забудем сказать в этом месте, что архитектор должен действовать очень осторожно, показывая и доверяя другим свои изобретения, а рисунки и модели чужим взорам и рукам, но держать их при себе.

*Винченцо Скамоцци*

Проектное значение рисунка практически никогда не ставилось под сомнение, с рисунком в архитектуре и дизайне связаны те процессы, которые наиболее точно характеризуются состоянием поиска. Поисковое движение мысли, в отличие от мысли, выражающей вонне некоторые законченные разработкой и принятые в качестве результата идеи, характеризуется незаконченностью, многозначностью, известной нечёткостью. Рисунок, в отличие от чертежа, допускает и даже предполагает (а иногда и прямо требует) *интерпретацию* – способность воспринимающего порождать новые смыслы и идеи, глядя на этот рисунок. В т.ч. и в том случае, когда смотрящий – сам автор, что соответствует ситуации, породившей концепцию автора как "первого зрителя" – восходящую к Ренессансу объяснительную концепцию, сложности использования которой превосходят ту наглядную простоту, которую она якобы предлагает.

Главная сложность состоит в том, что по концепции "первого зрителя" автор использует созданное им изображение в качестве репрезентации содержания своего мышления, а это означает, что изображение является как бы формой объективации идей, неким внешним выражением мысли, причём таким, которое способно дать автору нечто новое, некоторое новое знание/понимание, не содержащееся до того в мышлении или содержащееся латентно. При этом следует различать *представления творящего мышления* и *знаковые формы*, в которых эти представления можно выражать. Уже первый тип компонентов проектного акта (первый и хронологически, и логически) - представления о проектируемом объекте - демонстрирует свой активный и созидательный характер. Но эти представления также и весьма расплывчаты, бесформенны, т.е. не обладают *формой*. Такую форму и даёт, как предполагается, первый эскиз, "скетч" [106]. Но эксплицирует ли эскиз представления автора или у него другие, более сложные и глубокие функции? В какой мере и в каком смысле он есть зримая *форма мысли*?

Этимология слова "представление" очень богата. Русское "представление" обнаруживает глубину именно *проектного* значения - не чувственного (сенсуалистического) образа или "реакции" восприятия, не ментального персонального конструкта, но *пред - ставления* - формы организации сознания и активности субъекта, представшего перед проблемой объекта. Представления "вынесены вперед", выставлены как инструменты "захвата" или созидания объекта из "тела" мышления и деятельности субъекта, они есть *предстояния* проектного мышления - его интенциональность (направленность на объект) и его первичные ("предварительные") состояния, его "нулевой уровень", от которого можно технически двигаться в рефлексивном и проблематизирующем направлении. Заметим, что, например, английские синонимы русского "представления" не обладают его интенциональной и проектной ("заброшенной вперед" - по этимологии слова "проектирование") энергетикой и синтетичностью, которая здесь распадается на три значения - Image; Idea; Representation. Ни образ, ни идея, ни предъявление не исчерпывают смысла *представления*, а часто и противоречат ему. Заметим, что по-гречески представление - *phantasia*, на что, в частности, указывает А.А. Тахо-Годи в тексте, посвящённом протопроектным интонациям мысли у Парменида и Платона [2, с. 79]. Но какое изображение из арсенала визуальных средств архитектора-проектировщика способно быть "чистым" носителем первичного представления - *фантазии*, без претензии на соприродность *идее* - еще, быть может, и не возникшей; без опасностей преждевременного формирования *образа*, который, однажды возникнув, начинает доминировать над содержанием поиска; без убивающей живую мысль процедуры *репрезентации*, заставляющей рассматривать мышление в позитивистских и механистических категориях? Видимо, у эскизного рисунка здесь конкурентов нет. Осознать незаменимость рисунка в поиске идеи тем более важно, что сегодня нередко эта роль игнорируется, на передний план выдвигаются компьютерные средства визуализации, самый поиск становится модным трактовать как комбинаторную сборку из готовых образов, паттернов. Опасность такой тенденции, на наш взгляд, должна быть понята в полной мере и получить должную методологическую критику, теоретическую и методическую альтернативу. Но для этого требуется разграничение проектных (т.е. *порождающих новое*) функций рисунка с теми, которые далеки от проектности и которые с лёгкостью исполняются иными средствами визуализации. К сожалению, такое разграничение до сих пор довольно редко, куда чаще встречается отождествление функций рисунка и стоящего за ним проектного

представления с компонентами указанной триады – образ, идея, репрезентация, взятых в различных сочетаниях.

Мы уже приводили фразу В.В. Давыдова: "Переход некоторого объекта в форму модели позволяет обнаружить в нем такие свойства, которые не появляются при непосредственном оперировании" [27]. Это замечание, на наш взгляд, требует новой методологической оценки применительно к архитектуре, поскольку обнаружение *в моделях* того, чего нет в объектах, – путь очень скользкий и опасный, по нему привычно шагает естественная наука, строя именно модельным способом свои предметные идеализации (не имеющие, как известно, соответствий в природе). В архитектурном проектировании чрезмерное доверие к истинам, найденным на макете, чертеже или виртуальной модели, может также приводить к весьма печальным социальным, культурным, экологическим последствиям и, как известно, уже не раз приводило. Репрезентативные способности модели следует принимать с ограничениями и поправками, а описываемый В.В. Давыдовым схематизм не годится для понимания места и роли рисунка. Но ведь именно этому схематизму следуют едва ли не все авторы, стремящиеся указать *инструментальное* значение рисованных изображений в развитии проектной мысли, используя для этого понятие модели, причём отнюдь не в метафорическом смысле! И модель легко соединяется с триадой - *образ, идея, репрезентация*, уводя мысль всё дальше от глубинной истины рисунка.

Наиболее известной концепцией, эксплуатирующей категорию *образ* в реконструкции соотношения мысли и изображения, является принадлежащая гештальтпсихологии концепция "визуального мышления" Р. Арнхейма [28; 29]. Как мы отмечали, в концепции "визуального мышления" эксплуатируется понимание автора как "первого зрителя" и процесс творческого мышления отождествляется с восприятием визуальных форм, возникающих "под рукой" автора. Заметим, что при этом сразу же творческое мышление подменяется процессом восприятия и описывается, моделируется как перцепция. Действие, о котором говорит Арнхейм, скорее всего именно рисование, но "образ" у Арнхейма – зрительная, перцептивная реальность, которая замещает собой "запутанные и бессвязные" ментальные представления. Арнхейм говорит об упрощении и систематизации, позволяющих "упаковать" исходные ментальные представления в итоговый и зримый образ. Но истинный смысл происходящего в ходе визуализации представлений об искомом (по необходимости сложных, многозначных и неопределённых представлений), состоит,

как правило, в том, что возникает некая довольно "простая" и "выразительная" визуальная форма, поглощающая всё содержание поиска, прекращающая поиск установлением формальных границ и навязывающая себя авторской воле в качестве достаточной и адекватной модели искомого. И без рефлексии, без "удержания" идеи в "распредмеченном" виде" архитектор просто не в состоянии контролировать осуществляемый им процесс. Для управления творческим процессом автор должен осознавать не только планшет знаков, но и план идей, значений, смыслов. Архитектор же, по Арнхейму, тот, кто лишь в знаках ищет образность, или, по известной метафоре, "мыслит карандашом", не поднимая головы от планшета знаковых преобразований. Современные представления о проектном мышлении позволяют утверждать, что такая модель весьма далека от реальности, которую она стремится воспроизвести.

Именно рисунок (но не в коей мере ни чертёж, и, как правило, ни макет, или виртуальная модель) позволяет изображать содержание проектной мысли *как если бы* оно принадлежало не архитектуре только, т.е. не как предмет профессиональной мысли, а как нечто, укоренённое в самой жизни, синкретически с ней связанное, существующее до каких бы то ни было дефиниций. Изображать *в материале* архитектурных знаков *исходя* из причастности изображаемого архитектуре, её языку и средствам реализации, но в равной мере и с сохранением свободы от всего этого. Заметим, что угроза забвения рисуночного эскизирования как обиходного средства архитектурной работы может оказаться непосредственно связана с утратой понимания значимости и ценности рассмотренных нами уникальных качеств рисунка и, в свою очередь, с постепенным выхолащиванием проектной мысли, сведением её к утилитарно-прагматическим и декоративно-оформительским вариантам конструирования, а эта тенденция уже намечается.

Рисунок противостоит документированным, параметрически и морфологически определённым изображениям почти так же, как интенция противостоит репрезентации. Рисунок, но никак не иные профессиональные изобразительные формы, позволяет удержать столь дефицитное в нашей профессии различие *знака* и *объекта*. На архитектурном рисунке - и только потом на макетировании, черчении и др. - живёт и воспроизводится набор неких базовых техник проектного мышления – первичных, фундаментальных интенциональных способностей, до сих пор не пойманных в сети рациональных (в т.ч. формализованных и автоматизированных) моделей и методов. Рисунок не модель, он, скорее, медитативная картинка,

повод для создания особого *настроения* автора (а заодно и зрителя), необходимого для концентрации представлений об искомом и должном. Он имеет не (или не только) утилитарно-документальное употребление, а *символическое* значение. Рисунок предоставляет свои знаки в качестве *опор* для движения проектной мысли, но, не наоборот, как мы вынуждены считать в отношении иных изобразительных средств проектирования. Рисунок идеально обеспечивает осуществление принципа "non finito" – длящегося, не останавливающегося на своих репрезентирующих "срезах" проектного дискурса [107]. В рисовании мы воспроизводим процесс становления живой и развивающейся реальности<sup>44</sup> и *тем самым* получаем шанс войти в этот процесс и влиять на него. Разумеется, ни один из способов изображения не решает проектных задач сам по себе, но рисунок значительно лучше, чем остальные формы изображений архитектора<sup>45</sup>, поддерживает ключевую способность воображения, необходимую для проектирования, - *умение видеть в изображении больше, чем изображено*. Эта способность является решающей на ранних (и не только) этапах проектной работы; чертёж же не столько провоцирует такую способность, сколько навязывает ей свой репрезентативный сервис, развёртываясь на воспитанной рисунком способности проектного воображения (подобно тому, как пространственное воображение, по М. Мак-Люэну, воспитано фонетической письменностью [109]). Наверное, список проектных свойств рисунка этим не ограничивается и остаётся лишь вспомнить, что староанглийское Design и означало именно рисунок, но не всякий, а обладающий качеством *назначения* – рисунок, организующий мысль, направленную на будущее. И рисунок остаётся основным средством проектного поиска от позднего Средневековья до наших дней.

---

<sup>44</sup> На материале изобразительного искусства это свойство рисунка замечено давно: "Если мы всмотримся в отношения между рисунком и реальной действительностью, то заметим, что рисунок очень часто воспроизводит не готовую, постоянную действительность, а ее становление. Из движения и скрещения линий рождаются изменчивые образы: деревья в процессе роста, вода в непрерывном течении и т. п. (рисунки Ван Гога)... Можно утверждать, что и в рисунке, подобно музыке, мы воспринимаем в известной степени силу и энергию. И поэтому же в рисунке так важны интервалы и паузы (было даже высказано мнение Максом Либерманом, что "рисунок—это искусство опускать")" – Б.Р. Виппер [108]. См. также об органичности архитектуры, нарисованной рукой, у Кр. Дзя [110].

<sup>45</sup> Необходимо отметить существование интересных разработок эскизного макетирования, в котором макет приобретает те качества рисунка, о которых мы здесь говорим, сохраняя все преимущества пространственной модели. Такие разработки осуществляются, в частности, в МАРХИ под рук. А.В. Степанова и Н.Ф. Метленкова.

### 3.3. От семиотики архитектуры – к герменевтике архитектурного творчества

Поверить в существование знаков как чего-то первичного, исходного и реального, как связанных систематических указаний, - это для интерпретации было бы смертью.

*Мишель Фуко*

С середины восьмидесятых годов исследователи начинают говорить о развёртывании *проектной культуры* - особой наддеятельностной действительности, соотнесенной с ситуациями текущей проектной практики так же, как общая культура соотнесена с ситуациями деятельности и жизнедеятельности [5; 8; 53; 111 - 114]. Фундаментальная для культурно-целостного самосознания дизайна эта действительность оказывается решающей и для новых форм теоретической, методологической и предметно-практической рефлексии в архитектуре. С позиций проектной культуры может быть переосмыслен и переструктурирован философско-гуманитарный слой знания в деятельности. О.И. Генисаретский пишет: "Проектная культура включает в себя: средовые образы, зафиксированные в проектных текстах или наблюдаемые в реальной социальной среде, научные, гуманитарные, художественные или мифопоэтические концепции, имеющие проектный смысл или созданные в целях проектирования; ценности жизни, среды или культуры, признаваемые в данный момент значимыми для решения тех или иных проектных задач... Как видим, концепция проектной культуры втягивает в себя и средовые, образожизненные, и культурологические, аксиологические аспекты, синтезируя их в своем концептуальном материале. С другой стороны, она сама есть такая реальность деятельности проектирования, которая находится в отношении коэволюции с реальной социальной средой, общей культурой, политической или иными функционально определенными субкультурами. И как реальность, и как концепция проектная культура - открытая система, чутко реагирующая на происходящие в обществе ценностные изменения" [114, с. 29].

Развертывание проектной культуры делает необязательным и частным традиционное понимание архитектурного действия как трансляции образца, прототипа, устойчивой ценностной модели. Множественность (сама переживаемая как важнейшая культурная ценность), неоднозначность социокультурных ситуаций – эти

ключевые характеристики постмодернистского мировосприятия предполагают и иной, не ремесленный, тип самоорганизации проектного сознания. Им уже не может быть "вертикальный" тип, соотносящий себя с предвечными Истинами, но *полевой*, вбирающий в себя ценностные и смысловые токи ситуации и в ней, в ситуации творческого акта, создающий новые смыслы и значения. Идеальное из трансцендентных сфер, куда его всегда относили прежние рефлексивные традиции, становится моментом работы проектного сознания, техническим приемом организации знаний и представлений в ходе проектного действия. Разрастающейся "типологии объектов проектирования" - этой разлетающейся вселенной нормативного сознания, в которой проектность уже истощилась в многосложной организационно-бюрократической регламентации и в которой, как отмечал И.Г. Лежава, "... само понятие *тип* деградирует" [37, с. 12], противопоставлена множественность ценностных и целевых ориентаций - принципиально открытая множественность. Но не сборкой неких комбинаций из этих ценностей (целей) ограничивается актуальный тип или актуальная модель проектного действия. Напротив, именно на этом этапе развития проектирования рефлегируется *деятельность конструирования* и делается жесткое различие конструирования и проектирования. "Добавим к этому, - пишет О.И. Генисаретский, - что в сфере проектирования уже достаточно отчетливо выявились разновидности деятельности (например, средовой подход в архитектуре, миметический дизайн и различные проектные психопрактики), ориентированные на освоение и проектную реализацию элементов ставшего традиционным образа жизни; на защиту ценностей культуры, "поставленных на износ" в инновационных версиях проектирования; на возрождение, спасение погребенных ранее структур сознания и культуры" [114, с. 30].

Существенно меняются представления о *методе* архитектурной деятельности. Категория метода со времён Л.Б. Альберти считается одной из центральных в деятельности, однако лишь в последнее время она начала получать должную теоретическую проработку. Это объясняется специфической сложностью категории метода, её "не наглядностью", т.е. отсутствием объективированных носителей (в т.ч. знаков), в которых можно было бы обсуждать существование и развитие собственно метода, а не каких-то иных компонентов деятельности. Современная проектная культура позволяет существенно расширить контекст исследований метода, в т.ч. осмыслить его в некоторой свободе от средств изображения как особый метод мышления [115]. Так, Н.Ф. Метленков пишет об *архитектурном методе*, предлагая



различать его с методом работы архитектора, как о многослойно организованной структуре архитектурного мировоззрения, представленного в различных видах общественной практики [116]. Развитую концепцию творческого метода архитектора, представляющую собой интеграцию всех созидательных качеств архитектурного творчества, предложил Ю.И. Кармазин [71]. Представления о методе в передовом слое профессии становятся одним из важнейших, если не сказать самым важным предметом рефлексии. Методы строятся исходя из нового видения объекта, в проблематизации тех методов, которые этому видению не соответствуют. Методологическое творчество (создание новых методов и средств работы) начинает опознаваться как одна из важнейших частей архитектурно-проектировочного творчества в целом [49; 71; 72]. Методов становится *много*, ситуация монополизма одного метода уходит в прошлое. Но с методом традиционно тесно связана и категория "языка архитектора" и, тем самым, знаково-символические средства, которые используются при реализации этого языка. В сфере знаковых и символических средств профессии также наблюдаются существенные изменения: расширение "словаря", свобода синтаксиса, многозначность, открытость, рост роли творческой интерпретации в процессе восприятия произведения<sup>46</sup>.

В 1980-е годы во всём мире развивается междисциплинарное проектирование и программирование, объектом которых становится, как правило, не отдельное здание или ансамбль, но целостные структуры социальной и культурной жизни. Здесь принципиально меняется представление о знаке и его связях с представлениями об объекте, поскольку столь сложный объект требует отказа от привычных предметных натуралистических представлений и методов работы. Разрабатываются новые технологии работы, в том числе организационные формы и методы, поскольку старые, традиционные типы проектирования и планирования были безразличны к внешним ценностным и целевым контекстам, не требовали знания о них: "... само содержание, сама природа проекта и плана не впускала такое знание внутрь, игнорировала его, и уже потому только никогда ни план, ни проект не производили точно того результата, который в них был заложен. В разработке программы (развития города) такое игнорирование недопустимо" [68, с. 163].

---

<sup>46</sup> Проблема интерпретирующего восприятия и "открытости" обсуждается, в т.ч. и в архитектуре с начала 1960-х годов, после известного исследования У. Эко "Открытое произведение" [117].

Говоря о методологии программирования культурного развития города, В.Л. Глазычев писал: "*Объекта программирования в готовом виде не существует.* Этот объект - целостная городская культура - только еще возникает в процессе программирования и реализации программы" [118, с. 24]. Объект программирования существует в интенции, он не подобен по своей сути объекту науки, к нему нельзя приложить некое усилие, кроме усилия воображения, или действие, кроме рефлексивно организованной методики, обеспечивающей его самодвижение.

Для анализируемой нами темы - это принципиальный вывод. Мы стараемся показать, что "безобъектность", органичное свойство саморазвертывания, закреплённое методологами за деятельностью программирования, в еще большей степени справедливо для проектирования. Проектирование также не имеет натурального внеположного "объекта", в который бы "упиралось" наше действие, будь это даже действие знакового замещения [63]. Но и "ситуация", в смысле только "морфологических" ее параметров (и соответственных знаковых форм - геоподосновы, технических данных и т.д.), тип, или существующий "объект", вполне реальное, например, здание в условиях реконструкции - *все это не есть объекты проектного мышления и действия.* Это - знаковые формы знания ("подоснова" и т.п.); или *номинальный*, заданный по прихоти случая и конвенциональных представлений о нем, "условный" - за неимением другого, более адекватного предметного "сгустка смыслов" - *формальный* "объект" (тип); или материальное тело, вовсе не являющееся тем, с чем работает архитектор (здание), ведь архитектор-проектировщик действует не со зданиями и сооружениями, а с их знаковыми замещениями, с их морфологией, символикой, феноменологией, с их значениями и смыслами, с представлениями о них. Объектом проектной работы (но не ее *результатом!*) будут только те из смысловых содержаний проектного акта, что *подвергнуты процедуре объективации.*

Сказанное выше может напомнить описание процесса *симуляции* – безобъектного, отрицающего реальность движения в моделях – симулякрах<sup>47</sup>, столь излюбленного постмодернистской философией и семиотикой. В самом деле, аналитические приёмы постмодернизма позволяют освободиться от натуралистических представлений, предлагают новые схематизмы мышления. Но именно проектное мышление не может удовлетворить ни онтологическая инертность постмодернизма, ни обслуживающие её концепции знака. И именно проектное мышление – в новой, обновляющейся его парадигме - способно, на наш взгляд, дать новые возможности

выхода из тупиков постмодернизма, поскольку в его "недрах" начинает культивироваться *управляемая рефлексией объективация*.

“Объективируется всегда смысл, мыслительные структуры. Объект всегда есть, таким образом, особенное состояние смысла, смысловых структур и в то же время состоятельность их, способность их развернуться в эффективный мыслительный процесс... Объект выступает в качестве элемента мысли, дополнительного к действительным результатам деятельности. Функцию дополнительности объект может играть, разумеется, только в том случае, когда действительность сполна дана мыслящему сознанию. Однако важно, что данность эта - смысловая и совсем не обязательно объектная. Поэтому, хотя действительность и не совпадает с объективностью, сознание может подвергать объективации смысловое представление действительности, смысл ее ” [119, с. 12]<sup>48</sup>.

Но объективация - только "выход", завершение акта мысли. Началом же и условием творческого проектного мыслительного действия является распрямление сознания, выход его к стихии еще не объективированных содержаний. "Творческое состояние деятельности (выход ее за обычные рамки) немислимо вне распрямления, без выхода деятельности из замкнутого круга предметности в открытое пространство ее содержания. Для этого выхода сознание должно, во-первых, определиться в своем предметном содержании и, во-вторых, найти в себе основу и силу для переопределения" [119, с. 3].

Основанием переопределения проектировщика – смены его представлений об объекте – не может стать ни предметное (в т.ч. типологическое) знание о существующем объекте, ни знаковая модель этого объекта. Творческая мысль должна заглянуть за пределы данного знания и данного знака. Опорой для такого взгляда может стать интенциональность – направленность сознания на новое содержание, новое значение. Так, например, в своё время был выделен (создан) специфический объект проектного и исследовательского действия – *городская среда* - объект, до сих пор "невидимый" для ортодоксального взгляда.

Состояние интенциональности само по себе важнее его продуктов - объектов мысли. И для анализа архитектурного проектного мышления и архитектурных объективаций очень важно рассмотреть отношения этого интенционального состояния - феноменологического по своей природе - и, напротив, - плана знаковых репрезента-

---

<sup>47</sup> См. Приложение к настоящему изданию.

<sup>48</sup> В цитируемой статье речь идет об объектах и объективации в архитектуре и дизайне.

ций: рисунков, эскизов, чертежей, текстов и других компонентов дискурса в архитектурно-проектной деятельности.

Внимание к дискурсивному выражению мысли и представления определяется уже самой устойчивой традицией архитекторского самосознания (и самопознания), гласящей, что "язык архитектора - карандаш", а также известной "легкостью" аналитической работы с визуально представленным материалом, ибо он нагляден и документален, в то время как план идей и концепций, план не выраженных в знаках размышлений и поисков представляется на этом фоне чем-то крайне неуловимым и ненадежным, поскольку "...в голову к проектирующему не влезешь" [120]. С анализа знакового материала начинаются обычно исследовательские работы, но нередко им же и ограничиваются. Однако, как мы стремимся показать, материал знаковых форм чрезвычайно дефицитен для задач полноценного моделирования проектного мышления, не позволяет увидеть собственно саму проектную деятельность - то, что *действует* с этим материалом. И в исследованиях последнего времени стремление "ухватить" этот неизвестный компонент проявляется вполне. Так, выделяя в этой деятельности несколько стадий с точки зрения психологии творчества, А.В. Степанов, Г.И. Иванова, Н.Н. Нечаев пишут: "Ориентация лишь на внешние объективные результаты деятельности архитектора на каждой из этих стадий зачастую не позволяет определить момент перехода от одной стадии к другой. Следовательно, характеристика проектного поиска, опирающаяся лишь на внешние результаты проектирования, не отражает в полной мере реального психологического содержания проектной деятельности" [70, с. 176]. В.Л. Глазычев писал о "двухязыкости" различных проектировочных действительностей - художественного проектирования, социального проектирования, архитектурного композиционного творчества [4; 121]. А.В. Степанов, Г.И. Иванова, Н.Н. Нечаев предлагают модель взаимосвязанной трансформации двух аспектов - "материальных" результатов проектирования и представлений о его объекте [70, с. 173-180]<sup>49</sup>. Обычно речь идет о разделении *визуального и вербального* материала, но в работе [70] прослеживается тенденция

---

<sup>49</sup> По нашему мнению, исследования в рамках "протокольного анализа" (а это, как утверждает Н. Кросс, редактор авторитетного журнала "Design Studies", - важнейший исследовательский метод последних лет в англоязычной теории проектирования [122]), до сих пор не смогли использовать возможности "билингвистического" анализа, сводя динамику проектной мысли к процедурам сугубо морфологического построения изображений (репрезентаций) [115; 123; 124]. План значений и смыслы выступают здесь во вспомогательной функции, а интерпретация не развёрнута во все. Режим доступа к статьям журнала "Design Studies": <http://www.sciencedirect.com/>

более глубокого и смелого различения *осмысления и изображения* - "умственных" действий, которые авторы исследуют в рамках предмета *психологии*, и "*материальных следов*", выражающих это осмысление в форме графического, макетного, словесного и другого дискурсивно явленного "текста". Именно эту тенденцию мы и будем далее развивать, но опираясь на несколько иные концептуальные основания, чем теория поэтапного освоения умственных действий.

Если знаки - вполне определенный и наглядный компонент проектного процесса, то что тогда можно сказать о "незнаковых" компонентах? Дознаковыми компонентами мы предлагаем считать именно особые *техники* проектного мышления, процедуры преодоления знаков, прорыва за знаки, то есть "технически оснащенное" пространство "за" и "над" знаками, что вполне соответствует этимологии слова "дизайн" - проектирование: De-sign как "отрицание", освобождение от знаковой формы. В архитектуре (прежде всего, зарубежной) последних десятилетий, которая, как известно, чрезвычайно активно использует философские и семиотические категории [125], можно видеть стремление визуализировать такое понимание, создать пластические символы деконструкции (Ж. Деррида) и иных критично относящихся к "логоцентричной" парадигме теорий. Таковы работы Д. Либескинда, Ф. Гери, П. Эйзенмана, Г. Линна, Дж. Кипниса и др. Покров знаков, бывший веками единственной реальностью "линейного" восприятия, начинает приходить в движение, образует "складки"<sup>50</sup>, обнаруживает свою "злонамеренную непрозрачность" (М. Фуко) и тем самым провоцирует передовых авторов на креативные "прорывы" своего континуума.

При таком - по природе своей *феноменологическом* - подходе "проблема объекта" действительно снимается. Ее можно рассматривать теперь не как онтологическую проблему, в которой сплелись безнадежные гносеологические парадоксы и запредельная идеология креативизма, но как *техническую задачу проектного самоопределения*, а нашей исследовательской и методической задачей становится адекватное описание этих процессов и механизмов творческого самоопределения - самоорганизации проектного мышления.

Но для решения поставленной задачи нам необходимо проанализировать тенденции в современных представлениях о проектном мышлении как занятии осо-

---

<sup>50</sup> "Складка" – одна из излюбленных современными архитекторами онтологическая и семиотическая категория, предложенная известным философом Жилем Делёзом [126].

бого рода, выявить семиотические единицы, которые можно признать адекватными *формами проектного мышления* и в отношении которых можно говорить о проектном самоопределении. Такие представления имеют место в теоретико-методических трудах, направленных на практико-методическое или учебно-методическое обеспечение проектной деятельности; в ориентации на такого рода представления выстраивается каждая конкретная конфигурация проектной активности, каждая образовательная стратегия или профессиональная школа. И едва ли не все рассмотренные нами выше сложности и затруднения фокусируются в проблеме понимания сущности проектного мышления.

### **Вопросы для самопроверки**

1. Можно ли сказать, что работа архитектора-проектировщика, продуцирующего особые виды изображений (проекты), заключается в преобразовании знаков?
2. Только ли визуальную природу имеет архитектурный образ?
3. Чем объясняется эффективность идеализированных представлений для решения проектных задач?
4. В чём опасность идеализированных представлений в архитектурном проектировании?
5. Дайте характеристику рисунку, чертежу, макету, виртуальной модели с точки зрения использования их как знаковых средств проектного поиска и с точки зрения выполнения ими функции носителя найденного проектного решения.
6. В чём состоит процесс проектной объективации?
7. Назовите несколько разновидностей объектов архитектурного проектирования. Попробуйте повторить это задание, не используя типологию зданий и сооружений.

#### 4. ПРОЕКТНОЕ МЫШЛЕНИЕ: ПРОБЛЕМЫ ПОНИМАНИЯ И МОДЕЛИРОВАНИЯ В ТЕОРИИ И ОБРАЗОВАНИИ

**Т**воримость объекта в проектном процессе, *создаваемость* его самим мышлением проектировщика не отражена, как показывает анализ многих моделей проектной деятельности, в соответствующих понятиях и схемах, вытекающие из этого выводы до сих пор не сделаны. Это кажется парадоксальным: ведь что, если не феномен *возникновения нового*, должно бы стать предметом анализа и моделирования (т.е. теоретической, а также методической реконструкции) в теориях, претендующих на описание проектного творчества?! Но чрезвычайно сильна здесь традиция естественнонаучной методологии, в которой предполагается естественное, натуральное бытие объектов. "Доопытное" существование идей и объектов, столь привычное исследовательскому сознанию и, как мы видели, активно инфицируемое в теоретические и методические разработки по проблематике проектного мышления, аналогично в семиотике идее "додискурсивного" существования "означаемого", "объективного содержания", "денотата". Это два натуралистических полюса, между которыми до сих пор вращается теоретическая мысль, стремящаяся моделировать проектное мышление и связанный с ним семиозис. Но, как мы стремились показать выше, оба эти допущения проблематизированы в тех областях знания, из которых они пришли в архитектурную науку - в философии и в семиологии. Зависимость архитектурного сознания от натуралистической методологии сохраняется вопреки ее очевидному несоответствию внутренней интуиции проектировщика, направленной на созидание, придание существования тому, что до акта творчества еще не существовало. Сказанное в полной мере относится и к собственно семиотическим аспектам анализа проектного творчества, где центральным стало понятие *репрезентации*.

#### 4.1. "Невыносимая лёгкость" репрезентации

*Всё что угодно* (в самом сильном и безусловном смысле этого словосочетания) может быть репрезентацией всего остального... всё что угодно обладает бесконечным множеством свойств, общих для него и чего угодно ещё, и поэтому в силу этих общих свойств всё можно рассматривать как репрезентацию всего остального.

Маркс Вартофский

Создаваемый объект, как мы говорили, должен как-то пониматься, мыслиться проектировщиком, о нем должен быть некий *замысел*. Представляется вполне логичным предположение, что решения проектировщик принимает, руководствуясь имеющимися у него *представлениями* об объекте. Уже отсюда следует, что представления претерпевают какие-то *изменения* в ходе проектной работы. Однако, в отличие от изображений, продуцируемых архитектором, сами представления<sup>51</sup> крайне трудно объективировать - положить их в качестве объектов вторичной исследовательской рефлексии. Поэтому обычно в область исследования входят только изобразительные материалы и считается, что они непосредственно *изображают* соответствующие представления проектировщика (см., например, [53; 124]). Изображения в проектном акте составляют легко документируемую часть или слой работы, в силу чего исследователи и выделяют различные этапы движения проектной мысли, документированные изобразительными следами. При этом процедура объективации подменяется процедурой изображения, репрезентации (рисования, черчения, макетирования, компьютерными построениями и т.д.), в результате чего предметом исследования становятся приемы визуализации и техника изображения, но отнюдь не техника объективации. Разнообразие изобразительного материала выстраивается в стройную линейную последовательность, но остается открытым вопрос: какой объект здесь изображен? И как он соотносится с объектными представлениями, с идеей автора?

Следовательно, необходимо найти средства анализа развития представлений об объекте проектирования в самом проектном мышлении и предъявить их как-то

---

<sup>51</sup> Отметим здесь показательную этимологию слов "воображение" и "изображение", отлично отражающую суть дела: в первом мы *входим* в образ, постигаем его "изнутри", во втором – выходим вовне, в мир репрезентации.



отдельно, но в то же время в тесной взаимосвязи с материалом знаков, в котором они проявляют себя, осуществляются.

Есть хорошо отработанный исследовательский прием, основанный на том факте, что материал знаков проектной работы архитектора неоднороден - он состоит из изображения и слова, из эскиза и макета, функциональной схемы и поэтического наброска и т.д. На утверждении двуязычности архитектурного мышления, открывающем возможность совместного рассмотрения движения двух (чаще всего визуального и вербального) планов, построены, как мы отмечали, различные современные средства реконструкции проектного процесса, в том числе и метод протокольного анализа [122; 124]. Разведение процессов решения проектной задачи и процессов знаковой репрезентации результатов этого решения позволяет исследователям ставить под сомнение монолитность пространства проектного поиска, что становится одним из ведущих представлений в различных направлениях современной методологии проектирования [70; 128]. Мы, используя этот принцип, берем его в радикальной интерпретации, разводя мыслительное и материальное (или в используемой нами терминологии - дознаковое и знаковое), и предлагаем считать последним все и любые знаковые формы, имеющие место в проектной работе - визуальные, вербальные и другие.

Необходимость указанного различия продиктована стремлением ухватить глубинные процессы движения проектирующей мысли, объяснить факты, необъяснимые с позиций традиционного семиотического подхода, сводящего вопрос о роли знака в архитектуре к выяснению значений уже существующих объектов, но не берущегося моделировать феномен *возникновения* представления об объекте в проектном мышлении. К числу таких фактов относится дискретность движения мысли и изображения, на что указывали уже многие исследователи: есть ключевые изображения в материалах проектной работы, которые нельзя получить непосредственным выводом из предыдущих изображений; существует прерывность, а значит, есть какая-то мысль, *не сводимая к содержанию изображенного*. А с другой стороны, есть изображения, которые нельзя объяснить рациональной интерпретацией задания, условий, норм и т.д., но именно они, растворяясь в материале знаковых преобразований, ведут к высокому проектному результату.

Вышесказанное сразу же проблематизирует исходную схему семиотического анализа мышления: содержание проектного мышления не совпадает с набором знаков, составляющих итоговый архитектурный текст. Это совершенно невероятно для

лингвиста или семиотика, но, видимо, должно быть принято в качестве одного из важнейших принципов исследования именно *проектного мышления*.

Предложенная точка зрения имеет право на существование, если ввести наряду с параллельным рассмотрением развития *представлений* и *изображений* еще и специфическую *взаимную ортогональность двух базовых процессов* архитектурно-проектной деятельности и мышления. Такими базовыми процессами являются, с одной стороны, *проектное мышление* - творческое и, следовательно, критическое, подвергающее все сомнению и переработке начало, и, с другой стороны, процесс устойчивого функционирования, для обозначения которого можно использовать известный термин *конструирование* [111; 127; 119]. Конструирование (и исторически ему предшествовавшие конфигурации функционирования в зодчестве – ремесло, работа по прототипам, следование канону и т.п.) не требует творчества и не является проектированием. Проектирование же (после десятилетий безуспешных попыток построить его в "чистом", беспредметном и универсальном виде) может рассматриваться сегодня как некая "надстройка" над инфраструктурами функционирования, придающая культурно-исторический смысл деятельности (а не только утилитарно-функциональный и социально-коммунальный, которые деятельность способна иметь и без проектного творчества), развёртывающаяся на материале деятельности и являющаяся определённой вершиной её развития. Строго говоря, архитектура возможна без проектирования (что и имело место на протяжении тысячелетий истории человечества, что нередко реализуется и сегодня), а проектирование имеет несколько воплощений, одно из них – архитектурное проектирование. Речь не об использовании проектных средств в архитектуре, но скорее, наоборот - об использовании средств и форм архитектуры в проектной работе. Не "проектирование в архитектуре", но *проектирование архитектурой* – так следует интерпретировать термин "архитектурное проектирование". Создание нового, проведение в жизнь изменений может осуществляться многими путями, один из них, самый древний и мощный, - архитектура. Значительно более молодой и до сих пор проблемный, не вполне устоявшийся – проектирование. И *символ в архитектуре* не тождественен *символу в проектировании* (проектному символу): первый принадлежит миру воспроизводимых значений, плану означаемых культуры или традиции, второй же начинает жить в хронотопе проектного акта, и, если ему повезёт и акт окажется успешным, созидательным, он не умрёт с завершением творческого дейст-

вия, а продолжит жизнь вовне, выступая носителем нового содержания, артифицирующего, изменяющего, развивающего план значений культуры.

Введённое различие позволяет более жёстко квалифицировать процедуру репрезентации. Репрезентация предполагает существование репрезентируемого содержания. До акта репрезентации содержание пребывает в латентном, бессознательном виде, а репрезентация выводит это содержание в знаковую непотаённость. Но в таком действии нет ничего собственно *проектного*, репрезентация – стандартная процедура любой семиотической практики. Более того, репрезентация указывает на предопределенность результата, оставляя проектировщику свободу лишь в рамках исполнительского мастерства, но не творчества. Однако такая предопределенность технически достижима только при помощи *образца, прототипа* или за счет организации *сборки* объекта из серии заранее готовых элементов (в случае проектно-конструкторского мышления – из мыслительных заготовок: единиц информации, знания, идей и т.п. интеллектуальных фрагментов *ready made*). Нетрудно показать, что в соответствии с такими именно моделями деятельности построены практически все ныне действующие учебно-методические и практико-методические документы по архитектурному и другим видам проектирования.

Можно утверждать: существующие сегодня модели проектного мышления, на которые приходится ориентироваться в практической, исследовательской и педагогической деятельности как на устойчивое теоретическое знание, описывают процессы, связанные с деятельностью *конструирования* – сборки решений из готовых интеллектуальных блоков – *конструктивов*, но не с деятельностью *проектирования*, за которой можно закрепить творческие, порождающие функции в культуре. Собственно *креативные* процессы и не попали в распространенные сегодня модели проектного мышления и деятельности.

Отсутствие творческого содержания в известных моделях проектного процесса, их принципиальная неспособность объяснить феномен творчества неизбежно приводят к подмене самого объекта теоретического моделирования: им оказывается уже не проектирование, а или конструирование, или ориентированная на прототипы деятельность ремесленного характера. Разумеется, обучение и тому и другому все ещё имеет смысл, должно осуществляться и успешно осуществляется до сих пор и, видимо, еще не скоро перестанет быть непреложной частью образовательного процесса. Но основным содержанием архитектурно-проектного образования ни ремесло, ни конструирование быть не могут: первое просто не соответствует реали-

ям деятельности в ее профессиональном и метапрофессиональном воплощении, второе – не отвечает запросам развивающегося мышления и культуры.

Чем больше мы углубляемся в проблематику репрезентации как когнитивной или семиотической процедуры, тем дальше отходим от задач изучения специфических проектных техник, связанных с реализацией представлений об объекте в форме проекта этого объекта. Тезис о неэффективности репрезентации как исследовательского концепта и как семиотической процедуры мог бы показаться плоским, однако, увы, идеология репрезентативного описания процессов мышления и семиозиса в проектировании сегодня торжествует (в англоязычной методологии проектирования, прежде всего). Ведь, в самом деле, проект легко счесть не чем иным, как продуктом реализации идей проектировщика. Но неверно считать эту реализацию *репрезентацией* идей проектировщика: репрезентация здесь лишь второстепенное, вспомогательное и во многом случайное событие, развёртывающееся с применением ситуативно доступных средств и лишь на плацдарме, захваченном уже завершившейся до того объективацией.

## 4.2. Презентация существующего и создание нового

Здесь каждому предстоит выбор, зависящий от его моральной позиции, обычно и определяющей выбор между процедурными актами или собственно действиями.

Г.И. Богин

Остроту и актуальность различие конструирования как сборки из готовых элементов и творческого проектного мышления, активно внедряющегося в любые готовые формы мышления об объекте, приобретает в современной культурной ситуации, когда все более углубляется кризис традиционных прототипов и типологии архитектурных объектов. В работах, исследующих эту ситуацию, нередко утверждается необходимость поиска *единиц*, из которых сегодня могли бы конструироваться объекты архитектурного мышления, коль скоро такие универсальные и устойчивые в недавнем прошлом единицы организации мышления и деятельности, как прототип и архитектурный тип, утратили свои позиции [37; 77; 129]. Достаточно очевидно, что создание таких единиц не лингвистическая проблема, не проблема создания языка проектирования и, в строгом смысле, не задача репрезентации и уж тем более не *презентации* существующих где бы то ни было форм. Это - проблема изучения и моделирования процессов проектной объективации.

Различие проектирования и конструирования принципиально меняет тип схематизированных моделей, в которых можно выразить предлагаемое понимание проектного акта - место схем *линейного протекания проектного процесса* (а это самый распространенный принцип организации моделей проектного мышления и деятельности [53; 54; 124; 129]) занимают модели сложного синхронного действия, организованного несколькими взаимно отображающимися планами.

Проектировщик имеет дело не с неподвижными представлениями о своём объекте, напротив, смысл и задача его работы состоит в развитии исходных "расплывчатых" представлений до состояния детализированного проекта. В семиотике, в научном моделировании существующих объектов, внешних по отношению к наблюдателю, репрезентация достаточно эффективна, но она предполагает остановку в развитии моделируемого объекта и его не зависимое от субъекта существование. В проектном же мышлении проблема объекта должна пониматься не как онтологическая или гносеологическая проблема, но как техническая задача *создания* объектов.

Проекту мышлению и архитектурному в особенности чуждо отстраненное созерцание, напротив, ему присущ заинтересованный, симпатический взгляд на объекты, или, в терминах феноменологии, *интенциональное*, направленное отношение [38]. И именно в философии интенциональностей – феноменологии – можно встретить некоторые, хотя и весьма неявные, основания считать первичное существование порождающей мысли свободным от (неизбежно последующих затем) знаковых форм.

Существует интереснейший парадокс, характерный для целостного и нерасчлененного (синкретичного) архитектурного мышления: при заимствовании идеи репрезентации из внеархитектурных наук обычно имеет место отождествление *объектов* и *знаков*, их выражающих, что, в частности, затрудняет признание возможности существования проектной идеи или объекта мысли до фиксации их в знаках. Одним из наиболее выразительных примеров теоретического оформления этого отождествления является упоминаемая нами выше теория визуального мышления Р. Арнхейма [28; 29]. Уже в рамках скрупулезных исследований по "протокольному анализу" (protocols analysis) эта теория могла бы быть проблематизирована, но этого не происходит, что отражено в работах О. Акина [124], Н. Кросса [122], Г. Голдсмит [106; 123; 128], М. Кавакли, Дж. Джеро [115], Т. Мак-Нелли др. современных исследователей, задающих сегодняшнюю норму понимания проектного мышления в англоязычных странах. Не происходит именно в силу того, что дополнение визуального плана вербальным, которое практикуется в методике "протокольного анализа", не объясняет главного - феномена *возникновения* проектной идеи.

Есть и еще одно существенное возражение против идеи репрезентации, как она принята в естественных науках и конструкторском знании. Дело в том, что репрезентация всегда связана с набором средств изображения, она ограничена контуром допустимого и ожидаемого, принятого и нормативного, т.е. репрезентация *конвенциональна*. Известный теоретик и методолог моделирования М. Вартофский в работе "Модели. Репрезентация и научное понимание", обсуждая такой канон репрезентации, как линейная перспектива, пишет, что она существует за счет "конвенционально принятого установления тождества, которое кажется "правильной или "подлинной" репрезентацией в силу принятия нами некоего "вокабулярия форм" [130, с. 127]. И в этом качестве репрезентация (как объяснительная схема и как соответствующая техника изображения) тесно связана с конструктивами, взятыми без

динамики их изменений. Круг замыкается: новое возникнуть не может, проектное мышление остается не понятым и не выраженным в моделях - такая картина часто предстает в анализе теорий архитектурно-проектной деятельности.

Но объективация перестает быть обыденным процессом восприятия и становится проектной процедурой тогда, когда она употребляется в рефлексивном режиме, то есть когда проектировщик отдает себе отчет в отсутствии идеального как прикрытия, в "мягкой", творимой природе онтологических представлений, в ненадежности знаний и их абстрактности, "не человечности" (так уж сложилось в истории наук, обеспечивающих архитектора, работающего для живых людей, что знания, передаваемые ему "из вне", как правило, антропологически и экзистенциально бессодержательны), когда проектировщик не позволяет сомнительным идеям пройти через себя от идеолога к проекту, артифицирующему мир, когда он знает - что, для кого и зачем он объективирует. В этом случае он не чувствует себя мессией, у него появляется плодотворное сомнение, востребуется рефлексия, "открывается сознание", чуткость к контексту (по известной фразе Д. Скотт-Браун: "Архитекторы, в силу их способности нанести ущерб, обязаны научиться открытому мышлению"). Но для этого он должен принять свою субъективность как особую культурную функцию, а не как личный произвол или как помеху на пути магистрального движения надбытийной (или "всечеловеческой") Идеи. Именно субъект производит процедуру объективации, а в проектном мышлении, кроме того, имитируется исторический процесс складывания объектов деятельности, переосмысляются конвенциональные представления о них, в числе коих - мифология. Субъект может быть коллективным или персонифицированным, но рефлексия собственных объективаций - неременное условие проектного творчества.

### 4.3. Символ как форма проектного мышления

Сама структура символа направлена на то, чтобы дать через каждое частное явление целостный образ мира.

С.С. Аверинцев

Обращение к проблеме знака - не столько в работах по семиотике, сколько в философской феноменологии и символогии - подсказывает средство обойти парадокс репрезентации. Им выступает идея символа, или, как мы его обсуждаем, проектного символа.

Проектный символ есть тот особый ключевой знак, который несет на себе содержание дознаковой проектной идеи - свободной от некритического заимствования конструктивов и конвенциональных знаковых форм. Повторим: особый не по морфологии или по магическим смыслам, но по сопричастности функции схватывания и удержания *нового содержания*, возникающего в акте творчества, что резко отличает его от всех иных знаковых форм проектной работы. И именно так символ осмыслялся в истории европейской мысли. В традиции философской феноменологии (например, в [131]), как мы стремились показать в первой части, последовательно проходит разделение символа - выразителя нового, возникающего в акте мысли содержания, - и остальных видов знака, в которых фиксируется знание о существующем, известном, выступающем как материал, с которым идет работа *мысли-через-изображение* и в котором имеет шанс осуществиться новый символ.

Можно предположить, что и древние символы возникли примерно так же: сначала они фиксировали состояние мобилизации мысли в ситуациях экстремального опыта общения с миром, использовались как носители памяти и силы этого опыта для решения аналогичных задач ("Встань и иди!"), а позже сохранились как устойчивые фигуры культурной памяти, приобретающие эзотерическое значение "ворот" (или *порталов*) в иные миры, средств общения с планом надчеловеческого содержания. Мифологическая (магическая) и религиозная картины мира позволяли успешно извлекать подобные смыслы из древних символов, сохраняя их жизненность и воспроизводя из поколения в поколение традицию обращения с ними. Современные "кризис знаков" и "смерть символов" – совсем другая ситуация, уповать в которой на



естественную сохранность древних смыслов уже не приходится<sup>52</sup>. Взятые сегодня вне нового интеллектуального и творческого усилия по осмыслению их значения древние символы или становятся пустыми маркерами – указателями контекста, на который осуществляется отсылка, - или "темными лошадками", полными злонамеренности, о которой предупреждал М. Фуко и которую так любят натуралистически и прямолинейно (т.е. без понимания истинной катастрофичности происходящего) обыгрывать голливудские "археологические" саспенсы. Потому мы и считаем наивно-натуралистическое увлечение "символикой" в современной массовой культуре занятием, по меньшей мере, бесперспективным. Проектный путь символа совсем иной: возрождаться, как птица Феникс, и появляться вновь в горниле творческого переозначения, повторяя и воспроизводя в хронотопе творческого акта исторический путь древних символов, только так и достигая их мирозидательной силы. Напомним, здесь символ берется нами в его сугубо внутривидовых функциях, в его роли в процессах творческого мышления, при этом в стороне остаются коммуникативные, идеологические и всякие иные значения этого термина.

Символ, как мы видели, всегда функционально соотнесён с мифом. Но если в архаических обществах эта связь была тотальной реальностью существования, то в современном обществе, в ситуации "разволшебствления" мира (М. Вебер) и "девальвации символов" (Р. Барт, М. Фуко, Ж. Деррида, Ф. Гваттари и др.), в условиях разрастания "мира симулякров" (Ж. Бодрийяр (1929 - 2007)), символ и миф обретают связь и новые формы существования лишь в акте творчества, в усилии мышления, осознанно создающего нечто новое и/или ситуативно уникальное, требуемое здесь и теперь. Мысль не обходится без мифа в тех своих пределах и краях, где помыслить новое можно только новым же способом - непрототипическим и творческим [131; 133].

Но миф в проектном мышлении нельзя понимать как некое хранилище готовых образов и идей. Обширный банк визуальных образов, накопленный историей архитектуры, играет с теорией архитектурного проектирования дурную шутку, часто провоцируя сведение её к репродуктивным моделям действия. В культуре, в самом

---

<sup>52</sup> Но, заметим, нельзя и недооценивать устойчивость фигур коллективного бессознательного. Сегодня, правда, о недооценке речи нет, скорее можно говорить о форсированной эксплуатации бессознательных, в т.ч. архаических мотивов. В современном художественном авангарде, в отличие от авангарда начала XX века, мифологические и символические мотивы всё теснее связываются с актуальными семиотическими категориями [132].

деле, существует на сегодня уже огромный объем содержаний, заставляющий исследователей утверждать: в каждом актуальном опыте деятельности реализуется то или иное привходящее содержание, которое "уже было" и уже зафиксировано в культуре. Такова концепция культурного дискурса у М. Фуко, который называет его "Архивом", "сказанными вещами"; или образ Мировой Библиотеки (У. Эко, Х.Л. Борхес, Г. Башляр). Не оспаривая плодотворность такого понимания в области культурологического исследования, равно как и в приложении к моделям архитектурной деятельности *вне* проектного подхода (а в архитектуре, заметим, далеко не все задачи требуют проектирования, проектного мышления и проектных методов), мы считаем его недостаточным для теории собственно проектирования. В проектном творчестве и миф, и культурный опыт не столько используются или осуществляются, сколько подвергаются *артификации* (обыскуствлению) – процессу, становящемуся всё более необходимым для их существования и воспроизводства.

Мы используем здесь термин "знаково-символическое моделирование" как синоним целостности проектного мышления, ибо последнее состоит из знаковых преобразований и чистого дознакового мышления, оперирующего с образами, "лишенными наглядности", в то время как внутренним смыслом и назначением проектной работы является, как известно, *моделирование* объекта<sup>53</sup>, то есть предъявление его в особой конструктивной форме, способной обеспечить необходимую деятельность. И *форма* эта знаковая, что означает, в конечном счете, неустранимость, неизбежность знакового оформления результатов всей проектной работы. Роль же символа в "сшивании" дознакового и знакового планов проектного мышления такова, что избежать присутствия этого понятия в термине, характеризующем всю совокупность процессов проектного моделирования, нельзя. В то же время знаково-символическими моделями справедливо будет назвать вообще все знаковые формы акта, поскольку, как утверждает М. Вартофский, все знаки есть модели чего-либо, и в каждой модели есть "скрытая эвристическая функция", позволяющая рас-

---

<sup>53</sup> Моделирование – весьма сложная деятельность (не процедура!), обладающая своими достоинствами, но и не лишённая недостатков, – причём недостатков фундаментальных. Однако обсуждение моделирования и его соотношения с проектированием, в т.ч. в архитектуре, а также его соотношения с научным познанием, конструированием и инженерией, – отдельная тема, лишь только затронутая в данном издании.

смаатривать любую модель в качестве "инструмента созидания элементов будущего"<sup>54</sup> [130, с. 136 - 138].

Мы уже не раз упоминали различие между проектированием и конструированием. Среди прочего, конструирование – в отличие от проектирования - есть деятельность по комбинированию продуктов-ответов на полученный импульс-задание из готовых блоков – конструкторов (или "конструктивов"). Конструкторы не даны в восприятии непосредственно - к ним еще нужно подобраться в рефлексивном анализе, медитации или в феноменологической редукции. "Конструктивизация деятельности так влияет на морфомир (мир морфологии – П.К.), что порождает в нем комбинаторные структуры", - пишет О.И. Генисаретский, - "...Последовательное конструктивистское<sup>55</sup> сознание именно *комбинаторно объективирует себя* (выделено нами - П.К.). Это значит, что... (конструкторский, – П.К.) процесс, если судить о нем по движению объекта деятельности, выглядит как комбинирование; продукт проектирования предстает как комбинация ранее заданных единиц материала. В чистом же и предельном виде конструирование лишает деятельность ее проектной и познавательной осмысленности, делает ее "глухой к нуждам мира" [119, с. 26].

Но проектировщик работает с конструкторами всегда, другое дело, что их неосознанность как особых феноменов, конституирующих сознание и предопределяющих поиск проектной идеи, ведет к зависимости от их содержания, как правило, конвенционального, нетворческого. И проектировщику, чтобы быть творцом, нужна проблематизация всевозможных конвенциональных очевидностей обыденно-культурного и профессионального сознания. Проводить такую проблематизацию он может самыми разными способами и при помощи различных интеллектуальных средств, обычно и составляющих его персональный творческий метод, его личную методику работы, закреплённую в соответствующих навыках и умениях. Мы предлагаем пять конструктивов как специальную идеализацию, специальное средство организации рефлексии проектировщика, особенно важное в

---

<sup>54</sup> Одним из недостатков моделей является проблематичность их интерпретирования. М. Вартофский чувствует этот недостаток и пишет о интерпретации как альтернативе модельной репрезентации [130, с. 18], но модель по самому своему назначению есть способ навязать вполне определённую интерпретацию, а навязанная (насильственная) интерпретация – это и есть репрезентация! Как и любой инструмент, модель обнаруживает односторонность.

<sup>55</sup> Стилистическое направление 20-х годов необходимо от этого понятия отличать, но мера конструирования в *конструктивизме* - специальный и очень интересный вопрос.

процессах формирования личных навыков, то есть в образовательном контексте. Это конструктивы: Организационной формы проектного акта; Метода; Задания, полученного проектировщиком; Результата, который он должен получить; Материала, с которым идёт проектная работа [72]. В конструировании эти конструктивы понимаются непосредственно и позитивно, как "простые сущности", осуществляются процедуры их реализации. В проектировании же все эти конструктивы подвергаются переосмыслению и переоценке, берутся не как само собой разумеющиеся суждения или представления, а как области неопределённости, требующие исследования и поиска альтернатив<sup>56</sup>. Опыт анализа работы многих мастеров архитектуры убедительно показывает, чем большее количество конструктивов подвергнуто переосмыслению и чем более радикальным было это переосмысление, тем более яркое, творчески индивидуальное, социально и культурно осмысленное произведение получилось в результате. Механические же ответы на конвенционально заданные вопросы и конвенционально сложившиеся представления об условиях акта деятельности, его методе, материалах и т.д. порождают лишь стереотипные результаты. Давно отмечено исследователями: в действительности массовой архитектурной деятельности с подавляющим перевесом преобладает конструирование, а проектирование встречается, несмотря на распространённость термина, чрезвычайно редко. Разумеется, соответствующие методические формы автоматически из всего сказанного не вытекают, они требуют специальной разработки. Но принципиальное отличие требуемых методических форм от традиционных уже вполне очевидно.

Разделение знакового и дознакового планов позволяет моделировать переход содержания от первичных представлений к проектной идее, и от нее - к знаково-символическим моделям, к предметному архитектурному проекту. И если многие из известных представлений о знаковых системах в архитектуре традиционно обслуживают деятельность архитектурного конструирования, то введённые нами представления о проектном символе и о "дознаковых" состояниях проектной идеи позволяют увидеть контуры той мыслительной творческой практики, в которой удаётся освободиться от стереотипов и критически отнестись к конструктам обыденного

---

<sup>56</sup> Разнообразие действий в проектном процессе обеспечено несколькими *техниками проектного мышления*, в.т. и техниками работы со знаками. Представление о техниках проектного мышления, к сожалению, не получило сколь либо полного освещения в данном пособии (см. [72]).

и профессионального сознания, то есть пока лишь в одном из аспектов почувствовать действительный характер архитектурного проектирования.

### **Вопросы для самопроверки**

1. В чем состоит различие между категориями "архитектурный символ" (символ в архитектуре, истории архитектуры) и "проектный символ" (символ в проектном акте)?
2. Какова основная функция проектного символа?
3. В чём различие между объективацией и репрезентацией?
4. Как связаны категории "символ" и "миф" в традиционном обществе и в креативном мышлении?
5. Почему конструирование не может считаться полноценной проектной практикой? Назовите примеры архитектурного конструирования и проведите их критический анализ.
6. Как вы понимаете термин "дознаковое" в отношении бытия проектной мысли?
7. Опишите процесс архитектурного проектирования используя введённые в настоящем пособии понятия.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На материале краткого обзора истории эволюции представлений о знаках и символах в истории мысли – обзоре кратком в силу физической невозможности дать обзор сколь-либо полный, что потребовало бы совсем иного жанра и объёма текста – мы попытались показать как сложности интерпретации феномена проектного мышления в терминах семиотики, так и указать на имеющиеся и до сих пор не в полной мере использованные ресурсы. Предложенный подход к описанию дознакового проектного мышления и выражения его во внешних репрезентирующих знаковых формах стремится преодолеть обычный парадокс теоретических реконструкций проектного творчества и моделей обучения ему, заключающийся в описании генезиса уже имеющихся идей, содержаний, символов, без ответа на вопрос об их возникновении. Предлагаемый нами подход позволяет моделировать именно процессы *возникновения*, то есть создания объектов проектной мысли посредством развертывания объектных представлений в репрезентирующих их формах, рассмотренных выше. Для понимания сложной и трудноуловимой природы проектного творчества, особенно в ходе освоения его во время приобретения профессионального образования, изложенный подход представляется наиболее адекватным и плодотворным. Он позволяет дополнить теоретическими представлениями тот огромный и довольно инертный объём изобразительного знаково-символического материала, который до сих пор составляет основную массу усваиваемых студентом-архитектором представлений о творящем проектном мышлении и его средствах.

Оказалось, что в проектном мышлении устанавливаются такие связи содержания и знака, которые не могут быть описаны с позиций и в терминах семиотики, понимаемой как наука о системах коммуникации в обществе и о знаках, включенных в эту коммуникацию. Но именно в социально-культурном функционировании архитектурных знаков и наметился сегодня кризис, усугубляющийся, как мы показали, монополией семиотических методов описания архитектурного знака, и, прежде всего, распространением этих методов на анализ самого творящего проектного мышления. Это заставило нас разрабатывать новые подходы к проблеме знака, обратиться к феноменологическим представлениям и методам, разделить знаковое и дознаковое в проектном мышлении. В результате по-новому высветилась и проблема объекта, получающая конструктивное разрешение, и сложилась концепция знаково-символического моделирования в архитектурном проектировании, свобод-

ная от нетворческих по своему происхождению схем прямолинейной денотации и от других негативных сторон традиционной архитектурной семиотики.

Изложенный подход к знаково-символическому моделированию, органично и неотъемлемо включенному в процессы проектного мышления и реализуемому посредством техник проектного мышления, направлен на решение задач "внутри" архитектурного мышления и деятельности как в теоретическом, так и в учебно-методическом, и практическом плане. Но в такой "интериоризации" мы видим решение и указанных нами социально-культурных проблем архитектурной деятельности в современном мире - только в усилиях по выходу на адекватные творческому мышлению представления о семиозисе можно достичь человечности предметного мира, вернуть значение архитектурных форм, ценностную осмысленность искусственной среды, былую коммуникативность архитектуры. Мы стремились показать, что именно в "глубинах" творческого проектного мышления есть ответы на самые жгучие вопросы сегодняшней архитектурной теории, педагогики и практики. Предложенный подход - лишь первое приближение к этим ответам.

Вероятно, принятые и выдвинутые нами положения несколько упрощают существо поставленных вопросов, но, надеемся, - в приемлемых границах. Необходимо отметить, что едва ли не все рассмотренные выше категории до сих пор подвержены интенсивной философской, семиотической и методологической проработке. О символе, например, Жиль Делёз (1925 – 1995) пишет: "Мы пока ещё не знаем, в чём заключается этот символический элемент. Но, по крайней мере, мы можем сказать, что соответствующая структура не имеет никакого отношения ни к чувственной форме, ни к образу воображения, ни к интеллигибельной сущности" [134]. Разумеется, эта цитата – типичный пример того, что Николай Кузанский именовал "умудрённым неведением" – за ней ощущается полное напряжения пространство хорошо структурированной интеллектуальной работы. Такова миссия творчества – осмыслять не только Мир, но и свои собственные средства осмысления, и делать это приходится одновременно, не дожидаясь наступления полной ясности, которая, если она достижима, не оставила бы уже места открытому творческому поиску.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Семиотика пространства: сб. науч. тр. Междунар. ассоц. семиотики пространства / под ред. А.А. Барабанова. - Екатеринбург: Архитектон, 1999. – 688 с. См. также материалы по семиотике архитектуры на сайте: <http://arhivuz.ru/magazine>
2. Тахо-Годи А. А. Миф у Платона как действительное и воображаемое // Платон и его эпоха. - М.: Наука, 1979. - С. 79.
3. Парменид. О природе // Фрагменты ранних греческих философов. - Ч.1 . - М.: Наука, 1989. - С. 295 – 296.
4. Глазычев В.Л. Образы пространства (проблемы изучения) // Творческий процесс и художественное восприятие. - Л.: Наука, 1978. - С. 164.
5. Раппапорт А.Г. Форма в архитектуре. Проблемы теории и методологии / Раппапорт А.Г., Сомов Г.Ю. - М.: Стройиздат, 1990. - С. 40.
6. Аверинцев С. С. Символ // Философский энциклопедический словарь. - М.: Сов. энциклопедия, 1989. - С. 581 - 532.
7. Аверинцев С. С. Неоплатонизм перед лицом платоновой критики мифопоэтического мышления // Платон и его эпоха. - М.: Наука, 1979. - С. 97.
8. Шеллинг В. И. Сочинения в 2-х томах. - Т. 1. - М.: Мысль, 1987. - 637 с.
9. Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Сочинения в 6-ти томах. - Т.5 - М.: Мысль, 1966. - С. 429.
10. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. - СПб.: А-сad, 1994. - 406 с.
11. Вагнер Г. К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV - XV веков. - М.: Искусство, 1980. - 267 с.
12. Кант И. Антропология с прагматической точки зрения // Кант И. Сочинения в 6-ти томах. - Т. 6. - М.: Мысль, 1966. - С. 429 - 430.
13. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
14. Барт Р. Мифологии. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – 320 с.
15. Повель Л., Бержье Ж. Утро магов. Посвящение в фантастический реализм. - Киев: София, 1994. - С. 398 – 399.
16. Фуко М. Ницше, Фрейд, Маркс // Кентавр. - 1994. - № 2. Режим доступа: [www.circles.ru](http://www.circles.ru)
17. Уайнс Дж. Точка зрения автомобилиста // Современная архитектура. - 1972 - № 6. – С. 45.
18. Юнг К.Г. Архетип и символ. - М.: Ренессанс, 1991. - С. 231.
19. Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке // Юнг К. Г. Собрание сочинений. - Т.15. - М.: Ренессанс, 1992. - С. 18 - 201.
20. Выготский Л.С. Избранные психологические произведения. - М.: Изд-во АПН РСФСР, 1956. – С. 49.
21. Щедровицкий Г.П. "Языковое мышление" и его анализ // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. – М.: Шк. Культ. Полит., 1995. – С. 449 – 465.
22. Розин В.М. Семиотические исследования. – М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2001. – 256 с.
23. Салмина Н.Г. Знак и символ в обучении. - М.: МГУ, 1988. – 288 с.
24. Франкл В. Человек в поисках смысла. - М.: Прогресс, 1990. – 368 с.
25. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. - М.: Политиздат, 1975. – С. 100.
26. Инженерная психология. Дисциплинарная организация и концептуальный строй/ А.А. Пископпель, Г.И. Вучетич и др. - М., 1994. – 216 с.



27. Давыдов В.В. Виды обобщения в обучении: Логико-психологические проблемы построения учебных предметов. - М.: Педагогика, 1972. – С. 423.
28. Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. - М.: Стройиздат, 1984. - 192 с.
29. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. - М.: Прогресс, 1971. - С. 315.
30. Самохин В.Н. Эстетическое восприятие: вопросы методологии и критики. - М.: Мысль. 1985. - 208 с.
31. Страутманис И.А. Информативно-эмоциональный потенциал архитектуры. - М.: Стройиздат, 1978. - 119 с.
32. Эко У. Функция и знак (семиология архитектуры) // У. Эко. Отсутствующая структура. Введение в семиологию – СПб.: Изд-во "Симпозиум", 2004. – С. 255 - 328.
33. Лосский И.О. Умозрение как метод философии // На переломе. Философские дискуссии 20-х годов: Философия и мировоззрение / Сост.: П.В. Алексеев. - М.: Политиздат, 1990. - С. 143 -150.
34. Лефевр В.А. Конфликтующие структуры // В. Лефевр. Рефлексия. – М.: "Когито-Центр", 2003. – С. 7 – 131.
35. Андрей Константинович Буров: Письма. Дневники. Беседы с аспирантами. Суждения современников/ Сост., вступ. статья и примеч. Р.Г. Буровой, О.И. Ржехиной. - М.: Искусство, 1980. - 297 с.
36. Шахнарович А.М., Габ М.А. Прагматика текста: психолингвистический подход // Текст и коммуникация. - М., 1991. - С. 75.
37. Лежава И. Г. Функция и структура формы в архитектуре: Автореферат дис. на соиск. уч. ст. док. арх. - М.: МАрХИ, 1987. - 52 с.
38. Богин Г.И. Интендирование как одна из техник понимания текста // Вопросы методологии. - 1992. - № 3 - 4. – С. 80 - 108. Режим доступа: [www.tversu.ru/science/Hermeneutics](http://www.tversu.ru/science/Hermeneutics)
39. Гуссерль Э. Логические исследования. Т.2. Введение // Логос. Философско-литературный журнал. - 1997. - № 9.
40. де Соссюр Ф. Заметки по общей лингвистике/ Общ. ред. Н.А. Слюсаревой. - М.: Прогресс, 1990. – С. 157.
41. Деррида Ж. Письмо и различие. – М.: Академический проект, 2000. – 495 с.
42. Семиотика и язык архитектуры: сб. науч. трудов / под ред. Е.И. Россинской. - М.: ВНИИТАГ, 1991. – 180 с.
43. Структурализм: "за" и "против". Сб. ст./ под ред. Е.Я. Басина и М.Я. Полякова. - М.: Прогресс, 1975. - 468 с.
44. Иванов Вяч. Вс. Об одном типе архаичных знаков искусства и пиктографии // Ранние формы искусства: Сб. ст. / отв. ред. Е.М. Мелетинский. - М.: Искусство, 1972. - С. 105 - 147.
45. Библер В.С. Век Просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант // Западноевропейская художественная культура XVIII века. - М.: Наука. 1980. - С. 151 - 248.
46. Копылов Г. Г. О мифе научной истины // Кентавр. - 1998. - № 19. Режим доступа: [www.circle.ru](http://www.circle.ru)
47. Гадамер Х. - Г. Истина и метод. - М.: Прогресс, 1988. - 699 с.
48. Литвинов В.П. Феномен содержания // Вопросы методологии. - 1994. - № 3 - 4. Режим доступа: [www.tversu.ru/science/Hermeneutics](http://www.tversu.ru/science/Hermeneutics)
49. Глазычев В.Л. Эволюция творчества в архитектуре. - М.: Стройиздат, 1986. – С. 487.
50. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. - М.: Стройиздат, 1985. - 136 с.
51. Тиц А.А., Воробьева Е.В. Пластический язык архитектуры. - М.: Стройиздат, 1986. - 312 с.

52. Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. - М.: Искусство, 1985. – 174 с.
53. Джонс Дж. Кр. Методы проектирования. М.: Мир, 1986. – 326 с.
54. Зейтун Ж. Организация внутренней структуры проектируемых архитектурных систем. - М.: Стройиздат, 1984. - 160 с.
55. Линч К. Образ города / пер. с англ. В.Л. Глазычева. - М.: Стройиздат, 1982. - 328 с.
56. Барт Р. Семиология и градостроительство // Современная архитектура. - 1971. - № 1. – С. 7 - 10.
57. Россинская Е.И. Семиотика вообще и семиотика архитектуры // Семиотика и язык архитектуры: сб. науч. тр. ВНИИТАГ/ под ред. Е. И. Россинской. - М., 1991. - С. 5 - 31.
58. Эмпирическая эстетика: Информационный подход: Сб. м-лов Междунар. науч. симпозиума. - Таганрог: ТГРУ, 1997. - 170 с.
59. Норберг-Шульц Кр. Жизнь имеет место // Архитектон. Известия вузов. - 1995. - № 1.
60. Барбышев Е.Н. Коммуникативные особенности русских архитектурных систем // Семиотика и язык архитектуры: сб. науч. тр. ВНИИТАГ/ под ред. Е.И. Россинской. - М., 1991. - С. 71.
61. Россинская Д.И. Семиотика и проектирование. Идеи штутгартской школы // Методологические и теоретические аспекты организации архитектурно-градостроительного проектирования: сб. науч. тр. ВНИИТАГ / под ред. Г.П. Щедровицкого. - М., 1990. - С. 83 - 106.
62. Разработка и внедрение автоматизированных систем в проектировании (теория и методология). - М.: Стройиздат, 1975. - 527 с. Режим доступа: [www.circle.ru/kentavr/TEXTS/999](http://www.circle.ru/kentavr/TEXTS/999)
63. Щедровицкий Г.П. Проблемы методологии системного исследования // Г.П. Щедровицкий. Избранные труды. – М.: ШКП, 1995. – С. 155 – 196.
64. Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика // Панофский Э. Перспектива как "символическая форма". Готическая архитектура и схоластика. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 213 - 325.
65. Капустин П.В. От трансцензуса к дискурсу: символ до и после культуры // Символ в культуре, - Воронеж: ВГУ, 1996. - С. 83 - 86.
66. Философия и литература. Беседа с Жаком Деррида // Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. - М.: Культура, 1993. – С. 155 – 156.
67. Архитектура и философия: Интервью Ж. Деррида // Родник. - 1992. - № 1. – С. 42 - 46.
68. Городская среда. Технология развития: Настольная книга/ В.Л. Глазычев, М.М. Егоров, Т.В. Ильина и др. - М.: Ладья, 1995. - 240 с.
69. Бархин Б.Г. Методика архитектурного проектирования: учеб. - метод. пособие для вузов. - 3-е изд., перераб. и доп. - М.: Стройиздат, 1993. - 437 с.
70. Степанов А.В. Архитектура и психология / Степанов А.В., Иванова Г.И., Нечаев Н.Н. - М.: Стройиздат, 1993. - 295 с.
71. Кармазин Ю.И. Творческий метод архитектора: введение в теоретические и методические основы. – Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2005. – 496 с.
72. Капустин П.В. Проектное мышление в архитектуре: проблемы и перспективы исследования // Архитектон. Известия вузов. /Специальный выпуск. 2001. – С. 68 - 81.
73. Щедровицкий Г.П. Методологические замечания к проблеме происхождения языка // Науч. докл. высшей школы. Филологические науки. - 1963, № 2.
74. Аристотель. Сочинения в 4-х томах. - Т.2, М.: Мысль. 1978. - С. 645.

75. Лосев А.Ф. Древнегреческий термин «Τεχνη» в доплатонический период античной эстетики // Проблемы изучения культурного наследия. – М.: Наука, 1985. – С. 294 - 297.
76. Зубов В.П. Архитектурная теория Альберти // Леон Баттиста Альберти / отв. ред. В.Н. Лазарев. - М.: Наука, 1977. - С. 50 - 149.
77. Раппапорт А. Г. Проектирование без прототипов // Разработка и внедрение автоматизированных систем в проектировании (теория и методология). - М.: Стройиздат, 1975. - С. 299 - 392. Режим доступа: [www.circle.ru/kentavr/TEXTS/999AR1.ZIP](http://www.circle.ru/kentavr/TEXTS/999AR1.ZIP)
78. Земцов С.М., Глазычев В.Л. Аристотель Фьораванти. - М.: Стройиздат, 1985. - 184 с.
79. Лихачев Д. С. Градозащитная семантика Успенских храмов на Руси // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. - М.: Наука, 1985. - С. 17-23.
80. Глазычев В.Л. Социально-экологическая интерпретация городской среды. - М.: Наука, 1984. – 179 с.
81. Платон. Сочинения в 3-х томах. - М.: Мысль, 1972. - Т.3, Ч.2. – 672 с.
82. Поппер К.Р. Открытое общество и его враги. Т.1: Чары Платона. - М.: Феникс, 1992. - 448 с.
83. Витрувий М.П. Десять книг об архитектуре. - М.: УРСС, 2003. – 320 с.
84. Карпов В.В. Архитектурный тип как элемент культуры // Архитектура и культура. М-лы Всесоюзной науч. конфер. ВНИИТАГ.- М.: ВНИИТАГ. 1990. - 2т. – Т.1. - С. 48-54.
85. Панофски Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. – СПб.: Андрей Наследников, 2002. – 237 с.
86. Лосев А.Ф. История античной эстетики: Поздний эллинизм. - М.:1980. - С. 437-438.
87. Никитин В.А. Средовые интенции и движение архитектурных парадигм // Городская среда: проблемы существования: сб. науч. работ ВНИИТАГ /под ред. А.А. Высоковского и Г.З. Каганова. - М., 1990.- С. 140 - 156.
88. Кураев А. О вере и знании - без антиномий // Вопросы философии. - 1992. - № 7.
89. Бозций. Комментарий к Порфирию // Бозций. "Утешение философией" и другие трактаты. - М.: Наука, 1990. - С. 5 - 144.
90. Никитин В.А. К исследованию архитектурной теории европейского средневековья // Методологические проблемы современного архитектуроведения: сб. науч. работ ВНИИТАГ. - М., 1989. - С. 130 - 137.
91. Боргош Ю. Фома Аквинский. - М.: Мысль, 1966. – С. 177 - 178.
92. де Оннекур Виллар. Записи на листах "Книги рисунков"// Мастера искусства об искусстве. - М.: Искусство, 1965. - Т. 1. - С. 248.
93. Зубов В.П. Архитектурная теория Альберти. – СПб.: Алетейя, 2001. – 464 с.
94. Гращенков В.Н. Альберти как архитектор // Леон Баттиста Альберти /отв. ред. В.Н. Лазарев. - М.: Наука. 1977. - С. 150 -191.
95. Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. - М.: ИАА, 1935 - 37. -1 и 2 т.
96. Ревзина Ю.Е. Инструментарий проекта: от Альберти до Скамоцци. – М.: Памятники исторической мысли, 2003. – 159 с.
97. Розин В.М. "Существование" и "реальность": смысл и эволюция понятий в европейской культуре // Вопросы методологии. - 1994. - № 3 - 4.
98. Гальперин П.Я. Психология мышления и учение о поэтапном формировании умственных действий // Исследования мышления в советской психологии. - М.: Наука. 1966. - С. 236-277.
99. Анохин П.К. Философские проблемы теории адаптации / под ред. Г.И. Царегородцева. – М., 1975. - С. 129-130.

100. Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Соч. в 6-ти томах. - Т. 3. - М.: Мысль, 1964. - С. 121.
101. Карташов А.В. Проектное знание: опыт методологического анализа // Системные исследования. Методологические проблемы. Ежегодник 1988.- М.: Наука, 1989. - С. 156 - 173.
102. Ладовский Н.А. Из статьи "Основы построения теории архитектуры"// Из истории советской архитектуры. 1926-1932 гг. Документы и материалы. - М.: Наука, 1970. - С. 41 - 43.
103. Хан-Магомедов С.О. Николай Ладовский // Советская архитектура. Сб. № 18. - М.: Стройиздат, 1963. - С. 51-58.
104. Кан Л. Пространство и вдохновение // Современная архитектура. -1969. № 2.
105. Сернил В. Луис Кан как педагог // Современная архитектура. - 1969.- № 2.
106. Goldschmidt G. Serial Sketching: Visual Problem Solving in Designing. Cybernetics and Systems: An International Journal, ed. R. Trappl. – 1992. - # 23. - pp. 191-219.
107. Аронов В. Леонардо да Винчи: "Нон финито" в проектом мышлении // Проблемы дизайна /под ред. В.Л. Глазычева. – М.: Союз дизайнеров России, 2003. - С. 236 – 255.
108. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – С. 26.
109. Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. – Киев: Ника-Центр, 2003. – 432 с.
110. Дэй Кр. Места, где обитает душа. Архитектура и среда как лечебное средство /пер. с англ. В.Л. Глазычева. – М.: Ладья, 2000. – 272 с.
111. Розин В.М. Проектирование как объект философско-методологического исследования // Вопросы философии. - 1984,- № 10.
112. Сидоренко В.Ф. Генезис проектной культуры // Вопросы философии. -1984. - № 10.203.
113. Генисаретский О.И. Проектная культура и концептуализм // Социально-культурные проблемы образа жизни и предметной среды: сб. науч. тр. ВНИИТЭ. - М.,1987. - С. 39 - 53.
114. Генисаретский О.И. Еще раз о средовом проектировании и проектности культуры // Кентавр. - 1996. - № 2. Режим доступа: [www. circle. ru](http://www.circle.ru)
115. Bilda Z., Gero J. S., Purcell T. To sketch or not to sketch? That is the question // Design Studies, Vol. 27 (2006), pp. 587 – 613.
116. Метленков Н.Ф. Архитектурный метод // Архитектурная наука в МАРХИ: Информ. вып. № 1. - М.: Ладья, 1996. - С. 33 - 35.
117. Эко У. Открытое произведение. – СПб.: "Симпозиум", 2006. – 412 с.
118. Социальное проектирование в сфере культуры. Методические рекомендации по программированию культурного развития города / В.Л. Глазычев и др. - М.: НИИ культуры, 1987. - 78 с.
119. Генисаретский О.И. Творческая деятельность как проблема дизайна // Вопросы методологии. - 1992. - № 3 – 4.
120. Богомолов И.И. Некоторые проявления мифологического мышления в профессиональном сознании педагогов-архитекторов // Архитектон. Известия вузов. - 1993.- № 1.
121. Глазычев В.Л. Композиция как мыслительная деятельность (к постановке проблемы) // Теория композиции в советской архитектуре. - М.: Стройиздат, 1986. - С. 213 - 225.
122. Cross N. Editorial // Design Studies. Vol. 19 (1998), pp. 1-3.
123. Goldschmidt G. On Visual Design Thinking: The Vis Kids of Architecture // Design Studies. Vol. 15 (1994), pp. 158 -174.

124. Акин О. Психология архитектурного проектирования. - М.: Стройиздат, 1996. - 208 с.
125. Добрицына И.А. От постмодернизма - к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 416 с.
126. Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко. – М.: Логос, 1997. – 264 с.
127. Розин В.М. Философия техники. От египетских пирамид до виртуальных реальностей: уч. пос. для вузов. – М.: Nota Bene, 2001. – С. 241.
128. Goldschmidt G. Problem Representation versus Domain of Solution in Architectural Design Teaching //The Journal of Architectural and Planning Research. - 1989 (Autumn), 6: 3.
129. Фридман И. Научные методы в архитектуре. – М.: Стройиздат, 1983. – 160 с.
130. Вартофский М. Модели. Репрезентация и научное понимание. - М.: Прогресс, 1988. - 507 с.
131. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М.: МГУ, 1982. – 426 с.
132. Семиотика и авангард / сост. и общ. ред. Ю.А. Степанова. – М.: Академический Проект, 2004. – 960 с.
133. Лосев А.Ф. Философия имени. - М.: Изд-во МГУ, 1990. - 269 с.
134. Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. Статьи. – СПб.: Алетейя, 1999. – С. 138.
135. Щедровицкий Г.П. Знак и деятельность. В 3-х кн. Кн. 1. Структура знака: смыслы, значения, знания. – М.: Изд-во. "Восточная литература" РАН, 2005. – 463 с.

**КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ОСНОВНЫХ ТЕРМИНОВ**

**Герменевтика** – дисциплина в круге гуманитарных наук и философии, изучающая технику понимания и толкования текстов. Первоначально – искусство толкования воли богов, проявленной в знамениях или Священном Писании; с эпохи Ренессанса становится гуманитарной практикой постижения (реконструкции) авторского замысла в контакте с произведением литературы и искусства. В XX в. активно изучает понимание в диалоге, рассматриваемое как порождение новых *смыслов\**, не имевшихся до диалога ни у одной из сторон. Широко используется в теории перевода, литературоведении, искусствознании, юриспруденции, богословии. В XX в. понятие текста как предмета понимания существенно расширилось, преодолев границы вербального текста. Возникли т.н. "понимающие науки о духе" ("понимающая социология", "понимающая психология"). В настоящее время формируется герменевтика архитектуры (Кр. Норберг-Шульц, А.Г. Раппапорт), герменевтика среды (Г.З. Каганов и др.). Метод герменевтики – "вчувствование" (эмпатия) – оказывается необходимым для понимания таких сложных организмических образований, как городская среда и культурный ландшафт, соединяющих в себе морфологические, символические и феноменологические горизонты. М. Фуко противопоставил герменевтику семиотике, отказав последней в активном использовании *интерпретации*. Герменевтика, по М. Фуко, напротив, дисциплина открытой, никогда не завершающейся интерпретации. Предмет герменевтики – поиск (создание) смысла посредством интерпретации знаковых "текстов". Основные процессы мышления, изучаемые герменевтикой, – понимание и рефлексия. (См. также *смысл и интерпретация*.)

**Денотат** – прямой, непосредственный объект обозначения, на который указывает знак или система знаков. Денотация – отнесение смысла к очевидному и непосредственному объекту, в отличие от коннотации – более глубокому уровню отнесения, связанному с горизонтами культурного, идеологического,

поэтического, символического, метафорического и др. существования смысла. Классический пример: басня Лафонтена о волках и овцах на уровне денотации – история из жизни животных; на уровне коннотации – притча о добре и зле, о коварности и доверчивости. Денотат в архитектурном проектировании часто выступает в обманчивой очевидности "натурального объекта", чем, как правило, блокирует возможность осознания и разработки коннотативных значений проекта. Между тем именно создание коннотативных значений – действительная функция архитектурного проектирования, в то время как функция денотативного обозначения строительного объекта в требуемых чертежах полностью относится к сфере строительного конструирования. В архитектуре коннотация предполагает выход на культурные, социальные, средовые, экзистенциальные и др. ценности и значения формы и пространства.

**Дискурс** – одно из наиболее популярных, но и наиболее сложных понятий современной философии и семиотики. Этимологически близко терминам: рассуждение, высказывание, речь, суждение. Артикулированная *объективация* содержания сознания. Дискурсивное - выраженное в языке, в знаках, высказанное. М. Фуко предельно широко трактует дискурс, называет его "сказанными вещами" – всей совокупностью взброшенных в пространство коммуникации содержаний. Дискурс задаётся своими практиками – принятыми способами излагать, предъявлять содержание, использовать знаки. Предложенный М. Фуко термин "порядок дискурса" характеризует систему знаний и представлений, данную в фиксированных знаковых носителях, задающую для той или иной культуры или эпохи способ присутствия в ней определённых идей (Власть, Болезнь, Право и др.). Порядок дискурса фактически определяет всю действительность жизни человека и общества, формы мышления и рефлексии. Понятие дискурса указывает на зависимость идей и знаний от использованных знаковых (дискурсивных) способов и средств выражения этих идей или фиксации знаний. Само получение знаний, как и выработка идей (в т.ч. проектных решений) может быть представлено в виде дискурсивных процессов (преобразования, замещения

---

\* Курсивом в Приложении отмечены слова, снабженные в нем соответствующими словарными статьями.

и т.д.), другое дело, что такое представление не обладает полнотой описания творческого мышления, что мы и стремились показать в основном тексте.

**Знак** – фундаментальное понятие семиотики, элемент языковых систем различной природы, способный обеспечивать *коммуникацию*. По Ф. де Соссюру, единство *означающего* и *означаемого*. Современная семиотика рассматривает самые различные типы знаков: вербальные, звуковые, графические изображения, цветовые, "экранные" и др. В категории знака обсуждаются сегодня и любой текст, и речь, и язык танца, и бытовая жестикуляция, и система табу или поведенческих норм. Существует семиотика обоняния и семиотика тактильных знаков, семиотика пространства, в т.ч. изучающая значения дистанций между людьми, предметами, зданиями (проксемика Э. Холла) и др. Понятия "текст" и "язык" также распространяются на широкую совокупность систем знаков, в т.ч. с 1960-х гг. архитектура, а с 1980-х гг. городская среда изучаются как особый вид текстов; "языку архитектуры" посвящены десятки научных исследований. Современная концепция знака не подтверждает обыденное представление о нём как о элементарной единице чувственно воспринимаемой формы, неразрывно и навсегда скреплённой с неким элементарным значением. Это обстоятельство и создаёт концептуальное напряжение в семиотике наших дней, не позволяя ей (а равно и семиотике архитектуры, дизайна, градостроительства) свёртываться до уровня каталогов готовых форм – инвентарных перечней известных знаков; архитектурное же творчество получает возможность не отождествлять себя с комбинаторной деятельностью, но, напротив, вступает в безграничный мир открытых форм, многих смыслов и незавершённых *значений* – только в этом мире и востребовано проектное творчество.

**Значение** – объективная структура в культуре, делающая возможным существование *знака*. С лингвистической точки зрения, значения существуют в *языке*. Значение тесно связано со знанием и *смыслом*, но не совпадает с ними. Объективность существования значений не запрещает их *интерпретацию*; сами же значения – продукты сознательной конструктивной работы, осуществляемой при помощи мышления, искусства, проектирования.



**Интенциональность** – термин философии и лингвистики; основное понятие феноменологии Э. Гуссерля. От лат. *intentio* – стремление, внимание. Направленность сознания на объект; познающая рефлексия, в которой осознаются и полагаются не столько структуры самого познания, сколько его предметная область. Широко используется в *герменевтике* в качестве основы понимания. Термин имеет явную волевою окраску, отражает напряжённость воображения, представления, что хорошо передаётся близким по значению словом "намерение" (*Intention*), как оно трактуется у К. Кастанеды. Но нельзя отождествлять это понятие с целеустремлённостью, поскольку последняя имеет место тогда, когда уже существует ясная цель, к которой остаётся лишь прийти; цель – категория исполнения предзаданных процедур. Интенциональность же соответствует состоянию поиска, полагания содержания "в сторону" ещё не существующего, не созданного объекта. *Интерпретация* предметно-объектной области мысли как некоторой "пустоты", в которой возникает представление об объекте ("пустоты" создаваемой искусственно – за счёт критики известных представлений, отказа от образцов и *прототипов* и др.), адекватна установке на создание нового, не отождествляемого с уже известным. Понятие интенциональности поэтому имеет огромное значение в современных исследованиях процессов творчества, особенно проектного. В проектном мышлении интенциональность позволяет удерживать содержание мысли от его преждевременной *объективации* и позволяет работать со смыслами проекта, избегая их формальной или типологической определённости, до окончательной *репрезентации* "объекта" в специализированном знаковом материале.

**Интерпретация** – интеллектуальная деятельность творящего и/или воспринимающего субъекта по порождению смыслов, идей. Базовая категория многих учений в семиотике и герменевтике. В постмодернизме выступает как основной способ понимания, противопоставленный выяснению "исходного" или "истинного" смысла сообщения (см. *смысл*). Последнее трактуется как ложная установка, не достижимая и не необходимая для полноценной *коммуникации* (М. Бланшо, Ж. Деррида, М. Фуко, Ю. Кристева, У. Эко и др.). Интерпретация "на полюсе восприятия" – творческая деятельность, которую

можно сопоставить с авторским порождением "текстов" (в широком смысле слова), а иногда и придать ей более высокий творческий статус. Идея интерпретации как сотворчества восходит к концепции "Гезамткунстверк" (Р. Вагнер и др.; ср. русское "Всеискусство"), служившей в начале XX в. идеологическим основанием поиска форм демократизации проектных и художественных практик, но сама интерпретация не получила развития в модернизме в силу характерной для него монологичной формы выражения. М. Фуко отнёс интерпретацию к ведению *герменевтики*, но в современных теориях семиотики интерпретация также играет большую роль - без неё знаки теряют свои функции. Интерпретация рассматривается и как важнейший способ творчества. Интерпретация принципиально отлична от дискурсивных преобразований знаков (см. *дискурс* и *семиозис*) и противопоставляется *репрезентации*.

**Коммуникация** – социальный процесс передачи сообщений с помощью значимых знаков. Для того чтобы коммуникация состоялась, используемые знаки должны обеспечивать восстановление значения и/или генерирование смысла. Коммуникация в архитектуре не являлась проблемой до развёртывания научной картины мира, пришедшей на смену мифологической и религиозной, поскольку в традиционном обществе за коммуникацию в сфере материального и духовного производства отвечал освящённый мифом или верой *прототип*. С закатом эры прототипов неуклонно растёт роль проектирования – интеллектуального, творческого процесса, способного создавать новые значения через вновь создаваемые формы. Коммуникация в архитектуре перестаёт быть предрешённым делом, становится открытой практикой, связанной с риском социального непонимания, востребующей *интерпретацию*, предполагающей активную роль воспринимающего субъекта и кардинально меняющей роль знаковых систем в архитектурной деятельности.

**Объективация** – отнесение содержания сознания к миру объектов, к реальности. Утверждение о реальности чего-либо или рассмотрение чего-либо в качестве независимо существующего объекта. Одно из самых проблемных понятий философии, а также семиотики; Н.А. Бердяев называл объектива-

цию "тайной" и "источником зол и страданий мировой жизни". "Мир объектов" не дан человеческому восприятию и мышлению непосредственно, суждения о нём – сложнейшая техника нашего мышления и деятельности, даже в самых "простых" случаях, когда, например, мы утверждаем: "объект моего проекта – квартал города в таких-то границах", или: "в этом объекте выражена его функция". Проблема в том, что ни сложность, ни "техничность" таких суждений не становятся обычно предметом критической рефлексии. Философская онтология гласит: мир не состоит из объектов, он целостен и непрерывен; но посредством нашей деятельности мы создаём предметы, а затем посредством мышления в предметах выделяем наши "объекты познания". Объективация начинается тогда, когда мы "забываем" об этом долгом пути (а он проделан культурой, которой мы принадлежим), "отбрасываем" в сторону предмет деятельности (а он всегда конкретен и специализирован) и относим наши представления о созданных таким образом объектах непосредственно к реальности. Один из ярких примеров того, что при этом получается, - провал функционализма в архитектуре и градостроительстве: попытка объективировать искусственную, сугубо предметную категорию "функция" привела профессию на грань социально-экологического и эстетического банкротства, и если с эстетикой профессия всё же справилась, то методологические, инструментальные, организационные и интеллектуальные последствия этой попытки мы изживаем до сих пор. Но и без объективации, видимо, не обойтись, тем более в архитектуре, градостроительстве, дизайне и других конструктивных практиках. Обслуживают объективацию знаки, причём различным типам объективации можно поставить в соответствие разновидности семиотических парадигм: если натуральная и идеалистическая объективация использует знаки для *репрезентации* завершённых идей, то "виртуальная" (т.е. "возможностная", предполагающая, проектная) объективация ориентирована на *семиозис* и *интерпретацию* искомого содержания в его открытой гипотетичности (см. также *интенциональность*). Последний тип объективации обсуждается в основном тексте пособия как перспективный и адекватный складывающейся современной парадигме проектного мышления.

**Означаемое** – умопостигаемая часть (сторона, аспект) знака, относящаяся к плану содержания. Связано с означающим (см. *означающее*) единством знака и не может существовать без него. Термин Ф. де Соссюра. Мир означаемых – мир логоса или идеального бытия. Постмодернистская критика "логоцентризма" всей западной цивилизации отказывает категории "означаемое" в онтологических притязаниях, в соотнесённости с миром объектов, якобы репрезентируемых знаками (см. *репрезентация*). Это не обязательно ведёт к отрицанию категории означаемого, скорее – к признанию динамичности и открытости мира означаемых, который всегда "больше" и сложнее мира наличных знаков (что выдвигает на передний план деятельность *интерпретации* знаков). По У. Эко, означаемое любого знака – "культурное единство", по-разному проявляющее себя через тот или иной знак. В архитектуре У. Эко означаемым считает всю совокупность культурных и социальных значений, для выражения которых и призван "язык архитектуры", "... вынужденный искать и находить формы, смысл которых в том, чтобы в свою очередь придавать форму системам, на которые его власть не распространяется" и который навсегда обречён "...говорить что-то, не предусмотренное его собственным кодом" [32, с. 322 - 323].

**Означающее** – чувственно воспринимаемая часть (сторона, аспект) знака, относящаяся к плану выражения. Термин Ф. де Соссюра. То, при помощи чего знак передает значение. Установление связи означающего и означаемого (см. *означаемое*) – сигнификация, означение. Концепция Соссюра подверглась серьёзной критике в семиотике постмодернизма как натуралистическая, в частности, в вопросе о связке означающего и означаемого, которую Соссюр считал неразрывной. Ж. Деррида показал на материале письменного текста "первичность" означающего, отрицающую отношение к нему как к пассивному средству репрезентации (см. *репрезентация*). М. Фуко говорил о "злонамеренности" знака, лишь позволяющего использовать себя в целях коммуникации, но не раскрывающего никогда свою истинную природу. Т. е. означающие способны приносить некие иные, непредусмотренные и не предполагаемые автором смыслы, в т.ч. нежелательные. Например, в архитектуре модернизма, отрицавшей самостоятельность используемых ею означаемых и рассматривавшей их как пассивных носителей замысла,

сплошь и рядом имели место парадоксы бессознательного "проговаривания" вовсе не предполагаемых авторами смыслов (эту тему подробно анализировал Ч. Дженкс [50]). Это, в частности, указывает на необходимость осторожного, критичного и предельно рефлексивного отношения к означаемым, понимания их инерционности, неустранимо "срабатывающей" в каждом акте семиозиса, в т.ч. проектного (см. *семиозис*). Разумеется, "срабатывает" не знак или означаемое само по себе, а "скрытые интерпретации" (М. Фуко) – автоматизмы культурной памяти (чаще всего остающиеся неосознанными) о прежних интерпретациях, смыслах, способах употребления знаков и т.п. Самый очевидный пример – сложности с использованием сегодня таких древнейших знаков, как звезда, крест, свастика: инерция их исторически недавних смыслов столь велика, что повлияла на их символическое значение и они уже (или пока) почти не поддаются семиозису, "взламывают" его, навязывая свои смыслы.

**Онтология** – философский термин, учение о бытии (греч. *ontos* – сущее, *logos* – учение). Широко – учение (совокупность различных учений) о реальности, о строении мира, его законах и объектах. Картины мира, принятые в ту или иную эпоху, фиксируют господствующее онтологическое представление. В отличие от гносеологии (учения о познании, о том, как и насколько познаётся мир) и от эпистемологии (учения о знании, его структурах и правилах), онтология выносит суждения о мире "как он есть". Тем самым любая онтология представляет собой результат объективаций (см. *объективация*). Будучи очень сильным средством организации мышления и деятельности, онтология наиболее зависима от риска ложных идей и представлений. В предметном смысле, в т.ч. в семиотике и теории проектирования, онтология – область объектов, данная через интенции (см. *интенциональность*) и репрезентации (см. *репрезентация*). В современной семиотике подвергнуто проблематизации представление об *означаемом* как онтологической категории, поставлена под сомнение возможность прямых онтологических репрезентаций вообще. В проектных дисциплинах, в т.ч. архитектурном проектировании, напротив, именно онтологический стиль мышления получил распространение (в ущерб эпистемологическому и методологическому), но, к сожалению, лишь в своём натуралистическом варианте (исключения

есть, но они до сих пор крайне редки). Развитию предметной онтологии многие профессии обычно противопоставляют формирование типологий своих объектов, хорошо освоенных технологически; не представляет исключения и архитектурная типология. Интрига творческой открытости архитектурного проектирования состоит в том, что сегодня оно развёртывается между типологией зданий и сооружений (омертвевшей конструкцией знания, утратившей онтологический смысл) и онтологическими интенциями авторского воображения, каждый раз дающего ту или иную *интерпретацию*. Такие интенции становятся всё более востребованы современной культурой и обществом.

**Репрезентация** – термин философии, психологии, социологии, семиотики и др. наук; представление одного через другое. Предъявление содержания сознания, идеи, значения в определённом языке знаков. Неявное и неустойчивое репрезентация превращает в явное, выраженное в знаке, "пойманное" им; латентное - в доступное рациональному изучению и поддающееся воздействию. Репрезентация, однако, не столько фиксирует содержание процесса мышления (тем самым "останавливая" его, давая срез этого процесса), сколько подменяет (замещает) его теми моделями и изобразительными (выразительными) средствами, которые приняты на данный момент в качестве репрезентативных. Она связана с отождествлением принципиально разнородных вещей (сущностей), с утверждениями типа: "это – есть то". При этом признаётся как тождество, так и различие: без тождества (или подобия) репрезентация была бы невозможна, а без различия свелась бы к прямому указанию – презентации. По своему строению репрезентация требует абсолютизации как тождества, так и различия, требует объединения взаимоисключающих качеств, что ведёт к парадоксу, на игре которого и существует репрезентация. Тем самым проблематика репрезентации вбирает в себя всю проблематику соссурианского "знака" как единства означающего и означаемого (см. *знак, означаемое, означающее*) и всю проблематику моделей и моделирования. Репрезентация – наиболее сомнительная разновидность *объективации*, но и наиболее распространённая. Всё архитектурное (а равно и градостроительное, дизайнерское, инженерное, etc.) проектирование построено на допущениях репрезентации, существует бла-

годаря им и теряет смысл вне их. В своём точном функциональном смысле репрезентация противоположна *интерпретации* (или, можно сказать, представляет собой наиболее узкий и вынужденный вид интерпретации). См. также *дискурс* и *объективация*.

**Речь** – стихия социального функционирования знаковых систем, совокупность "высказываний" – речевых актов. Различение речи (*parole*) и языка (*langue*) предложил Ф. де Соссюр. В отличие от языка (см. *язык*), речь является глубоко ситуативной коммуникационной действительностью и не требует нормативного горизонта. Смыслообразование в речи осуществляется на основе конвенций, причём это – социальные (групповые, племенные, корпоративные и т.п.) конвенции, не закреплённые в культуре. В результате с течением времени стихия речи неспецифическим образом изменяется (т.е. случайно, не прогнозируемо, вне управления). Классические ареалы "речи без языка" – архаические племена, живущие изолированно, что соответствует доязыковой конфигурации речи. Но вне языковых структур речь может оказаться и в результате распада языка в силу многих причин: избыточного усложнения (что случилось с языком средневековой логики – схоластики), нарушения механизмов трансляции культуры, смешения культур, естественного отмирания языка и т.д. При наличии же языка речь есть реализация языковых норм, инструмент трансляции их в ситуации деятельности.

**Прототип** – семиотическое образование, соединяющее в себе объектные представления трёх сфер социальной жизни – замысла некоего объекта, его производства и его функционирования в качестве готового изделия (в т.ч. понимания сообщаемых им *значений*). Прототип – сложная конвенциональная целостность канонических форм (*означающих*) и социокультурных значений (как правило, сакральных), достигающая в некоторых культурах интегральной мощи *символа*. Прототип организует деятельность ремесленника (даёт слитность замысла и исполнения) и обеспечивает бесконфликтную *коммуникацию* его с обществом в процессе потребления изготовленного по прототипу изделия. Архитектурная деятельность на протяжении тысячелетий своей истории была организована прототипически, и лишь без малого сто лет назад начались систематические попытки изме-

нить эту тенденцию. Прототип по своей сути делает ненужным и невозможным проектирование.

**Семантика** – отношение между знаками и их объектами, область значений знаков, а также научная дисциплина в рамках семиотики, изучающая мир значений. Семантика не инертное "хранилище" значений (или, по выражению М. Хайдеггера, "не цейхгауз употребимых ценностей и сведений"), а пространство проблематизации и строительства "конструкций значений" (Г.П. Щедровицкий [135]). См. также *знак, значение, семиозис*.

**Семиозис** – термин *семиотики*, обозначает процесс интерпретации *знака*, или процесс порождения *значения* в непрерывном перекодировании знаков. В настоящем издании используется расширительно: как деятельность по созданию и преобразованию знаков (знаковых систем), осуществляемая через их трансформацию, интерпретацию, структурирование, оценку, разрушение и т.д. Поскольку знак не существует как "вещь", а существует лишь в деятельности, функционально, то создать знак можно двояко: создав новую знаковую форму ("оболочку") или изменив значение посредством *интерпретации*. Архитектурное проектирование, например, представляет собой управляемое движение знаков от задания и исходных материалов к проекту, при этом используются оба пути, иногда с трудом различимые. В отличие от дискурсивного процесса (см. *дискурс*), который есть часть, аспект семиозиса, в последнем имеет место создание значений (см. *значение и семантика*).

**Семиотика** – наука о знаках и знаковых системах, обеспечивающих коммуникацию в обществе (греч. *sema* – знак). Изучает производство, воспроизводство, строение и функционирование знаков. Тесно связана с философией, психологией, лингвистикой, специально-предметными сферами знания. Рассматривает знаки в качестве элементов коммуникации, составляющих "тексты" и "языки". Сегодня семиотическому описанию стали доступны практически все сферы деятельности и жизни, все "ниши" предметного мира. Выделяются в самостоятельные дисциплины семиотика искусства, семиотика науки, архитектуры и др. Известно несколько научных школ в семиотике,



положения которых нередко существенно разнятся. Неустранимой чертой многих теорий семиотики (прежде всего, восходящих к Ф. де Соссюру) является стремление к упорядочиванию взаимоотношений *знака* и *означаемого*, что ведёт к догматической нормативности и натурализации знака: он начинает рассматриваться как завершённая в себе "простая сущность", нейтрально передающая значение (см. *значение* и *репрезентация*). Современные концепции семиотики стремятся преодолеть эти тенденции, в т.ч. за счет развития представлений о *семиозисе*. Семиология (термин Ф. де Соссюра и Р. Барта) – синоним семиотики.

**Символ** – особый *знак*, способный выражать содержание, существенно превосходящее его собственное и непосредственное чувственно-телесное бытие. Символ имеет знаковую природу, и ему присущи все свойства знаков, но он не сводим к указанию на вещь или явление, в его структуре всегда присутствует открытость - зияние, связывающее его с живой реальностью становящегося мироустройства. Считается, что в отличие от знака, символ участвует в становлении этой реальности, несёт в своей структуре креативные смыслы, связывающие мир идей (идеальное содержание) и мир вещей (греч. *symbollo* – соединяю, связываю, сталкиваю). Этим объясняется огромный интерес к символу со стороны мистических и религиозных практик, создавших традицию его употребления и понимания, в т.ч. формулу о "нераздельности и неслиянности" сосуществования в символе *означаемого* и *означающего*. Символу свойственна многозначность, *интерпретация* символов – необходимое условие их жизни. Символ в проектном мышлении прямо наследует всем свойствам символов, известных в традиции и культуре. Проблема лишь в том, что символ (в т.ч. и проектный символ) никогда не дан нам натурально, его надо уметь опознать среди множества развёртывающихся перед нами знаков, а единственным способом опознания является его креативная интерпретация.

**Симулякр** – термин философии и семиотики постмодернизма (Ж. Бодрийяр, Ж. Делёз, П. Кlossовски и др.), отражающий изменения в концепции знака в ситуации постмодернистской проблематизации т.н. "принципа реальности" и замены его тотальной симуляцией (*simulation* – моделирование, имитация,

изготовление копии, перенос содержания на иные носители), т.е. в ситуации отказа от установления идентичности между знаком и понятием и "заменой реального знаками реального" (Ж. Бодрийяр). Знак становится выражением иных знаков, интерпретация – выявлением иных интерпретаций; познание трактуется как "безопорное" движение в знаках, а культура – как "зеркало зеркал". Отнесение смысла и содержания к миру объектов приостанавливается, что позволяет, по меньшей мере, хорошо осмыслить этот смысл и содержание, не спешить с неременной и автоматической объективацией. С деятельностной точки зрения, эти изменения – непосредственное следствие отказа от натурализма и идеализма, переход к современной парадигме мышления, особенно актуальной для мышления проектного. Последнее имеет шансы наиболее успешно и креативно использовать новое мировоззрение, поскольку оно близко характеру архитектурно-художественного проектного творчества; но, к сожалению, структуры устаревшего сознания всё еще чрезвычайно сильны как в профессии, так и в образовании. С другой стороны, проектное мышление (и особенно его развёртывание в архитектуре) способно снять некоторые проблемы, поставленные, но не решённые постмодернизмом. Одна из них – проблема симулякра как подражания, подделки, "пустого" и паразитического знака, занятого лишь бесконечными повторениями известного. Парадокс состоит в том, что именно эти свойства симулякра (а, по утверждению семиологов постмодерна, им становятся все знаки мира человеческой коммуникации) и проявляются чаще всего в архитектуре наших дней, не способной выйти на новый уровень коммуникации в силу того, что новая парадигма мышления до сих пор не представлена в ней в горизонте нормы и практико-методического знания.

**Смысл** – результат понимания сообщения, "чтения" знаков. Но смысл не "снимается" со знаков, как обычно считают, напротив, знаки наделяются смыслом в ходе понимания. Смысл не обнаруживается за знаками как их содержание, а создаётся воспринимающим (см. *интерпретация*). С лингвистической точки зрения, смыслы принадлежат *речи*. Можно сказать, смысл (в отличие от *значения*) субъективен, зависим от ситуации восприятия, от контекста, от позиции понимающего. При этом понимается не только и не столько "текст" сообщения, сколько вся коммуникативная, деятельностная ситуация, в ко-

торой находится понимающий, а также (в режиме реконструкции) и аспекты создания "текста" – его условия, рамки, идеи и заблуждения автора и многое другое. В принципе, процесс генерирования смыслов безграничен, он – достояние человеческой свободы, что в полной мере используют современное искусство и литература. Смыслорождение – главный процесс понимания, за счёт его и становится возможна передача содержания - *коммуникация*. Она возможна в той мере, в какой смыслорождение организовано и нормировано конструкциями значений (см. *значение*).

**Язык** – исторически и культурно конвенциональная система знаков, организованная по определённым правилам. В отличие от речи (см. *речь*), язык – нормативная система, существующая на объективированных и отчуждённых от конкретных социальных субъектов носителях. Нормы языка поддаются трансляции в ситуации жизни и деятельности, в т.ч. организуют речь, преобразуя её. В области современной архитектуры (в отличие от традиционной) различие языка и речи способно обнаружить проблему сегодняшнего состояния т.н. "языка архитектуры": в виде явного и общеизвестного нормативного горизонта социальной коммуникации он отсутствует. Значения архитектурных форм не воспроизводятся в социуме сколь-либо устойчиво, исключения крайне редки (офисные здания "интернационального стиля"; полусознательные мотивы аллюзий в архитектуре частного дома, которые исследовали Р. Вентури и Д. Скотт-Браун; "читаемая" архитектура отелей по Ч. Дженксу и др.), чем, в частности, объясняется провал архитектурной типологии как коммуникативного проекта начала XX века. Исключения относятся, как правило, к т.н. знакам-индексам, предназначенным манифестировать социальную престижность, преуспеяние, власть и т.п., но не к развитым и полноценным коннотативным сообщениям (см. *денотат*). Архитектура сегодня, по мнению многих исследователей, представляет собой скорее речь (и довольно невнятную), нежели язык.

## Оглавление

Введение.....	3
<b>1. Знак, символ и интерпретация: творчество как семиотическая проблема .....</b>	<b>5</b>
1.1. Знак и символ в философии и психологии.....	7
1.2. Представления о процессе творчества в архитектурной семиотике .....	36
1.3. Язык знаков и феномены проектного мышления .....	44
Вопросы для самопроверки.....	49
<b>2. Форма замысла и материал знака: проблема объекта проектирования.....</b>	<b>50</b>
2.1. Ремесло и политика в истории проектирования.....	51
2.2. Идея и её знаковое воплощение.....	57
2.3. У истоков проектного моделирования.....	64
Вопросы для самопроверки.....	68
<b>3. Над покровом визуальных знаков: проблема дознакового существования идеи.....</b>	<b>69</b>
3.1. Потерянное начало.....	70
3.2. Рисунок, макет, чертёж и другие носители идеи.....	75
3.3. От семиотики - к герменевтике архитектурного творчества.....	80
Вопросы для самопроверки.....	87
<b>4. Проектное мышление: проблемы понимания и моделирования в теории и образовании.....</b>	<b>88</b>
4.1. "Невыносимая лёгкость" репрезентации.....	89
4.2. Презентация существующего и создание нового.....	94
4.3. Символ как форма проектного мышления.....	97
Вопросы для самопроверки.....	102
Заключение.....	103
Библиографический список.....	105
Приложение. Краткий словарь основных терминов.....	111