

АРХИТЕКТУРНАЯ КОМПОЗИЦИЯ: ОПЫТ ТИПОЛОГИЧЕСКОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ

УДК: 72.01
ББК: 85.110.5

Власов Виктор Георгиевич



доктор искусствоведения, профессор,
Санкт-Петербургский государственный университет,
г. Санкт-Петербург, Россия, e-mail: natlukina@list.ru

Аннотация

В статье изложены принципы системного подхода и общая методика комплексного многомерного анализа вопросов, связанных с построением типологии архитектурных композиций в истории классического искусства. Рассмотрены категории формообразования, жанра, школы, стиля, их специфики и особенностей взаимодействия применительно к историческому развитию искусства архитектуры.

Ключевые слова

архитектурная композиция, системный подход, стиль, моделирование, типология, формообразование, художественная школа

Статья подготовлена в рамках выполнения Соглашения по гранту № 2012-1.4-12-000-3004-007 «Искусство России: парадигмы развития в контексте Европейских школ» Федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009 – 2013 годы (мероприятие 1.4).

Каждое произведение искусства, в том числе архитектурная композиция, имеет сложную внутреннюю структуру. Само понятие композиции предполагает целостность и внутреннюю организованность, которая проявляется на нескольких иерархически связанных содержательно-формальных уровнях. Соответственно определяются требования к системной методологии изучения специфики архитектурных композиций в различных историко-культурных ситуациях.

Основами такой методологии служат общая теория систем, методика междисциплинарных системных исследований и методы многомерного анализа гуманитарных проблем (англ. multivariate analysis methods). Системная методология предполагает изучение предмета как сложной, многомерной и относительно замкнутой системы одновременно на разных уровнях. Систему противопоставляют окружающей среде. При этом постулируются:

- целостность (первичность целого в отношении частей);
- неаддитивность (несводимость свойств системы к простой сумме составляющих частей);
- структурность (определенность необходимых и достаточных элементов для функционирования данной системы, наличие координационных и субординационных связей между ними);
- иерархичность (соподчиненность элементов по смыслу, т. е. наличие подсистем: каждая система должна рассматриваться как элемент более общей системы);
- вариативность (системы бывают изолированные, замкнутые, открытые, но все они тем или иным способом изменяются и развиваются).

Следовательно, любое произведение архитектуры необходимо рассматривать, выделяя, а затем совмещая предметный, функциональный и исторический подходы. Кроме того, изучение каждого произведения искусства как психологического феномена следует проводить по схеме: интенция

создателя – материализация образа – его особенное восприятие зрителем. Феноменологический подход неизбежно приводит к признанию того факта, что единство исторических закономерностей формообразования, особенностей личности творца и субъективности восприятия произведения искусства служит основой адекватности оценки его художественного качества. В этом отношении важно установить связи и различия понятий «манера», «школа», «стиль».

Первичные стилистические качества – необходимая для развития целостность содержательных и формальных элементов архитектуры – складываются прежде всего на уровне индивидуальной работы ведущего мастера, как это было, к примеру, в истории средневековых строительных артелей. Во многих случаях такая целостность остается на уровне техники, в иных достигает свойств индивидуальной манеры. На такой базе при благоприятных условиях может сложиться общность качеств, служащих основанием для возникновения школы.

Понятие школы имеет собственную многоуровневую структуру. В школы художников в различных видах искусства объединяют по общности традиционных приемов обработки материала (ремесленные цехи, строительные артели и мастерские), по близости манеры и техники к выдающемуся мастеру и работе его мастерской (понятие «мастерской», «круга мастера»), по этническим и историко-культурным признакам (национальная школа), по географическим границам (региональные школы), по связи с каким-либо учебным центром (академическая школа).

В истории Древнего Мира, в частности, в архитектуре Древней Греции и Рима, композиционная целостность архитектуры определялась не общестилевыми категориями, а местными традициями техники обработки материала, планировочными и конструктивными решениями, в том числе особенностями использования ордерной системы и способов декорирования. Ордер представляет собой удивительное явление в истории мировой архитектуры. Он уникален и универсален в одно и то же время. Идея ордерной системы зародилась в глубокой древности. Она угадывается в первобытных дольменах, трилитах и кромлехах, совершенствуется в сооружениях Древнего Египта. Однако в качестве художественно-образного переосмысления строительной конструкции впервые предстает в архитектуре Древней Греции. Может возникнуть ощущение, что совершенствование и развитие многообразия художественных свойств ордерной системы есть достижение только западноевропейской классической архитектуры, а именно стилей классицизма и барокко. Однако это не так. Ордерность (в широком и глубоком значении этого термина) присуща не только европейской, но и восточной, в частности, китайской и японской архитектуре, композициям периодов модерна, модернизма и постмодернизма.

Развитие древнерусского зодчества X-XV веков, как и доренессансное зодчество в странах Западной Европы, было в принципе достилевым, но также имело в основе ордерную систему. Различие состояло лишь в том, что «русский ордер» до XVII столетия формировался согласно традициям восточной, византийско-арабской архитектуры [1]. Е. К. Блинова, следуя терминологии Н. В. Дмитриева, выделяет следующие разновидности «русского ордера»: использование ордера как мотива, использование ордерных форм в качестве декоративных элементов, связь ордерных композиций с внутренней структурой здания, связь ордерных форм с планировочной структурой здания, местоположение ордерных форм в местах конструктивных узлов и усилий нагрузки, неклассические варианты ордерных форм, ордер в качестве истолкования «структивных сил» (последнее выражение принадлежит Н. И. Брунову). Далее автор утверждает, что «русский ордер не воплощает тектоническую систему, соотношенную с античным принципом телесности», и «в своей совокупности является носителем архетипических черт русской архитектурной школы» [2]. Византийские традиции древнерусского зодчества действительно проявлялись главным образом в типологии планировочных решений: купольная базилика, крестово-купольная церковь, бесстолпный крестово-купольный храм, храм типа вписанного креста, «объемно-пространственный крест с пониженными углами», триконх и тетраконх, храм на четырех колоннах [3].

Изначально основные типологические особенности композиций древнерусских построек складывались на уровне работы местных строительных артелей, региональных условий отдельных княжеств, требований и вкусов заказчиков, ктиторов и вкладчиков. В истории русской архитектуры

известны киевская (приднепровская), полоцко-смоленская, владими́ро-суздальская, новгородская, псковская, московская школы и соответствующие им школы иконописи и фрески. Это была эра ремесленного зодчества.

Различия форм раннехристианской, романской и готической архитектуры стран Западной Европы также обусловлены прежде всего требованиями культа и условиями заказа. Отсюда особенности планов и способов организации внешнего и внутреннего пространств. Стилистические качества оказывались вторичными. В классическую эпоху XVI-XIX веков, напротив, особенности архитектурной композиции диктовались нормами того или иного художественного направления и стиля. Согласно концепции С. П. Заварихина, в период, когда «искусство еще не выделилось из ремесла и не было авторским», преобладало «творчество по образцам». Затем, с XV в., архитектура «получила статус искусства» и «обратилась к формам далекого полузабытого прошлого». Так родился «европейский архитектурный историзм, который окрасил собой последующее развитие зодчества на протяжении более чем пяти веков». «Стадия художественных стилей» длилась до начала XX в., когда «революцией авангарда начался период концепций» [4].

Вместе с тем, границы понятий ремесла, школы и стиля в различных исторических периодах и регионах относительно и условны. Технические приемы строительных артелей не во всех случаях оформляются в «почерк мастерской». Региональные особенности зодчества не всегда достигают историко-культурной целостности школы, требующей устойчивости на протяжении длительного времени. Поэтому к топографическому критерию добавляют хронологические рамки, но это оказывается справедливым лишь в отношении некоторых видов искусства и особенностей отдельных школ. Чаще приходится говорить о местных историко-культурных традициях, чем о сложившейся школе искусства. Аналогично феномену стиля, художественная школа – это форма полного осуществления историко-территориальной культурной общности, но, в отличие от стиля, она отражает преимущественно местную специфику художественных процессов. Школы консервативны, стили перспективны. В целом в понятии «школа» более выражен топографический, чем хронологический, критерий. Тем не менее, целостность хронотопа («места-времени») сохраняется.

Исходя из этого, можно выделить следующие критерии исторического самоопределения художественных школ:

- **топографический**, обозначающий границы местности, обладающей относительной этнической, политической и культурной самостоятельностью и тяготеющей к собственному центру (центростремительные тенденции историко-художественного процесса);

- **хронологический** – местная школа представляет собой замкнутую исторически-развивающуюся систему и проходит в своем развитии, аналогично стилю, определенные стадии (становление, расцвет, упадок);

- **моральный** – мастера той или иной школы в своем творчестве тяготеют к ее центру, авторитету и опыту ведущего мастера, стабильности организации, высокому техническому уровню работы, налаженному быту, заработку, устойчивым условиям заказа и востребованности их труда;

- **стилистический** – мастеров определенной школы объединяет традиция в соединении с особыми новациями, идеология, устойчивая иконография, методика и техника работы, сложившаяся на протяжении длительного времени.

Иерархию рассмотренных понятий можно представить в виде пирамиды, в основании которой лежит материальная действительность, а в вершине, уходящей в бесконечность, – духовные устремления и идеальные представления. Подобная схема показывает, как традиции техники обработки материала и манеры, присущие ведущим мастерам и созданным им школам, а также отдельные стилистические качества (стилистика), могут (не во всех случаях) соединяться на уровне стилистических течений. Те, в свою очередь, слагаться в местные, историко-региональные стили, такие как, к примеру, «стиль иезуитов» римского барокко XVI-XVII веков, французский «большой стиль» второй половины XVII века, «нарышкинский стиль» московской архитектуры конца XVII века или архитектурный стиль петербургского классицизма конца XVIII столетия.

Эти понятия еще близки историко-региональным школам, но демонстрируют, в отличие от них, историческую динамику, перспективы развития. И, наконец, на базе историко-региональных стилей могут возникать крупные исторические стили, или «стили эпохи». Подобную многоуровневую структуру можно «читать» снизу вверх, от низших уровней к высшим и, наоборот, сверху вниз. Смысл не меняется, поскольку в исторической действительности имеют место и нисходящие, и восходящие движения.

В период модернизма и постмодернизма стилистический плюрализм новейшей архитектуры основан на принципе радикального эклектизма, но при этом значительно трансформированная ордерная система как «архитектурная универсалия» имеет не просто объединяющее, а «симфоническое значение» [5]. После этих предварительных замечаний мы можем перейти к построению типологической модели архитектурной композиции.

В лингвистике типология – «теоретическая дисциплина, изучающая структурные и функциональные закономерности языка, не зависящие от генетических или ареальных особенностей» [6]. В иных областях гуманитарных наук типологией называют «метод научного познания, в основе которого лежит расчленение систем объектов и их группировка с помощью обобщенной, идеализированной модели или типа», а также результат типологического описания и сопоставления. Проблемы типологизации возникают во всех науках, которые имеют дело с крайне разнородными по составу множествами объектов. «Типология опирается на выявление сходства и различия изучаемых объектов, на поиск надежных способов их идентификации, а в своей теоретически развитой форме стремится отобразить строение исследуемой системы, выявить ее закономерности, позволяющие предсказывать существование неизвестных пока объектов» [7].

Типологией также называют классификацию каких-либо явлений по существенным признакам. Однако типология основывается на понятии типа как единицы расчленения изучаемой реальности, идеальной модели исторически развивающихся объектов. В отличие от простой классификации, под типологией следует понимать структурную организацию изучаемого материала не по одному, а по нескольким существенным и системно взаимосвязанным типологическим признакам.

В основу предварительной типологии композиционных решений следует положить наиболее явный из существенных признаков: очевидную последовательную смену стадий развития архитектуры: достилевую, ренессансную, маньеристическо-барочную, классицистическую и эклектическую, соответствующих основным этапам исторического развития искусства. Однако подобная историческая динамика «пересекается с содержательной плоскостью» анализа композиции.

Данное обстоятельство с необходимостью предполагает рассмотрение таких понятий как вид, идея, тема, мотив, элемент, жанр. Согласно общей морфологии искусства, категорию вида художественного творчества мы относим к искусству архитектуры в целом. В семантическом аспекте произведение искусства подразделяют на «план содержания» и «план выражения», или на «лемму и икону», а композиционной целостностью считают образование устойчивых связей между знаками (формальными носителями) и их смысловыми значениями. Результатом взаимодействия различных структурных планов является сложная внутренняя структура произведения искусства, в которой выделяют следующие основные уровни «содержательно-формальной целостности»:

- внешний (телесный), или буквальный;
- фигуративный (семиотический);
- аллегорический (иносказательный);
- анагогический (возвышающий);
- символический (трансцендентный).

В такой многоуровневой структуре каждый вышележащий «слой» является формальным по отношению к нижнему, глубинному, а тот, являющийся содержательным в отношении верхнего, может быть определен как формальный в сравнении с еще более глубоким, и так до бесконечности. На переходе одного в другое: «плана содержания» в «план выражения» и обратно — «восхождении и нисхождении» – основывается художественное мышление и восприятие произведения искусства,

его адекватное прочтение.

Архитектурную композицию справедливо рассматривают не в качестве завершенного состояния целостности, а как процесс образования устойчивых связей между различными «структурными планами». В связи с этим возникает вопрос о соотношении понятий «выразительности» и «изобразительности» художественного образа в искусстве архитектуры.

В художественном творчестве качество выразительности означает меру воплощения душевного в недугушевном, духовного в материальном, общего в единичном. При этом выражение выступает в качестве содержания, а композиция – формы; творческий процесс оказывается средством преобразования материала в духовную реальность. Выдающийся русский художник и теоретик В. А. Фаворский подчеркивал, что, употребляя термин «форма», не следует его противопоставлять термину «содержание». «Такое разъятие целого, – писал Фаворский, – методически неправильно... Под формой мы хотели бы понимать художественное произведение в целом, рассматриваемое с точки зрения целостности восприятия. Поэтому, если и противопоставлять форму чего-либо, то не содержанию, а... материалу» [8]. Причем в данном случае имеется в виду не материал в техническом смысле слова (дерево, кирпич, бетон), а материал композиционный.

Воображаемые отношения – удел мышления художника и эстетически воспитанного зрителя, поскольку в материализованной форме эти отношения доступны лишь в определенной ситуации. Художественное творчество присутствует в материальном мире номинально, а реально существует в иной, воображаемой Вселенной. В материальной действительности остаются лишь дерево, мрамор, цемент и камни, но не композиция как психологический феномен.

Можно вспомнить и известное выражение Ф. Ницше, что искусство «является метафизической деятельностью в нашей жизни» [9]. Архитектурная выразительность – явление особого рода, к нему следует применять критерии, отличные от понятий изобразительности и выразительности в живописи, скульптуре, графике. Объясняя особенности художественного языка архитектуры, Б. Р. Виппер упоминал категории средневековой эстетики: «природа созидаящая» (лат. *natura naturans*) и «природа созданная» (лат. *natura naturata*). Первое определение означает «природу созидаящих сил», второе – «природу явлений» [10]. Архитектура отражает первую – «природу идей»; живопись, скульптура, графика – вторую, «природу явлений». Вопрос, следовательно, заключается не в особой «неизобразительной природе» искусства архитектуры, а в специфике предмета и метода отражения и выражения.

Поскольку главным выразительным средством архитектора являются пространственные отношения, то можно заключить, что архитектура изображает не формы окружающей действительности, а физические и духовные силы, энергию, устремления, полет мысли в пространстве и времени. Не камень или дерево, а пространство и время являются материалом искусства архитектуры. В результате действий архитектора, по определению А. И. Некрасова, «само пространство, и объем, и масса воспринимаются как-то специфически», и это является «существом архитектуры» [11]. Художественный образ пространства составляет смысл искусства архитектуры. Пространство, таким образом, выступает в качестве художественного материала, а массы, объемы, плоскости, линии, его ограничивающие, – в качестве формы. Композиционные средства – общие для всех видов изобразительного искусства: метр-ритм, отношения-пропорции, симметрия-направленность.

Идеями архитектурной композиции, исходя из специфики творчества в архитектурных формах (предельного абстрагирования художественного языка), следует называть наиболее общие мысленные категории, связанные с процессами формообразования в изобразительном искусстве (как рода творчества). Например: идея возвышения (греч. *hypsoma*, лат. *culminatio*, нем. *Erhöhung*), идея равновесия (лат. *ponderatio*), идея напряжения (греч. *entase*, лат. *intentio*), умиротворения (лат. *pacificatio*), завершенности, или целостности (греч. *teleia*, лат. *integritas*). При этом во всех модификациях архитектурных форм сохраняются скрытые инварианты (постоянные архетипы мышления). Каждой идее соответствует определенный архетип: вертикаль, крест или квадрат, треугольник, горизонталь, окружность. Количество таких архетипов, иначе называемых модусами

(лат. *modus*, итал. *modo* – «образец, образ действия, способ»), ограничено, но их сочетания рождают бесконечную вариативность.

Форму выражения идеи и соответствующего архетипа мышления именуют темой (греч. *thema* – «положенное, установленное»). Тема произведения искусства, согласно иерархическому принципу содержательно-формальной целостности, становится содержанием для новой формы – мотива (лат. *motivus* – «подвижный»). Мотивом в различных видах искусства называют наименьшую, относительно самостоятельную часть формы, способную к вариативному изменению, повторению и преобразованию исходных элементов (модулей).

Так, например, в музыке из отдельных мотивов складывается «тема с вариациями», или лейтмотив (нем. *Leitmotiv* – «ведущий мотив») – повторяющаяся музыкальная фраза, гармонический оборот, то же, что в изобразительном искусстве «направленность формы». В архитектуре: арка – разновидность строительной конструкции – является темой, а повторяющийся ряд арок – аркада – мотивом архитектурной композиции определенного стиля. Ряд полуциркульных арок является мотивом романского искусства, стрельчатых – характерный мотив готики, подковообразных – арабского и испано-мавританского зодчества, «римская архитектурная ячейка» – соответственно названию, мотив древнеримской архитектуры, полуциркульная арка, опирающаяся непосредственно на капители колонн, – одна из основных тем архитектуры эпохи Итальянского Возрождения.

Мотив – относительно самостоятельная и завершенная в себе композиция, но от сочетания и взаимодействия различных мотивов, рассматриваемых в движении во времени и пространстве, появляются новые мотивы и темы. Так, из зигзага возникает мотив волны или меандра, из ромба – мотив трельяжа, из раскрепованного карниза – «волнение стен» в архитектуре стиля барокко. Отсюда известное определение архитектуры как «застывшей музыки»¹ (нем. «*Die erstarrte Musik*» или «*gefrorene Musik*»). В «Максимах и рефлексиях» Й. В. Гёте (1832), ссылаясь на В. Ф. Шеллинга, называл архитектуру «умолкшей мелодией» и вспоминал при этом древнегреческий миф об Орфее и Амфионе, своей музыкой оживлявших мертвые камни. Позднее архитектуру чаще именовали «ожившей музыкой», подчеркивая не созерцательный, а активный, «двигательный» характер создаваемого архитектурой пространства.

В живописи и скульптуре изобразительное пространство воспринимается извне, со стороны. Причем в живописной картине создается пространство иллюзорное, а в скульптуре – осязательное. Архитектурное пространство – всегда «интерьер», поскольку зритель находится внутри организованного архитектурой пространства, даже когда осматривает здание снаружи. Это пространство обладает особыми «двигательными» масштабными и ритмическими соотношениями. Поэтому переживание архитектурного пространства человеком, находящимся рядом или внутри него, имеет специфический ритмико-моторный характер, и мы говорим о чувстве пространства архитектора так же, как о чувстве формы у скульптора или чувстве цвета у живописца. Это чувство, свидетельствующее о преобразении строительной конструкции в художественную форму, создает «гармонический резонанс» с биологическим ритмом и пропорциями тела человека, вызывая в понятийном смысле неясные (предельно отвлеченные, абстрагированные), но чувственно-конкретные реакции: замирает дыхание, учащается пульс. Это и есть «переживание пространства» в образах силы, мощи, величия Духа...

Двигательный и, отчасти, осязательный (как в скульптуре) характер концептуального пространства архитектуры раскрывает еще одну сторону специфики этого вида искусства – его пространственно-временной характер. Онтологическое разделение видов искусства на «пространственные» и «временные» и отнесение архитектуры к «пространственным искусствам», неверно прежде всего потому, что, игнорируя специфику художественного восприятия, вообще выводит архитектуру из области художественного мышления человека. Зритель воспринимает здание не только в пространстве, но также во времени, в движении, т. е. не симультанно (франц. *simultané* – «одновременный»), а сукцессивно (франц. *successive* – «последовательный»). Причем, воспринимая архитектурное пространство, мы должны проделать это не мысленно, а реально, физически: двигаясь мимо здания или обходя его вокруг, последовательно переживая ракурсы,

меняющиеся точки зрения и неожиданно открывающиеся перспективы. Войдя внутрь храма, мы должны пережить постепенное разворачивание нефа, увидеть, как стремительно вырастает подкупольное пространство и «воздвигается» алтарь. Именно так, в пространстве и времени, создается представление – художественный образ архитектурного сооружения. Причем архитектор-художник своим проектом (чередованием мысленных картин) буквально «рисует» маршрут движения зрителя, одновременно предполагая относительную свободу его перемещения и неожиданность зрительских открытий. Это и есть архитектурная композиция.

Особенности переживания архитектурного пространства породили два типа архитектурной композиции, связанные с разрешением двух идей: движения и пребывания в пространстве. Первый тип проявился в архитектуре древнеегипетского храма – аллеях сфинксов, чередующихся открытых дворов и закрытых залов, рассчитанных на движение религиозных процессий. К этому же типу относятся христианские базилики романского и готического периодов. Второй тип композиции связан с архитектурой древнегреческого храма, византийской церкви центрального, крестово-купольного плана, многими постройками эпохи Возрождения и европейского классицизма. В архитектуре стиля барокко сливались обе тенденции.

Соответственно двум основным типам архитектурного пространства исторически формировались два метода формообразования. Более статичный, декорационный, подход (лат. *in-additio* – «в прибавление») отвечает требованиям репрезентативности, парадности, но он имеет ограниченные возможности. Свободное, динамичное разворачивание архитектурного пространства (лат. *in-divisio* – «разделением») господствовало в эпоху барокко XVII-XVIII веков. По определению А. Ригля, в архитектуре барокко проявилась «противоречивая и беспокойная художественная воля». По Г. Вельфлину, Ренессанс – это искусство бытия, а барокко – искусство воздействия.

Противоположность двух типов пространственного мышления в интерпретации классиков искусствознания основана на диалектике перехода от бытия к становлению, воздвижению и ощущению формы; от внутреннего спокойствия к волнению и напряжению. Архитектура – это искусство, дающее ощущение индивидуального выбора и истолкования темы, когда тема и индивидуальность художника, а также интенция зрителя взаимно дополняют и усиливают друг друга.

Основанием стиля барокко, в частности, в теории Ригля-Вельфлина, является не глубинность, и не плоскостность в отдельности, а качественно своеобразный тип организации пространства. Вельфлин подчеркивал телесно осязаемое пространство архитектуры. Проблема его оформления не связана для него с задачами мимесиса, натурализма. Это эстетическая проблема иррационального основания стиля [12, 13].

Барочная глубинность, как и барочная плоскостность, возникла на основе пространственной концепции Высокого Возрождения начала XVI в. Барочное пространство глубинно, но рождается в игре живописных плоскостей. Это архитектура «волнения форм и перетекания пространств», она изливается контрастами масштабов, открытых и закрытых форм, динамикой многомаршевых лестниц и анфилад, глубокими, неожиданно открывающимися перспективами улиц и площадей и «картинными» видами.

Первый, ренессансный, тип архитектурного мышления более связан с графикой и рельефом, второй – по преимуществу живописен. Динамичное и живописное архитектурное мышление также хорошо показывает, что точные расчеты, пропорционирование фасадов являются лишь первой ступенью гармонизации архитектурных форм, а композиция возникает в пространственно-временной среде, в реальном движении, в ракурсах и контрастах. В действительном восприятии не видны ни планы, ни разрезы, ни ортогональные проекции начерченные архитектором. Только в сознании зрителя происходит преобразование материальности в видимость, строительной конструкции в художественный образ. Завершают композицию конкретные способы и технические приемы строительства. Они становятся выражением внутренней конфликтности противоположных пространственных начал, форм и мотивов, что дает импульс процессу исторического развития искусства архитектуры. Поэтому важнейшей составляющей типологии архитектурных композиций

		Жанры и жанровые формы архитектурного творчества		
		Культурная архитектура	Монументальные сооружения	дворцовая и жилая архитектура
Типы архитектурных композиций	тип пребывания в пространстве	кромлех моноптер толос ротонда октагон перистиль пантеон атриум крестово-купольный храм колокольня башенный храм	менгир омфалос обелиск пирамида колонна башня	мегарон зал палаццо отель комната салон терем палаты бельведер
	тип продвижения в пространстве	дромос аллея периптер базилика	аллея тетрапилон триумфальная арка	анфилада галерея лоджия

должна стать категория типа архитектурного пространства.

Типология архетипов и модусов искусства архитектуры связана также с жанровой определенностью композиций. Жанром (франц. genre, от лат. genus, generis – «род, вид, племя, поколение») именуют общность художественных произведений, складывающуюся в процессе исторического развития искусства на основе их самоопределения по предметному смыслу. Жанр – условная категория внутривидовой дифференциации художественного творчества. В отличие от других близких понятий, жанр точнее всего отражает актуальность искусства, отклик творческих усилий художников на потребности времени, исторической обстановки. Сначала появляется потребность в некоторых идеях, затем формируется функция, а потом подыскивается нужный предмет. Поэтому жанр является предметно-функциональным понятием, его границы расплывчаты, подвижны, и разные жанры непрерывно переходят один в другой, соединяются и разделяются.

Категорию жанра используют в литературе, театре, а также в отношении живописи (пейзажный, портретный, исторический, батальный жанры), реже в отношении скульптуры. К архитектурному творчеству категорию жанра обычно не применяют. Тем не менее, она является межвидовой и, следовательно, должна иметь отношение ко всем видам искусства. В литературе, согласно В. Я. Проппу, жанр – это ряд или общность произведений («поэтических систем»). В определении Б. В. Томашевского – «классы произведений, слагающиеся в устойчивые, узнаваемые системы» на основе

Модель II. Общая типология архитектурных композиций

эпохи и периоды		типологические характеристики			
		Тип архитектурного пространства	Планировочная структура	Способ формообразования	Приемы гармонизации формы
Достиженная эпоха	Древняя Греция	тектонический	замкнутая	формосложение (греч. taxis)	модульное структурирование
	Древний Рим	живописно-пластический	открытая	формовычитание (греч. stereotomia)	живописно-декоративное оформление
Средневековая эпоха	Раннехристианский и романский периоды	«пробывания в пространстве»	центрическая	формосложение	Аддитивные (слагательные) приемы
	готический период	«продвижения в пространстве»	базиликальная	формовычитание	дивизивные (разделительные) приемы
Классическая эпоха	классицизм	интравертный	симметричная	конструктивный	система рационального пропорционирования
	барокко	экстравертный	динамично-асимметричная	деструктивный	иррациональные приемы гармонизации формы

«ощутимых» (легко узнаваемых) структурных доминант. Уточняя эти определения, Ю. К. Руденко разъясняет понятие «жанровой формы» как «структурного архетипа, который определенным образом организует произведение как художественное целое и доминирует в нем, тем самым включая его в некоторый ряд предшествующих ему произведений» [14].

К доминантам жанровой формы в архитектуре мы можем отнести темы, мотивы и формообразующие приемы с их структурными связями. В тех случаях, когда подобные доминанты образуют целостные системы признаков, мы можем говорить об определенном жанре. Так, например, храм, монумент, дворец, жилой дом, промышленное сооружение свидетельствуют о родовой (жанровой) дифференциации. Церковь, собор, капелла, баптистерий или вольтер, бельведер, грот, беседка, вилла, палатца, отель – являются примерами различных жанровых форм архитектурного творчества (см. модель I).

Однако в процессе дальнейшего анализа необходимо совмещать диахронный и синхронный подходы. Иными словами, каждую жанровую, композиционную или стилевую метаструктуру («горизонтальный срез» истории искусства) следует рассматривать в динамике исторического процесса. В этой динамике мы увидим периодические повторения бинарных оппозиций, что подтверждает системность принятой нами методологии (см. модель II).

Существенно, что именно сочетание многообразных исторических форм, согласно основам классической иконологии, создает «символические значения». Их интерпретация в современном контексте с апелляцией к историческим прототипам и является основной темой искусства архитектуры. Изучение исторических способов сочетаний разнородных форм и мотивов может дать ключ к иконографическому анализу и правильному пониманию образа конкретного произведения [15]. Интерпретация архитектурной композиции и ее иконографического источника должна осуществляться по схеме: тип архитектурного пространства, планировочная структура, способ формообразования, конструктивная система, приемы гармонизации композиции, анализ отдельных элементов и декоративных приемов, технические средства и материалы.

¹Подобная идея разрабатывалась ещё в античности пифагорейцами в теории гармонии чисел. Принято считать, что первым это определение дал В. Ф. Шеллинг в лекциях 1802—1803 гг. в Йене. Лекции В. Ф. Шеллинга изданы в 1859 г. Формулировку Шеллинга цитировали Г. Ф. Гегель, А. Шопенгауэр, Й. Гёррес. Немецкий поэт К. Брентано утверждал в 1816 г., что этот термин придумал именно Гёррес. См.: Михайлов А. В. Архитектура как застывшая музыка // Античная культура и современная наука. – М.: Наука, 1985. – С. 233-239.

Библиография

1. Шуази О. История архитектуры: в 2 т. / Ж. Базен – М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1935. – Т.1. –С. 112-137, 144-186.
2. Блинова Е. К. Художественные принципы становления и развития архитектурного ордера в Санкт-Петербурге: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Е. К. Блинова. – СПб., 2012. – С. 26.
3. Комеч А. И. Храм на четырех колоннах и его значение в истории византийской архитектуры / А. И. Комеч // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. – М.: Наука, 1973. – С. 64-77.
4. Заварихин С. П. Архитектура первой половины XX века: учеб. пособие / С. П. Заварихин – СПб.: Троицкий мост, 2010. – С.8-9.
5. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Ч. Дженкс. – М.: Стройиздат, 1985.
6. Российский гуманитарный энциклопедический словарь: в 3 т. – М.: ВЛАДОС. – Режим доступа: [http:// slovari.yandex.ru/](http://slovari.yandex.ru/) типология/ Гуманитарный словарь
7. Философская энциклопедия [Электронный ресурс]// Академик. ru. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_philosophy
8. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский – М.: Сов. художник, 1988. – С.195-196.
9. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф.Ницше. – СПб.: Азбука-Классика, 2000. – С. 40.
10. Виппер Б.Р. Статьи об искусстве / Б. Р. Виппер – М.: Искусство, 1970. – С. 355-357.
11. Некрасов А. И. Теория архитектуры / А. И. Некрасов – М.: Стройиздат, 1994. – С. 41-42.
12. Алпатов М. В. Проблемы синтеза в искусстве барокко / М. В. Алпатов // Академия архитектуры. – 1936. – № 6. – С. 3-18.

13. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств / Г. Вельфлин // Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М. - Л., 1930. – С. 10.
14. Руденко Ю. К. Художественная культура: Вопросы истории и теории / Ю. К. Руденко – СПб.: Наука, 2006. – С. 96-101.
15. Панофский Э. Этюды по иконологии / Э. Панофский – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 38-39.

Статья поступила в редакцию 04.07.2012

THEORY OF ARCHITECTURE

ARCHITECTURAL COMPOSITION: AN EXPERIENCE OF TYPOLOGICAL MODELLING

Vlasov Viktor G.

DSc (Art Studies), Professor, Chair of History of Russian Art,
Saint-Petersburg State University,
Saint-Petersburg, Russia, e-mail: natlukina@list.ru

The article sets out the principles of multidimensional analysis as applied to issues in the typology of architectural compositions. The concept of composition implies integrity and internal organisation, which manifest themselves at several hierarchically related levels. Accordingly, there are requirements to be defined concerning the methodology of its studying in various historical and cultural contexts. Any work of architecture should be considered by identifying and then combining the material, functional and historical approaches. The author considers the categories of form generation and interactions between them with reference to the historical development of architecture. Thus, in antiquity the compositional integrity was determined by local traditions of materials processing, planning and structural solutions, and specifics in the use of the order system rather than by general stylistic categories. Distinctions between forms in medieval architecture were due to cult and customer requirements. During the classical epoch, compositions were dictated by the standards of this or that area of art, style or school. A school of art is a form that fully embodies the historical and territorial cultural generalities, but it mainly reflects the local specificity of artistic processes. Schools are conservative, whilst styles are perspective. Generally, the concept of "school" expresses the topographical criterion more than the chronological one. Nevertheless, the integrity of the chronotope is maintained. The article sets basic criteria of historical self-determination of art schools. The author proposes a model of architectural composition typology which includes the categories of theme, motive, genre and genre form of artworks. Any interpretation of architectural composition should follow the following scheme: type of architectural space, planning structure, form generation method, structural system, harmonisation techniques, analysis of separate elements and decorative techniques, technology, and materials.

Key words

architectural composition, systems approach, style, modelling, typology, form generation, art school