

## АРХИТЕКТОНИЧЕСКАЯ ФОРМА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ, АРХИТЕКТУРЕ И ДИЗАЙНЕ: ЕДИНСТВО МЕТОДОЛОГИИ, ТИПОЛОГИИ И ТЕРМИНОЛОГИИ

УДК: 7.01  
ББК: 85.1

**Власов Виктор Георгиевич**



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

### **Аннотация**

*В статье рассмотрены проблемы теории композиции и формообразования в разных видах изобразительного искусства, а также «предметного творчества»: архитектуры, декоративно-прикладного искусства и дизайна. Сделана попытка смоделировать единую систему терминологии, типологии и методики изучения архитектурной формы в этих видах искусства. Такая система имеет важное значение во «встраивании» современной технико-эстетической деятельности в традиционную систему гуманитарных ценностей.*

### **Ключевые слова**

*теория архитектуры, архитектурная форма, формообразование*

В истории архитектуры сложились две категории, имеющие основополагающее значение и для других видов творческой деятельности, в частности различных форм проектирования, и даже, к примеру, для музыки и поэзии. Это категории тектоники и архитектоники. Тектоникой (греч. tektonike – «строение») называют выражение на поверхности формы ее внутренней конструкции (функциональной структуры) посредством различного рода членений и подразделений. Архитектоника (греч. architektonike – «главное строение») – общая выстроенность композиции. В разных видах искусства – качество, означающее ясно воспринимаемую цельность, соподчиненность частей, отношений главного и второстепенного, целого и деталей, функцию каждой части в системе целого.

Архитектоника выражает художественно-образный смысл формы, т. е. преобразует формальное качество конструктивности в тектоничность, а тектоничность – в смысловую целостность. Первым достаточно ясно оппозицию понятий конструктивности и тектоничности сформулировал французский теоретик искусства классицизма Ролан Фреар де Шамбрэ (1606–1676) в трактате «Параллель античной и современной архитектуры» (1650): «быть прочным» и «выглядеть прочным» [1].

Теоретик архитектуры А. И. Некрасов дал такое определение: тектоника – это «образ действующих сил, картина их соотношений» [2]. Идеальным выражением архитектоники является классический архитектурный ордер как «образ конструктивных сил» (определение Н. И. Брунова). Ордер делает видимым расчленение главных и второстепенных, несущих и несомых, конструктивных и декоративных частей здания.

Наиболее полное выражение названные качества естественно получают в искусстве архитектуры, но проявляются и в других видах художественной и проектной деятельности (именно поэтому архитектура и является «матерью всех искусств»). Отсюда понятие архитектурного способа формообразования, который выделяется в сравнении с пластическим, скульптурным, живописным и графическим. Преобладание того или иного

способа, его доминирование или возведение в ранг творческого метода (в зависимости от конкретных задач, решаемых художником) во многом определяет характер протекания творческого процесса, тип композиции и, в последнюю очередь, принадлежность результата этого процесса – художественного произведения – к тому или иному роду и виду искусства.

Скульптурный и пластический способы формообразования также имеют существенные различия. «Искусство убавления», иначе называемое способом формовычитания (лат. *in-divisio*), служит основой скульптурного формообразования, при котором от исходного объема отсекается, «отнимается» лишнее (лат. *scalpere* – «высекать, вырезать»). Так высекают статую из твердых материалов. Лепка из мягких материалов – глины, воска, гипса – предполагает «искусство прибавления» (лат. *in-additio*; греч. *plastike* — «лепка»). Поэтому скульптура и пластика представляют собой отдельные разновидности изобразительного творчества.

Соответственно, свойства скульптурности близки тектоничности, а противоположные – пластичность, мягкость, плавность, текучесть формы – близки живописности, и те, и другие проявляются в различном качестве в разных видах и разновидностях искусства.

Общим является то, что история всех видов искусства представляет собой последовательное преобразование утилитарных конструкций в художественно-образные модели высшей, духовной реальности. Согласно концепции архитектора и теоретика Г. Земпера, в начале появляется утилитарная потребность, человек отвечает ей созданием простейших конструкций (магические знаки, орудия, емкости, укрытия), которые в процессе длительной эволюции обретают эстетическую, а затем и художественную ценность, становятся произведениями живописи, архитектуры, декоративно-прикладного искусства и дизайна. Все произведения искусства (в широком значении этого слова), таким образом, располагаются по оси «утилитарное – художественное». На этой основе создаются многообразные эстетически выразительные целостности и художественные образы отвлеченных идей, имеющих смысл, далеко выходящий за границы прагматических потребностей укрытия, защиты от стихии, изготовления орудий и даже гармонизации жизненного пространства. Изначальная утилитарная функция всех типов конструкций в той или иной мере снимается самим процессом развития, художественно преобразуется и становится символической.

Многообразие типов и видов, жанровых разновидностей технико-эстетической и художественной деятельности, различия используемых конструкций и материалов не могут скрыть общую направленность исторического развития, в котором прослеживается главная цель – художественное преобразование действительности, включая естественную и искусственную среду и духовную жизнь самого человека.

Понятия тектоники и архитектоники коррелируют с другой парой основополагающих понятий теории и практики искусства: конструкция и композиция. Композиция (лат. *compositio* – «складывание, соединение, сочетание, приведение в порядок») – основная категория художественного творчества. В самом общем значении – наиболее сложный и совершенный тип структуры – художественно-образный. Композицию сравнивают с живым организмом, в котором соединены душа и тело. Одно из латинских значений этого термина, употреблявшегося в античности, – «построение». По этой причине термин «композиция» иногда смешивают с другим – «конструкция» (лат. *constructio* – «построение»). Однако различие между ними, особенно при определении специфики формообразования в так называемом предметном творчестве (архитектуре, традиционном декоративно-прикладном искусстве и современном дизайне), весьма существенно.

По определению Н. Н. Волкова, композиция – это «конструкция для смысла» [3]. Конструкция представляет собой не художественно-образный, а исключительно утилитарный, или функциональный, тип структуры, в которой все элементы связаны так, чтобы хорошо выполнять свою функцию. Поэтому если композиция – «организм», то конструкция – «механизм», который должен работать отлаженно, как часы. В отличие от композиции конструкция не предполагает взаимозаменяемость элементов. В конструкции каждый элемент «знает свое место» и выполняет определенную функцию. В архитектуре – это строительная

конструкция, обеспечивающая прочность, устойчивость и правильное использование зданий. На основе такой конструкции создается художественно-образная форма.

В различных видах изобразительного искусства – живописи, графике, скульптуре – также существует конструкция в качестве структурной и зрительно явственной основы композиции как более высокой художественно-образной целостности. В качестве образной аналогии подобного взаимодействия можно представить себе человека, прекрасное тело которого – форма, в сиянии глаз – блеск души (все вместе – композиция), но в основе – скелет, каркас, функциональная структура (конструкция). Качества конструктивности изображения – это зрительная прочность, ясность связей между элементами композиции, структурность, выстроенность. В теории и практике дизайна различия конструкции и композиции еще более существенны. Конструкция непосредственно связана с утилитарной функцией и техническим устройством вещи, а композиция призвана объединить все стороны процесса формообразования.

Тенденция последовательного преобразования композиционного материала в художественную форму и конструкции в композицию является общей для всех видов искусства. Так, в архитектуре элементарная стоечно-балочная конструкция преобразуется в ордер (художественно-образную целостность тех же элементов); в живописи изображения прозаических предметов – в «картину мира». Простой натюрморт может превратиться в малую Вселенную, а портрет одного человека – в «портрет эпохи». В скульптуре изображение человеческого тела преобразует анатомию в метафизическую динамику форм (например, в произведениях Микеланжело), а в декоративно-прикладном искусстве чайный или кофейный сервиз может рассказать о своей эпохе не меньше, чем большая картина на исторический сюжет. В капле воды художник «видит море»<sup>1</sup>.

Классическое определение композиции в изобразительном искусстве дал в эпоху итальянского Возрождения теоретик и архитектор Леон Баттиста Альберти (1404–1472) в трактате «Три книги о живописи» (1435–1436): «Композиция – это сочинение, выдумывание, изобретение» как «акт свободной художнической воли». Примечательно, что к общему смыслу латинского слова здесь прибавляется усиленный пафосом ренессансной эпохи момент «изобретения, выдумывания», свободы воображения, права художника, как тогда говорили, на «сочинение историй» в противоположность средневековой традиции следования образцам (ит. *componimento* – «сочинение»). Предположительно, такое понимание композиции Альберти заимствовал из классической филологии [4].

Утверждая главной ценностью искусства не «соединение» заранее известного, а новизну, творческое открытие, Альберти, рассуждая о живописи, мыслит как архитектор (в этом отчасти проявилось известное отставание развития живописи от архитектуры). Он рассматривает композицию не в форме завершенной картины, а в качестве метода творческого процесса художника, раскрывающего последовательность и содержание основных этапов работы. Термин «композиция» Альберти относит не к конечному результату, а к самому процессу творчества. Причем композицию Альберти понимает как «живой организм», к которому «нельзя ничего прибавить, ни убавить и в котором ничего нельзя изменить, не сделав хуже». Последнее уточнение имеет частный характер и связано, скорее, с эстетикой нарождающегося классицизма, стремлением к идеальной, уравновешенной форме.

В современной теории искусства эту особенность «композиционного организма» называют принципом целостности, согласно которому идея произведения заключена не в отдельных элементах, а в отношениях и способах связи элементов формы между собой. Композиционные элементы изобразительного искусства обычно не имеют эквивалентов в словесно-понятийной форме. Вот почему многие пространственные искусствоведческие описания произведений живописи или графики, несмотря на литературные достоинства, кажутся надуманными, поверхностными либо просто ненужными. Именно поэтому теория архитектурной формы в отношении «визуальных искусств» и «предметного творчества» оказывается особенно актуальной.

Важнейшим является то обстоятельство, что закономерности архитектурности

(выстроенности) композиции в разных видах «пластических искусств» рождаются и исторически отрабатываются в пространстве архитектуры. Выдающийся австрийский историк и теоретик искусства Х. Зедльмайр точно сформулировал, что архитектура представляет собой «организующую силу для всех искусств», поэтому она является «не только изобразительным, но и изображающим искусством» [5]. В иной формулировке та же мысль звучит следующим образом: «Цель всех искусств одна – изображение идеи, и существенное их различие состоит лишь в том, какую степень объективации воли составляет изображаемая идея» [6]. «*Ars una, species mille*» (лат.) – «Искусство едино, его видов множество».

Архитектурные формы символичны, более того — само искусство архитектуры следует понимать как символическую форму бытия человеческого сознания. Последнее умозаключение ассоциируется с неокантианской традицией иконологических исследований искусства от А. Варбурга, Р. Витквера и Э. Гомбриха до Э. Панофского<sup>2</sup>. В частности, Э. Панофский в описаниях произведений искусства использовал термин «интенция» («напряжение, усилие»; ср. нем. *Kunstwollen*). В этом он следовал феноменологической теории Э. Гуссерля, согласно которой изначальная характеристика восприятия образует некую интенциональную структуру, или «интенцию создателя», характерную особой «интуитивной очевидностью» [7]. В определении М. М. Бахтина «реальность художественного объекта есть не реальность вещи, но реальность силы». Итальянский писатель-семиотик У. Эко также утверждает, что первичные «функциональные коннотации» здания или любой вещи непременно переходят в символические значения [8].

Архитектура является изобразительным искусством, хотя и иным, чем рисунок, живопись, скульптура. Зедльмайр выразительно писал о том, что архитектура способна «изображать нечто, превышающее ее, стоящее за ней и выше нее» [9]. В этом отношении принципиальным является различие между понятиями «предмет изображения» и «изображаемый объект». Различие заключается в том, что здание, так же как, к примеру, ваза в декоративном искусстве, изображает не себя и не посторонний объект, а представление, исторический образ целого типа подобных вещей в сознании художника и в конкретной историко-культурной ситуации. Такой образ охватывает длительный период возникновения, развития, совершенствования функции, конструкции и декора определенного рода предметов.

Рисовальщику или живописцу для изображения таких общих идей, как величие, торжество, доблесть, сила, приходится прибегать к эзопову языку аллегорических фигур, атрибутов, эмблем. Архитектор может выразить те же идеи, преобразая конструктивные формы в изобразительные. В этом превращении и кроется смысл бифункциональности художественного образа в искусстве архитектуры и дизайна. Казалось бы, архитектура должна стать самым понятным и популярным искусством по причине своей материальности и утилитарности, близости к жизни, но, как правило, выходит обратное: это самое абстрактное из искусств и потому его изобразительная природа воспринимается немногими. Архитектура – это форма духовной жизни в ее абстрактной пространственности и символической изобразительности.

Объясняя изобразительную суть архитектуры, Б. Р. Виппер упоминал категории средневековой эстетики: «природа созидающая» (лат. *natura naturans*) и «природа созданная» (лат. *natura naturata*). Первое понятие означает «природу созидающих сил», второе – «природу явлений» [10]. Архитектура изображает первую «природу»; живопись, скульптура, графика – вторую. Вопрос, следовательно, заключается не в особой «неизобразительной природе» искусства архитектуры, а в специфике предмета и метода изображения 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; в более узком значении – функцию тех или иных элементов строительной конструкции. Именно поэтому многие детали архитектурной композиции, например базы и капители колонн, представляют собой не конструктивные, реально работающие детали, а видимость, мнимость — изображение конструкции, части которой действительно работают, но их работа скрыта за внешними формами.

Художественный образ в архитектуре следует считать «феноменологически изобразительным, во всяком случае иконным» [11]. Однако произведения архитектуры могут быть изобразительны в разных смыслах. Например, отдельные архитектурные детали имеют изобразительный характер: кариатиды, атланты, «растительные капители», органогенные орнаменты... Можно возразить, что они представляют собой произведения пластики, а не зодчества, но в контексте архитектурной композиции их форма обретает новый, метафорический смысл. Одна постройка может воспроизводить другую (репликация, реминисценция, стилизация) либо ее условно представлять (демонстрации макетов будущих сооружений, в том числе на картинах и фресках). Подобные воспроизведения, как и чертежи, акварели с видами городов (ведуты), гравированные проекты, созданные самими архитекторами или их помощниками, согласно традиции, расцениваются в качестве оригинальных произведений изобразительного искусства.

Парковые сооружения: игровые павильоны, «обманки», эфемериды, «руины», «фермы», «китайские деревни», как и театральные декорации, представляющие легко узнаваемые здания, также изображают вполне конкретные объекты либо их фантомы. Во всех случаях один объект замещает другой. Однако же в целом архитектура выражает иные сущности идеального, нематериального плана. Следовательно, именно в архитектуре особенно важно отличать «лемму» от «иконы», план содержания от плана выражения. Обратный процесс, их мысленное воссоединение в классическом немецком искусствознании обозначали понятием *Sachkunde* (знание, понимание сущности предмета). Образ представления превращается в интенцию, или «форму существования»<sup>3</sup>. Иными словами, если архитектура являет собой особый предмет художественного творчества, то он наделяется не только собственным изобразительным содержанием, но и особенной материальной репрезентацией, способом существования в конкретной предметно-пространственной среде. В этом важнейшем обстоятельстве заключена изобразительная специфика искусства архитектуры, его онтология (способ существования в материальном мире), иконология (наука прочтения скрытых смыслов) и феноменология (специфика восприятия, раскрытия и понимания содержания художественного образа).

Архитектоническое начало обретает выразительность через пространственно-временные отношения поведения человека в конкретной историко-культурной и «вещной» ситуации. Эти различия отчасти описываются классическими оппозициями Вёльфлина – Ригля, прежде всего в отношении тектонического и живописно-пластического принципов формообразования. Однако к ним добавляется особенный, «двигательный» характер создаваемого архитектурой пространства, или, в иной формулировке, «динамичная позиция зрителя».

В живописи и скульптуре изобразительное пространство воспринимается извне, со стороны. Причем в живописной картине создается пространство иллюзорное, а в скульптуре – осязательное. Архитектурное сооружение человек воспринимает не только в пространстве, но также во времени, причем в движении, т. е. не симультанно (фр. *simultané* – «одновременный»), а сукцессивно (фр. *succes-sive* – «последовательный»). Архитектурное пространство – прежде всего «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 имеет специфический ритмико-моторный характер, и мы говорим о чувстве пространства архитектора так же, как о чувстве формы скульптора или чувстве цвета живописца. Что особенно важно, воспринимая архитектурное пространство, мы должны передвигаться не только мысленно, но и реально, физически: обходя здание вокруг, последовательно переживая ракурсы, меняющиеся точки зрения и неожиданно открывающиеся перспективы. Так, входя внутрь храма, мы должны пережить постепенное разворачивание нефа, увидеть, как стремительно вырастает подкупольное пространство и «воздвигается» алтарь. Именно таким образом, в пространстве и времени, создается художественный образ архитектурного сооружения. 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.

«Двигательное чувство», свидетельствующее о феномене преобразования строительной конструкции в художественную форму, создает гармонический резонанс архитектурного пространства с биологическим ритмом человека и пропорциями его тела, 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...

Таким образом, физическое пространство, среда существования произведения архитектуры выступает в качестве художественного материала, а массы, объемы, плоскости, линии, его ограничивающие, – в качестве формы. Отсюда и характер композиционных средств искусства архитектуры. Они являются общими для всех видов так называемых архитектурных (архитектура, декоративно-прикладное искусство, дизайн) и изобразительных (живопись, графика, скульптура) искусств и имеют парный, взаимно дополняющий характер.

В российском искусствознании XX века, в основном трудами теоретически мыслящих художников, педагогов, а также немногих искусствоведов, вышедших из школы практической работы в области архитектурного и дизайнерского проектирования, живописи, рисунка, графики, последовательно разрабатывалась теория композиции и художественной формы. Это своеобразное художественное искусствоведение, или специальная теория формообразования, более всего востребована в процессе преподавания искусства, которое и осуществляли художники-практики, склонные к саморефлексии. В частности, выдающийся русский художник и теоретик искусства В. А. Фаворский подчеркивал, что термины «форма» и «содержание» не следует противопоставлять. «Такое разъятие целого, – писал Фаворский, – методически неправильно... Нам представляется, что в художественном произведении все может рассматриваться как форма и, в свою очередь, все может рассматриваться как не форма, то есть не по цельности восприятия, а как материал... Под формой мы хотели бы понимать художественное произведение в целом, рассматриваемое с точки зрения целостности восприятия. Поэтому, если и противопоставлять форму чему-либо, то не содержанию, а... материалу» [12].

В связи с этим художники-теоретики часто употребляют термины «мышление формой», «пластическая форма», «идея в форме» или «мыслеформа» (лат. *forma formans*). В этих случаях материализованную идею, частично и неполно воплощенную в физическом материале, называют «*forma formata*». А. Гильдебранд определял «архитектоничную форму» как особую целостность «функциональных и пространственных ценностей», художественный смысл которой состоит в единстве «двигательных представлений и зрительных впечатлений» [13]. Русский художник К. Н. Истомина, учившийся в 1906–1907 гг. в Мюнхене, как и Фаворский, в студии Ш. Холлоши, под «мышлением формой» понимал «метод живописной диалектики»<sup>4</sup>.

В 1922 г. А. Г. Габричевский сделал доклад на заседании архитектурной секции РАХН (с 1925 г. ГАХН – Государственная Академия художественных наук) в Москве под названием «Проблемы пространства и массы в архитектуре». А. Г. Габричевский утверждал пространство и массу в качестве архитектурного материала и подчеркивал: «Архитектура делается искусством лишь с того момента, когда масса и пространство или, вернее, синтез их переживаются как ценности художественные, то есть духовного порядка» [14]. В. А. Фаворский в конспектах лекций по теории композиции, прочитанных им в московском ВХУТЕМАСе в 1921–1922 гг., подразделял конструкции на «статические» и «динамические» (последние трансформируются и воспринимаются в движении) и заключал: «Мы можем сказать, что конструкция, развиваясь, невольно идет навстречу композиции» [12, с. 83].

Этот тезис В. А. Фаворский разъяснил позднее в статье «О композиции» (1932): «Двигательную форму цельности мы можем назвать конструктивной формой, форму же зрительную – собственно композиционной формой. Приведение в произведении изобразительного материала к двигательной цельности будет конструкцией. Приведение к цельности зрительного образа будет композицией» [12, с. 213]. Далее художник уточнял, что конструкция, например техническая или строительная, может и не преобразиться в

композицию. В этом случае художественный образ не возникает. Но композиция не может существовать без конструкции.

Многие теории и практики, озабоченные проблемами формы в различных видах изобразительных искусств, сходились в главном. Следование классической традиции, прежде всего в отношении тектоничности (выстроенности) композиции как ее действительной или мысленной, опосредованной связи с пространством архитектуры и ее конструкцией, обеспечивает слаженность, ясность, выразительность и цельность всех элементов. Это как раз те качества, которые превращают изобразительный процесс в высокое искусство. Такие качества мы и называем обобщенно архитектурной формой.

Уместны и музыкальные аналогии. Когда мы слушаем классическую музыку (отличающуюся от прочих музыкальных форм ярко выраженной композиционностью), то с первых тактов возникает ощущение «выстроенности». Слушая экспозицию, представляющую главную тему, можно с уверенностью сказать, что далее последует ее разработка, затем будет кульминация и ту же тему мы вновь услышим в финале. При взгляде на классическую картину также возникает ощущение, что целое отражается в деталях, большое – в малом. Подобное качество является следствием ясности, определенности отношений. Художник, даже рисуя непосредственно с природы, не просто копирует какой-либо объект, а показывает его во взаимосвязи с окружающей средой, другими объектами. Композиционное мышление – это прежде всего связанное и целостное мышление в системе ясно воспринимаемых отношений внутреннего и внешнего. Создавать композицию – означает устанавливать новые отношения формы, не повторяющие природные связи воспринимаемых объектов. Именно такие композиционные отношения и определяют в конечном итоге специфику предмета художественного творчества. Форма произведения изобразительного искусства – это художественно-образное представление реальности, «снимающее» временное измерение и превращающее время в пространственные отношения композиционных элементов.

При этом надо помнить, что композиционная целостность (художественное качество) как духовный феномен существует лишь в восприятии и интерпретации автора и зрителя (потребителя искусства). Искусство композиции создает не материальные объекты, а воображаемые модели. Качество художественности таких моделей означает меру воплощения духовного в материальном, душевного в недуховном, общего в единичном. При этом выражение выступает в роли содержания, а композиция – формы; творческий процесс оказывается средством преобразования материала в духовную реальность. Именно поэтому художественное творчество присутствует в материальном мире номинально, а реально существует в иной, воображаемой вселенной. В материальной действительности остаются лишь бумага или холст – плоскость с нанесенным на нее красочным слоем определенной толщины и химического состава, дерево, глыбы мрамора требуемого размера и веса, цемент и камни. Композиционные отношения – удел мышления художника и эстетически воспитанного зрителя, поскольку в материализованной форме эти отношения доступны лишь в определенной ситуации.

В семантическом аспекте любое художественное произведение подразделяют на «план содержания» и «план выражения», или на «лемму и икону», а композиционной (художественно-образной) 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. На переходе одного в другое: плана содержания в план выражения и обратно – восхождении и нисхождении, – основывается художественно-образное мышление и восприятие произведения искусства, возможность (но не обязательность) его адекватного прочтения зрителем (потребителем искусства).

Смысловые композиционные связи образуют непрерывность, как говорят специалисты, континуальность, длящуюся во времени восприятия художественного произведения. Это не дискретная (лат. *discretus* – «раздельный, прерывный»), а сложно организованная целостность, прочтение которой возможно в самых разных направлениях. Отношения композиционных элементов могут прочитываться зрителем от целого к детали и от детали к целому.

Таким образом, архитектурная форма – смысловая целостность, в которой все элементы меняют свое значение в зависимости от связей и отношений с другими элементами. Содержание этой целостности не сводится к сумме составляющих ее элементов. Более того: границы такой целостности не определяются физическими границами одного произведения искусства – рамой картины, габаритами скульптуры или размерами здания. Она простирается далее вместе с мыслью художника и воображением зрителя. В результате композиционного мышления возникает не просто артефакт – новый материальный объект, а иная смысловая, метафизическая реальность.

Композиция – это не состояние (даже в относительном смысле), а процесс. В каждый из моментов работы художника композиционные связи получают неполное воплощение. Отсюда некая странность для непосвященных: даже опытный мастер постоянно переделывает свое произведение, иногда делая хуже, а то и вовсе, неудовлетворенный его состоянием, уничтожает. Принципиально ни одно произведение искусства не может быть завершено, поскольку оно представляет в своей материальной форме лишь один из моментов развития мысли творца. Чем значительнее мастер, тем быстрее его мысль уходит вперед, а произведение, скованное ограничениями материала, безнадежно устаревает еще в процессе создания и бывает, что никакие исправления не могут его спасти.

Отсюда широкое значение, придаваемое термину «нон-финита» (ит. *non finita* – «незаконченная») – принципиальной невозможности завершения не только одного произведения, но и творческого процесса вообще. Композиция – открытая модификационная структура «со многими степенями свободы». Это духовный феномен, материализующийся частично и несовершенно. Иногда в подобных случаях говорят о смысловой относительности феноменов духовной реальности.

Поэтому в феноменологическом аспекте архитектурную форму рассматривают в качестве процесса образования устойчивых связей между различными структурными планами. Все устанавливаемые опытным либо умозрительным путем композиционные закономерности носят относительный и вариационный характер. Именно они главным образом отличают художественное творчество от научного. Метафизичность композиционных закономерностей выражается в интуитивной убежденности художника и зрителя в истинности художественного образа, в том, что только так и может быть, хотя каждый раз художник создает новое, и композиции даже одного мастера на одну тему никогда не повторяются, а произведение может быть в формальном смысле не завершено. Иными словами, одно единственное, уникальное сочетание элементов и составляет суть композиционной, или архитектурной, целостности.

Закономерности подобного рода не принимаются людьми рационального склада. Для них, с позиций математической логики, неповторяемость решений свидетельствует об отсутствии причинно-следственных связей. И, напротив, для художника – таинственное, неопишное ощущение связи с высшим миром абсолютной гармонии является вполне убедительным и оправдывает неполноту этой гармонии в материальной форме произведения искусства. Современные течения фрактальной и нелинейной архитектуры в значительной степени отражают именно эту закономерность.

Формирование композиционных отношений осуществляется на нескольких структурно



Содержание уровней формообразования		Компоненты-этапы творческого процесса			
		подготовительный этап: определение материалов-средств	поисковый этап: выбор средств-способов	этап формообразования: применение способов-приемов	заключительный этап: результат-качество
Эвристический уровень формирования композиционной идеи	конструктивная гипотеза	метр-ритм, симметрия-асимметрия, отношения величин	акцентирование, уравнивание, пропорционирование	обозначение зрительных центров выявление связующих элементов	принципиальное конструктивное решение
Уровень эстетического формообразования (гармонизация формы)	гармонизация формы	подобие форм, контраст-нюанс, диссонанс-консонанс, масштабность	комбинаторные модификации исходных элементов	Сравнение уподобление форм (биоморфизм, антропоморфизм)	эстетика целесообразности, зрительная цельность формы, тектоничность
Уровень художественно-образного мышления	композиция	поиск идеала, генерация художественных идей	образное моделирование	преобразование материала с помощью художественных тропов	семантическая цельность, образное уподобление форм (архитектоничность) символичность

#### Общая структура архитектурного формообразования

взаимосвязанных уровнях. С некоторой долей условности можно выделить три основных: эвристический уровень формирования композиционной идеи, уровень эстетического формообразования (гармонизации формы) и уровень художественно-образного мышления (см. схему).

Гармония – область рационально исчисляемой целостности, математических отношений и геометрических фигур. Одушевленную гармонию, наполненную человеческим чувством и смыслом, мы называем красотой. Понятие красоты – чувственное, земное; гармония выше красоты, она недоступна осязанию, это удел Божественного. Но высшая, небесная гармония прозревается через земную красоту<sup>5</sup>. Следовательно, формальная (гармоническая) целостность остается изначально необходимой ступенью композиции, ее конструктивной основой. Основным же структурным принципом архитектурного формообразования является принцип подобия гармонизации и композиции. Именно такая структура определяет диалектику материалов, средств, способов и приемов искусства композиции. В художественном изображении – живописи или графике – изобразительные средства (изобразительная поверхность, точки, линии, мазки), которые используются и в нехудожественной деятельности, например в техническом чертеже или копийной работе, являются не средствами, а лишь композиционным материалом. Для создания новой, отсутствующей в природе, целостности требуются иные средства. Здесь происходит переход на следующую, более высокую ступень мышления. На уровне гармонизации формы (изобразительной конструкции) такими средствами являются акцентирование, уравнивание, пропорционирование. На высшем уровне композиционного мышления основными средствами, согласно принципу архитектурности, становятся тропы – способы переноса смысла с одного предмета на другой (греч. tropos – «оборот, поворот»). Поэтому в данном случае мы говорим не просто о материалах и средствах, а о материалах-средствах, средствах-способах, способах-приемах и результатах-качествах.

С помощью художественных тропов происходит преобразование конструкции в композицию, и архитектурная форма начинает выражать более глубокое и широкое содержание, чем непосредственное изображение какого-либо объекта или выполнение утилитарной функции вещью. Примечательно, что такая классицистическая концепция нашла органичное продолжение и в постмодернистской эстетике. Французский философ М. Фуко в книге «Слова и вещи» (1966) вывел четыре типа категорий сходства (уподобления вещей): пригнанность, соперничество (антипатия), аналогия, симпатия. Они составляют пары, причем симпатия является основной и «самой опасной»

– она приводит в движение все вещи в мире, сближая самые отдаленные из них и лишая их индивидуальности. Антипатия препятствует этому, сохраняя характер вещей. Взаимодействие членов этой пары отношений рождает все формы сходства и различия: аналогии, тождества, сравнения, уподобления... [15]. Согласно Ж. Бодрийяру, процесс восприятия и потребления вещей, в том числе произведений искусства и дизайн-продуктов, есть «означивание». Эту идею впервые высказал швейцарский филолог, основоположник структурной лингвистики Ф. де Соссюр: первичная функциональность предмета непременно перерастает в новую семантическую ценность, которая изменяет функциональную структуру предмета. Вещь в этом процессе теряет функциональную идентичность и превращается в знак (симулякр), а знак – в вещь [16]. Человек же ищет опору в жизни «путем продолжения себя в вещах», создавая, по формулировке М. Хайдеггера, «среди сущего места для существа бытия» [17]. Замещаемое знаком воспринимается содержанием, а замещающее – выражением. В этой системе метафорическую образность именуют коннотацией. По М. М. Бахтину, мы в подобной ситуации не видим автора непосредственно, но ощущаем его присутствие как «чисто изображающее начало». Композиция же становится началом изображенным.

Композиционный материал в процессе превращения в архитектурную форму также претерпевает ряд существенных изменений. Обратившись к искусству архитектуры, мы увидим, как природные формы рождают у архитектора-художника определенные ассоциации – это первый уровень творческого воображения, или эвристического формирования композиционной идеи. В этом случае возникает уподобление формы, оно основано на простейшем тропе – сравнении, приеме переноса значений, с помощью которого за счет соотнесения разных явлений (не связанных между собой в обыденной жизни) проясняется, усиливается их художественное значение. В отличие от более сложных тропов сравниваемые явления не меняются и не образуют новый образ, они остаются самостоятельными. Так, например, В. Ф. Маркузон полагал, что лотосовидные колонны древнеегипетских храмов представляют собой только сравнения (биоморфизм), а энтасис древнегреческого дорического ордера (утолщение ствола колонны несколько ниже середины) является метафорой (образным переносом смыслов), поскольку выражает усилие несущей конструкции не напрямую, а отвлеченно, образно. Соответственно любой архитектурный ордер можно рассматривать в качестве метафоры [18].

Образное преобразование исходного мотива представляет собой метаморфозу, например изображения мужских и женских фигур (атлантов и кариатид) в виде опор. Метафорическое мышление порождает и многие другие «фигуральные обозначения»: параллелизм, эпитет («приложение, присоединение»), перифраз («иносказание, переименование»), антитезу («противоречивое сопоставление»), оксиморон (парадоксальное сопоставление), катахрезу («пародийное, противоречивое сопоставление»). Изучение композиционных возможностей метафорического мышления художника в контексте овладения им архитектурной формой приводит к обнаружению соответствий стилизованных фигур и конкретных средств-способов и результатов-качеств процесса формообразования:

- метаморфоза – тектоничность формы (преобразование функции);
- параллелизм – зрительная аналогия форм;
- эпитет – приложение декоративных свойств цвета, света и фактуры к архитектурной форме;
- перифраз – уподобление форм;
- антитеза – контраст и нюанс;
- оксиморон – нарушение пропорций или масштабности;
- перифраз – олицетворение;
- катахреза – деформация.

В дизайне, по утверждению Е. В. Жердева, «виды и способы использования метафоры определяются, в первую очередь, типологиями фигуральных обозначений метафорического переноса явлений окружающего мира на объект дизайна и стилистических приемов сопоставления метафорического переноса явлений окружающего мира с утилитарной

функцией» [19]. Метафоричность творческого мышления, таким образом, кодируется композиционными категориями и переводится на еще более высокий уровень мышления формой: метонимии (переименования), синекдохи (формообразования по принципу «часть как целое») и далее, в отдельных случаях, через ряд способов-приемов к аллегории и символу. Согласно У. Эко, метафора и метонимия в образном мышлении настолько важны, что к ним можно свести все остальные тропы. Но при этом в каждой метафоре «содержится цепочка метонимий», это создает условия «множественности интерпретаций... Метонимические отношения – это отношения смежности» [20].

Разработка теории метафоричности архитектурной формы способствует позитивной направленности дискуссии о том, являются ли архитектура и дизайн видами художественного творчества либо представляют собой специфическую область предметного творчества, интегрирующего архитектурный, предметно-функциональный, утилитарно-функциональный и художественно-образный способы мышления. Нам ближе традиционное определение художественно-образного способа формообразования как наиболее целостного и синкретичного по своей природе.

Изучение структуры и типологии архитектурной формы способствует созданию единой теории формообразования и системы терминологии в архитектуре, дизайне и в различных течениях неомодернистского искусства. Такая система, в частности, имеет значение в деле «встраивания» современной технико-эстетической деятельности в традиционную систему гуманитарных ценностей.

Наиболее перспективной в этом отношении представляется концепция В. Ф. Сидоренко о современной проектной культуре, объединяющей многие традиционные и новаторские формы искусства. Однако дискуссионными остаются многие частные положения, например, понимание всего классического искусства как канонического и в этом качестве уступившего свои духовные функции интегрирующей проектной деятельности. К концу XX века стала явной следующая особенность дизайн-проектирования: его местоположение между двумя крайними полюсами – техникой и искусством, отражающим и воспроизводящим жизнь. Причем чем ближе дизайн оказывается к полюсу техники, тем больше в нем проступает творческое, личностное начало. И напротив, чем ближе дизайн оказывается к полюсу изобразительного искусства, тем более он «объективирован поступательным движением научно-технического прогресса и кажется внеличным» [21].

С одной стороны, дизайн наследует формы и методы традиционного искусства (архитектурное проектирование, изобразительное и декоративно-прикладное искусство), а с другой – имеет футурологическую составляющую. Однако во всех случаях содержание дизайн-деятельности имеет антропономическую и культуроцентристскую направленность. Такую направленность обеспечивают конструирование и структурообразование, сливающиеся в едином процессе архитектурного формообразования. Поэтому постижение онтологического смысла техники происходит не в сфере самой техники, а в области эстетики и художественности, т. е. созидания архитектурной формы.

<sup>1</sup>Выражение восходит к высказыванию выдающегося немецкого ученого Г. В. Лейбница (1646–1716): «В капле воды отражается весь мир».

<sup>2</sup>Сравн. название одной из работ Э. Панофского «Перспектива как “символическая форма”» (1927). На рус. яз.: Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». – СПб.: Азбука-классика, 2004. Kunstwollen (нем. «художественная воля») – термин А. Ригля (1858–1905).

<sup>3</sup>«Форма существования», наряду с «формой явления» и «формой представления», – термины А. Гильдебранда («Проблема формы в изобразительном искусстве», 1893).

<sup>4</sup>Константин Николаевич Истомина (1887–1942) учился в студии Ш. Холлоши вместе с В.

А. Фаворским, затем на искусствоведческом отделении Московского университета.

С 1921 г. преподавал во ВХУТЕМАСе, был членом объединений «Маковец» и «4 Искусства».

<sup>5</sup>Именно эта идея воплощена в классической теме изобразительного искусства XVI–XVII веков: «Любовь небесная и любовь земная» (ит. *Amore sacro e Amore profano*).

### Библиография

1. Земпер, Г. Практическая эстетика / Г. Земпер. – М.: Искусство, 1970.
2. Советское искусствознание. – 1981. – Вып. 2. – С. 252–285.
3. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н.Н. Волков – М.: Искусство, 1977. – С.13.
4. Данилова, И. Е. Искусство Средних веков и Возрождения / И. Е. Данилова. – М.: Советский художник, 1984. – С. 24.
5. Зедльмайр, Х. Искусство и ситина / Х. Зедльмайр. – М.: Искусствознание, 1999. – С.
6. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр. – М., 1888. – С. 305.
7. Панофский, Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Э. Панофский. – СПб.: Академический проект, 1999. – С. 23–24, 29–30.
8. Эко, У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2006. – С. 274–276.
9. Sedlmayr, H. Die Architektur Borrominis / H. Sedlmayr. – Berlin, 1930; Sedlmayr H. Die Entstehung der Kathedrale /H. Sedlmayr. – München, 1951
10. Виппер, Б.Р. Статьи об искусстве / Б.Р. Виппер. – М.: Искусство, 1970. – С. 355–357.
11. Ванеян, С. С. Архитектура и иконография: «Тело символа» в зеркале классической методологии / С. С. Ванеян. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – С. 13.
12. Фаворский, В. А. Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский. – М.: Сов. художник, 1988. – С. 195–196.
13. Гильдебранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / А. Гильдебранд. – М.: Изд-во МПИ, 1991. – С. 67–68.
14. Габричевский, А. Г. Пространство и масса в архитектуре / А. Г. Габричевский // Искусство, 1923. – № 1. – С. 296.
15. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. – СПб.: А-сad, 1994. – С. 60–62.
16. Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. – М.: Рудомино, 1995.
17. Хайдеггер, М. Время и бытие: Статьи и выступления / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. – С. 253–254.
18. Маркузон, В. Ф. Метафора и сравнение в архитектуре / В. Ф. Маркузон // Архитектура СССР. – 1939. – № 5. – С. 57.
19. Жердев, Е. В. Метафора в дизайне / Е. В. Жердев. – М.: Архитектура-С, 2012. – С. 89.
20. Эко, У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста / У. Эко. – М.: Симпозиум, 2005. – С. 117–121.
21. Аронов, В. Р. Дизайн в культуре XX века: Анализ теоретических концепций // В. Р. Аронов: дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 1995. – С. 34.

Статья поступила в редакцию 12.04.2013

## ARCHITECTONIC FORM IN FINE ARTS, ARCHITECTURE AND DESIGN: UNITY OF METHODOLOGY, TYPOLOGY AND TERMINOLOGY

**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

### Abstract

*The article considers issues in the theory of composition and form in various fine arts, as well as in «material creativity»: architecture, arts and crafts, and design. The author reviews the categories of tectonics, architectonics, engineering design, and composition. It is essentially important that laws of compositional architectonics in different “plastic arts» are born and are historically processed in the domain of architecture. The author emphasizes the special form-generation role of architectural space, and its functions and properties. An attempt is made to model a uniform system of terminology, typology and methods of research in the architectonic form in different arts. Such a system should play an important part in the “integration” of contemporary technological aesthetic activities into the traditional system of humanitarian values.*

*Phenomenologically, the architectonic form is justly considered not only as something whole in its complete condition but also as a process of development of stable relationships between various «structural aspects». The form of an artwork is an artistic visual representation of reality, «skimming» the temporal dimension and turning time into spatial relationships between compositional elements. The establishment of compositional relationships occurs on three basic levels: formations of generation of the idea of the composition, harmonisation of the form (in design it is utilitarian-aesthetic form generation, or designing) and artistic visual thinking. The development of a theory of metaphoricity of architectonic form should give a positive direction to discussion concerning whether architecture and design are kinds of art creativity or are a separate area of “material creativity» that combines the architectonic, functional, utilitarian-functional and artistic visual-modes of thinking.*

### Key words

*architecture theory, architectonic form, form generation*

### References

1. Zemper, G. (1970) Practical Aesthetics. Moscow: Iskusstvo, 1970.
2. Sovetoskoye Iskusstvoznanie. (1981). Issue 2. p. 252–285.
3. Volkov, N. N. (1977) Composition in Painting. Moscow: Iskusstvo.
4. Danilova, I. E. (1984) The Art of the Middle Ages and Renaissance. Moscow: Sovetsky Khudozhnik.
5. Sedlmayr, H. (1999) Art and Truth. Moscow: Iskusstvoznanie.
6. Schopenhauer, A. (1888) The World as Will and Representation. Moscow.
7. Panofsky, E. (1999) Meaning and Interpretation of Fine Arts. Saint-Petersburg: Akademichesky Proyekt.
8. Eco, U. (2006) The Absent Structure: Introduction to Semiology. Saint-Petersburg: Symposium.
9. Sedlmayr, H. (1930) Die Architektur Borrominis. Berlin, 1930; Sedlmayr H. (1951) Die Entstehung der Kathedrale. München
10. Vipper, B.R. (1970) Articles about Art. Moscow: Iskusstvo.
11. Vaneyan, S. S. (2010) Architecture and Iconography: «The Body of Symbol» in the Mirror of the Classical Methodology: Progress-Traditsiya.
12. Favorsky, V. A. (1988) Theoretical Literary Legacy. Moscow: Sovetsky Khudozhnik.
13. Hildebrand, A. (1991) The Problem of Form in the Fine Arts and Collection of Articles. Moscow: Izd-vo MPI.
14. Gabrichevsky, A. G. (1923) Space and Mass in Architecture. Iskusstvo, No. 1, p. 296.
15. Foucault, M. (1994) The Order of Things. An Archeology of Human Sciences. Saint-

---

Petersburg: A-cad.

16. Baudrillard, J. (1995) *The System of Objects*. Moscow: Rudomino.

17. Heidegger, M. (1993) *On Time and Being: Articles and talks*. Moscow: Respublika. P. 253–254.

18. Markuzon, V. F. (1939) *Metaphor and Comparison in Architecture*. *Arkhitektura SSSR*, No. 5, p. 57.

19. Zherdev, Ye. V. (2012) *Metaphor in Design*. Moscow: Arkhitektura-S.

20. Eco, U. (2005) *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Moscow: Symposium.

21. Aronov, V. R. (1995) *Design in 20th Century Culture: Analysis of Theoretical Concepts*. Doctor of Science (Art Studies)