

Власов Виктор Георгиевич

ФОРМА КАК ИНТЕНЦИЯ. ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ, ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ И СЕМИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ АРХИТЕКТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ

УДК: 72.01

ББК: 85.110

Аннотация

В статье рассмотрены вопросы специфики искусства архитектуры с позиций современных феноменологической и семиологической наук. Показано, как основные свойства архитектурной композиции проявляются при активной зрительской позиции, в движении: в пространстве и во времени, в длительности и характере процесса восприятия, припоминании прежних знаний, осмыслении прототипов и интерпретации символики архитектурных форм.

Ключевые слова

архитектурная композиция, формообразование, стиль, типология

Искусство архитектуры – часть культуры. Культура интерпретируется, в частности, как способ превращения предметов в «очеловеченные вещи». Соответственно предмет и метод любой культурной деятельности имеет свою онтологию (учение о сущем), морфологию (внутреннюю структуру) и феноменологию (учение о явлении и восприятии). Все три аспекта традиционны для классического западноевропейского и отечественного архитектуроведения.

Долгое время отечественное искусствоведение развивалось в узких границах исторической науки, источниковедения и иконографии. Однако после «структуралистской революции» в эстетике и филологии в середине XX в. онтологию искусства стали рассматривать во взаимосвязи с морфологией, феноменологией, семантикой и символикой художественных форм. Ныне онтология объясняет не форму произведения искусства как материальную данность, а условия, возможности ее возникновения и последующего видоизменения. Сокращенно такой подход именуют деятельностным. В соединении с принципом историзма этот подход, в частности в архитектуроведении, рисует следующую картину. Общество с ранних этапов своего развития формирует относительно небольшой набор практических потребностей. Для их удовлетворения человек создает простейшие утилитарные конструкции. Такие конструкции технически совершенствуются и постепенно обретают эстетическую, а затем и художественную ценность. Оптимальная конструкция, техническое и эстетическое совершенство вещи отступают перед ее историко-культурным смыслом, расширением метафизических значений и, наконец, метафизикой предметного смысла. Таким образом, утилитарная функция простейших конструкций снимается самим процессом формообразования, художественно преобразуется и становится символичной. Подобная точка зрения развивает классическое учение Г. Земпера о «практической эстетике» и происхождении архитектуры [1].

Традиционные историко-культурный, функционально-прагматический и деятельностно-функциональный подходы к изучению архитектурной композиции, воплотившиеся, в частности, в теории Земпера, не препятствуют применению современных методов типологического моделирования и семантического анализа художественной формы. В системной методологии любую структуру рассматривают иерархически как ряд определенных самоорганизующихся уровней наподобие слоеного пирога. Каждый вышележащий слой по отношению к нижнему является формальным, а каждый нижерасположенный в отношении верхнего мы считаем содержательным. Поэтому структурные связи исследуются одновременно как в «горизонтальном срезе», так и по вертикали. Тем самым преодолевается одномерная дилемма содержания и формы подобно тому, как в современной философии снимается противопоставление объекта и познающего субъекта,

материи и сознания. Таковы требования методологии, сформировавшиеся на основе структурализма, интенсивно развивавшегося в гуманитарных науках в 1960–1980-х гг.

Формальный анализ, в свою очередь, предполагает изучение каждого структурного уровня композиции произведения искусства последовательно в синтаксическом, семантическом и прагматическом аспектах. Синтаксический аспект композиции, как его удачно определил Б. А. Успенский, – «уровень геометрического синтаксиса ... самый первый и, по-видимому, самый важный уровень анализа... Понятно, что этот уровень более других поддается формализации» [2]. Подобно стихотворному размеру, метро-ритмической структуре музыкальных фраз, в архитектурной композиции выделяются в качестве основных парные понятия тектоники и архитектоники, метра и ритма, отношений и пропорций.

Синтактика архитектурной композиции определяется ее конструктивными особенностями согласно классической формуле Витрувия («польза, прочность, красота»), или триаде классического дизайна («функция, форма, качество»). Однако имеются и внешние воздействия исторических, социокультурных и психологических факторов. При этом в сравнении с инженерным конструированием и строительными технологиями архитектура как искусство поднимается до уровня художественного обобщения и выражения представлений человека о пространстве и времени, строении Вселенной, ощущения Вечности и своего места в зыбком и преходящем материальном мире. Философский смысл архитектуры заключается в творческом преобразовании хаоса в космос, случайной, неоформленной, а потому и неуютной среды обитания в осмысленную композицию и «человеченную» форму. Архитектура – это опредмечивание самого человека в архитектурных образах.

Семантику архитектуры во второй половине XX в. стали рассматривать в границах новой науки – семиологии (др.-гр. *semeion* – знак, признак, и гр. *logos* – слово, учение). Основы семиологии разработал швейцарский лингвист Фердинанд де Соссюр (1857–1913). Он определил ее как науку, «изучающую жизнь знаков в рамках жизни общества» [3]. Де Соссюр утверждал, что семиология является частью социальной психологии и определение ее места – задача психолога. Задача же лингвиста – изучение языка как особой системы знаков в совокупности семиологических явлений. Лингвистика оказывается таким образом частью семиологии. Де Соссюр рассматривал язык как дихотомную систему значимостей: означающее – означаемое. Подобный структуралистский подход близок иконологическим изысканиям в области изобразительного искусства. При таком подходе важным становится не то, что изображено, и даже не то, как это сделано, а какое это имеет значение и отношение к более широкому полю смысловых значений, в том числе прагматических.

Прагматический аспект художественного творчества также ныне рассматривается преимущественно во взаимосвязи с феноменологией как частью общей психологии искусства. Предмет прагматики составляют психологические мотивации, историко-культурные и социальные факторы, специфика восприятия и интерпретации, определение комплексного практического значения произведения искусства. Таким образом, исходные компоненты процесса формообразования в визуальных искусствах, в том числе в архитектуре, могут и должны быть исследованы на трех структурных уровнях: синтактики, семантики и прагматики художественного образа. В качестве структурных связей композиционной (художественно-образной) целостности в подобной типологической системе выступают поиск конструктивной основы, способы визуального мышления, композиционные средства-приемы и процессуальные (длящиеся во времени) отношения композиции (табл. 1).

В семиологическом смысле художник, выстраивая фигуры и фразы, создает из исходных компонентов (иконических знаков) новые пластические связи и сцепления значений. Придание отдельным формам (элементам композиции) различных наименований и семантических значений рождает вторичные смыслы, некий текст, но только не вербальный, а визуальный. Возникает своеобразная визуальная риторика. Иногда такой процесс, типичный для классического искусства, называют метаиконичностью визуальных образов. *Nomen est omen* (лат.) – Имя – уже смысл

Таблица 1

Структурные отношения архитектурного способа формообразования

		Содержание этапов архитектурного мышления			
		Конструктивная основа	Способы визуального мышления	Композиционные средства-приемы	Процессуальные отношения
Структура архитектурной формы	Синтактика	способ формосложения	далекая зрительная установка	живописные приемы	открытые связи
		способ формовычитания	осозательная зрительная установка	тектонические приемы	закрытые связи
	Семантика	семантика предметных форм	комбинаторика	метроритмическая структура	качества экспрессивности
		антропоморфные темы	гармонизация формы	контрапост	качества уравновешенности
	Прагматика	поиск идеала	целостное моделирование	восприятие формы в движении	эстетические ценности
		генерация художественных идей	образные представления	преображение формы	художественные ценности
		побуждающие реакции	оценивающие реакции	формулирующие представления	уровень смысловой целостности

(Плавт. «Перс». IV, 4: 74). Природа холодна и равнодушна, она работает лишь над структурами, поэтому в природе нет семантики. «Сцеплениями значений» форму наделяет человек. Это и есть онтология искусства как интерпретация значений видимых форм.

Именно поэтому к синтаксису архитектуры необходимо добавить семантику и иконологию, в значительной части интерпретируемую через литературу об искусстве. Художник, архитектор, заказчик мыслят «во вкусе своего времени», который формируется в основном вербально. Нам ведь всегда интересно знать: кто что увидел, и кто что понял из увиденного. К известному выражению «люди воспринимают мир глазами своих художников» следует добавить, что они также видят мир словами своих писателей.

«Из этого следует, что литература есть и санкция для истории искусства, рассказа об искусстве, об архитектуре» [4]. В истории известны жанры вербальной рефлексии произведений изобразительного искусства: «картины», или экфрасисы (литературные описания знаменитых произведений), эпиграммы, эстетические трактаты, вдохновленные шедеврами скульптуры или живописи («Картины» Ф. Филострата, «Лаокоон» Г. Э. Лессинга и последующая полемика), инвенции и кончетто (литературные программы), стихотворные произведения, комментарии, итерологии (описания путешествий и литературные картины мест паломничества), книги символов и эмблем, аллегории, монограммы, девизы, эпитафии... Существуют и «обратные формы»: иллюстрации мифов и легенд, исторических событий, сюжетов и зримые образы литературных героев. В архитектуре – ведуты, чертежи, эскизы и путевые зарисовки (например,

Виллара де Оннекура), макеты, фантазии на архитектурные темы (Дж. Б. Пиранези, Ю. Робера), эфемериды и «обманки», изобразительные детали, непосредственно включенные в архитектурную композицию.

Освязях визуального и вербального текстов писали многие теоретики искусства модернизма и постмодернизма, например Жан-Поль Сартр в трактате «Что такое литература?» (1947) и М. Фуко в книге «Слова и вещи» (1966). Взаимоотношения вещи и знака, пространственной формы и слова, элемента изобразительной композиции и его символического значения, визуальной формы и ее понятийной интерпретации составляют основу изобразительного искусства как художественного «мышления формой». В противном случае изобразительная деятельность не имеет смысла. Ибо смысл изобразительного искусства заключается не в изображении вещей, а в их преображении согласно вторичным значениям. Композиция, в свою очередь, представляет собой искусство установления отношений и связей, которые служат предметом дальнейшего осмысления и субъективной зрительской интерпретации – метаиконической риторики.

Изучение таких отношений и связей автор настоящей статьи назвал в свое время параискусствознанием [5]. Ранее, в классическую эпоху подобную область знания обозначали темой «Изображение и слово» [6]. Ныне ее относят к эпистемологии искусства (др.-гр. episteme – достоверное знание, наука, и logos – слово, учение). Термин «эпистема» использовал шотландский философ Дж. Ф. Ферье в 1854 г. в работе «Основы метафизики», а в середине 1960-х гг. – М. Фуко. Он обозначил им «структуру прежде всех структур», глобальный принцип организации жизни, согласно которому функционируют и развиваются все прочие структуры [7]. В новейшей философии эпистемология делится на два течения. В одном из них внимание сосредоточено на иррациональных способах познания: интуиции и врожденных ощущениях «коллективного бессознательного». В другом течении изучается абстрактная структура знания и его социальные предпосылки. В целом эпистемология рассматривает познавательные возможности того или иного вида деятельности человека в качестве оправдания жизненного опыта.

Согласно феноменологической концепции Эдмунда Гуссерля (1859–1938) «чистому сознанию» открывается не сам объект, а «мыслимый предмет» (у Платона – эйдос, его «образ, идея»). В философии Аристотеля форма – «первая сущность», затем следует «возникновение» как соединение формы и эйдоса на основе предустановленной гармонии (ныне мы называем этот процесс формообразованием). Ведь дом, писал, цитируя Аристотеля, А. Ф. Лосев, «потому становится таким-то, что такова его форма, а не потому он таков, что возникает так-то. Ведь возникновение происходит ради сущности вещи, а не сущность ради возникновения». Для Лосева эйдос – не эмпирическое явление, но и не чистый акт сознания. Это «живое бытие предмета, пронизанное смысловыми энергиями, идущими из его глубины и складывающимися в цельную живую картину явленного лика сущности предмета».

В этом контексте следует упомянуть анáмнесис («припоминание») – термин теории познания Платона, – воспоминание изначального знания в понятиях и образах, свойственных конкретной языковой культуре, а также «художественную волю» А. Ригля и собственно момент формообразования. К примеру, когда мы рисуем что-либо, то не изображаем только то, что видим, а создаем новую изобразительную форму, дабы лучше понять, что находится перед нами и как это устроено. При этом мы опираемся на архетипы бессознательного и на «припоминание» (анáмнесис). В этом кроется суть процесса работы над формой. В изобразительном искусстве (в коренном смысле этого понятия), зритель мысленно проникает в сам способ изображения. Следовательно, платоновско-гуссерлианский эйдос представляет собой как бы замещение объекта, его символ в единстве умственного и чувственного содержания [8]. При восприятии дадаистских муляжей, экспозиций поп-арта, оп-арта, фотографий или компьютерной графики этого не происходит.

Благодаря изобразительному процессу как осмысленной работе над формой люди становятся способными увидеть то, что в ином случае никогда бы не увидели. Эйдос – сущностная форма бытия, это и есть совершенная гармония, одинаково ценная во все времена

у разных народов. Поэтому интерсубъективность («межсубъективность») сознания многих людей) является важнейшим движущим фактором развития отдельных художественных форм, исторических типов культур и даже всего социума, – утверждал Э. Гуссерль в «Картезианских размышлениях» (1931), посвященных трудам Р. Декарта (Renatus Cartesius – латинизированное имя Декарта: франц. Descartes) [9]. Гуссерль доказывал изначальную, дорефлексивную сущность интерсубъективности.

В своей «трансцендентальной эстетике» он вслед за И. Кантом излагал феноменологические основы субъективного идеализма и в этом оппонировал Декарту, метод которого вначале взял за основу. Э. Гомбрих (1909–2001) утверждал: то, что считается правдой в искусстве, зависит от того, что усваивается с помощью той или иной традиции. Таким образом, эйдос – это предустановленная гармония Вселенной, прочитанная в тот или иной момент развития человека.

С эпистемологией непосредственно связана праксиология искусства (др.-гр. *praxis* – действие, успех, и *logos* – слово, учение). Праксиология изучает принципиальную ценность творческой деятельности, а также формы, методы, методiku и типологию творческого процесса. Р. Барт в «Мифологиях» (1957) предсказывал радикальные изменения в праксиологической «теории значений»: переход от «синтагматичности» (единственности толкования) к «парадигматичности» (множественности толкований близких значений). В современной теории композиции также наблюдается смещение интереса от построения денотаций (буквальных значений) к коннотациям (изучению дополнительных семантических значений) художественных форм. Иконография вытесняется иконологией. Коннотативные смыслы связаны с праксиологией и идеологией искусства, вместе с которыми они живут, множатся и усложняются. Именно так бинарные оппозиции Г. Вельфлина превращаются в множественность символических значений. Поэтому ныне критиковать теорию Вельфлина за формализм представляется неразумным, ведь эта теория уже обрела историческое значение основы всех новейших феноменологических концепций искусства. Более того, изучение визуального аспекта единства слова и изображения показывает не только специфику, но и общую основу вербального и визуального освоения мира, общность знания и искусства.

Одна из важнейших эпистемологических проблем изучения изобразительного искусства – множественность толкований, многоликость и изменчивость одних и тех же элементов – изображений предметов в живописи, композиционного смысла деталей в архитектуре. В этом аспекте важное значение имеет термин «вчувствование» (нем. *Einfühlung*). Его использовал немецкий психолог и философ Теодор Липпс («Эстетика. Психология прекрасного в искусстве», 1906). Согласно Липпсу, «вчувствование» – всеобщий психологический процесс, своего рода «эстетическая действительность». Понятием «вчувствование» в начале XIX в. на свой лад пользовались «знатоки» (мастера интуитивной атрибуции произведений живописи), а также В. Воррингер в классической работе «Абстракция и вчувствование» (1906). В этой книге автор противопоставил два начала восприятия и мышления, лежащих, по его мнению, в основе искусства разных народов. Вчувствование – синоним одухотворения, одушевления мира; абстрагирование – противоположное желание свести видимый мир к простым логическим формам. В одних случаях преобладает первое, в иных – второе. Таким способом архетипы коллективного бессознательного становятся как бы «досимволами» визуальных форм. Например, архетип квадрата или прямоугольника является основой идеи жилого дома, а затем периптера. Архетип окружности – жертвенника, позднее – круглого в плане храма (тумулуса, толоса, моноптера, ротонды). Архетипическая идея лежит в основе прототипа (например, композиции дома прямоугольного плана с двускатной кровлей). Прототип, в свою очередь, служит основой разнообразных построек определенного ордера или стиля, а в искусствознании – классификации и типологизации сооружений.

Особенности субъективного переживания архитектурного пространства породили два исторических типа архитектурной композиции, связанные с разрешением двух основных

пространственно-временных идей: движения и пребывания. Они также основаны на различных архетипах и стереотипах. Отсюда понятие стереотипной формы. Первый стереотип обусловлен доминантой пути и скорости, второй – доминантой места и покоя. Идея продвижения в пространстве проявилась в архитектуре древнеегипетского храма – аллеях сфинксов, чередующихся открытых дворов и закрытых залов, рассчитанных на движение религиозных процессий. К этому же стереотипу относятся христианские базилики романского и готического периодов. Второй стереотип композиции связан с архитектурой древнегреческого храма, византийской церкви центрального, крестово-купольного плана, многими постройками итальянского Возрождения. В архитектуре стиля барокко сливались обе тенденции.

Такое разделение может показаться примитивным, если его не связать с психологией зрительного восприятия. А. Гильдебранд, как известно, выделял «две установки зрения», составляющих основу творческого процесса художника. Первая – «гаптическая» (гр. *haptikos* – осязательный), основанная на рассмотрении предмета вблизи (нем. *nahsichting*), вторая – издали (нем. *fernsichting*). А. Ригль, развивая эту мысль немецкого скульптора и теоретика, утверждал, что древнегреческое искусство в целом следует гаптическому (осязательному) восприятию формы. Оно телесно, композиции древнегреческих храмов замкнуты. Древнеримское, напротив, следует далекой зрительной установке, его произведения живописны и развернуты в пространстве, хотя, в отличие от древнегреческой традиции, как правило, связаны осевой линией симметрии.

Вспомним, что в архитектуре Древней Греции использовали принцип формосложения, возводили храмы, складывая отдельные, тщательно отесанные квадраты известняка. Каждый квадрат играл роль пропорционального модуля и определял особенный характер древнегреческой архитектуры – качества скульптурности, слитности и одновременно расчлененности, ясности подразделения целого на части. Это качество мы именуем тектоничностью. Г. Земпер называл такой способ стереотомическим (гр. *stereo* – твердый, *tome* – сечение, разрезание). Средневековое название каменщика – латомус – имеет схожий смысл (гр. *latomeo* – «вырубание из камня»). Древние римляне, напротив, строили из кирпича и бетона с последующей мраморной облицовкой, пестрой росписью и позолотой, скрывающими швы кладки, отчего их расцветенная архитектура в основном имеет характер слабо расчлененной, пластичной и живописной массы. Земпер называл такие приемы «символикой облицовки». Многие исследователи вслед за Земпером считали, что подобный подход основан на интенции формовычитания архитектурной массы из окружающего пространства.

П. Франкль, ученик Г. Вёльфлина, в исследованиях средневековой архитектуры называл романский стиль аддитивным (нем. *additieren* – слагательный), а готический – дивизивным (нем. *divisieren* – вычитательный), подчеркивая, что в историческом развитии они взаимодействуют, переходят один в другой и попеременно доминируют. Романская архитектура замкнута, тектонична и скульптурна, готическая – раскрыта в пространство и живописна. Аналогичным образом Франкль объяснял противостояние искусства классицизма и барокко, в определенной степени повторяющее различия между романикой и готикой.

Однако в истории происходила своеобразная инверсия. Для архитектуры готического стиля характерно «согласование противоположностей» (лат. *considentia oppositorum*). Ведь пространственность готической постройки также воспринимается зрительным чередованием плоскостных планов и живописных «картин». В эпоху итальянского Возрождения и в архитектуре классицизма преобладало стремление к конструктивности, ясности и тектоничности. Но способ формосложения (лат. *in-additio* – прибавлением) постепенно скрывался за статичным, декорационным подходом и «фасадной архитектурой», производящей картинное впечатление. И, напротив, архитекторы стиля барокко XVII–XVIII вв., во многом отталкиваясь от наследия римлян, но перемешивая разные источники, предпочитали свободное, динамичное развертывание архитектурного пространства (лат. *in-divisio* – разделением). Архитектура «волнения форм и перетекания пространств» изливалась контрастами масштабов, чередованием

и противопоставлением открытых и закрытых форм, динамикой многомаршевых лестниц и анфилад, глубокими, неожиданно открывающимися перспективами улиц и площадей. Все это необычайно живописно. Архитекторы барокко, образно говоря, также «рисовали картины», но не фасадные, а трехмерные, пространственные.

Подобные инверсии и конвергенции творческих методов можно объяснить с помощью «теории двух установок зрения» русских последователей немецко-швейцарско-австрийской школы В. А. Фаворского и Н. Э. Радлова [10]. Способ формосложения основан на далекой, или живописной, «зрительной установке», а более аналитичный способ формовычитания требует объемного, осязательного «мышления формой». При далеком восприятии усиливаются двухмерные, силуэтные качества воспринимаемых предметов. Рассматривая лес на горизонте или горы вдалеке, мы не видим отдельных деревьев или камней, но зато яснее воспринимаем характер общего силуэта. Восприятие объекта вблизи способствует лучшему пониманию его объемных и конструктивных качеств, но ослабляет ощущение целого и отношений объема к окружающему пространству. Первый способ не только усиливает живописность композиции (принцип живописности предполагает, прежде всего, выявление отношений предмета к среде), но и способствует пластическому синтезу. Второй способ стимулирует формальный анализ. Поэтому Н. Э. Радлов разделил всех художников на «синтетиков» и «аналитиков». Такое деление условно, поскольку две установки зрения чередуются в процессе созидания формы и ее восприятия. Непременным все же остается «принцип рельефа», предполагающий «разбор формы по пространственным планам» и их последовательное восприятие в глубину от переднего плана к дальнему [11]. Именно такое «картинное восприятие» характерно для произведений классической скульптуры и архитектуры, всегда предполагающих одну главную точку зрения и пространственную ориентацию «на фон стены сзади» [12]. Это обеспечивает наибольшую целостность композиции в ее феноменологическом аспекте. Целостность и архитектурность – соподчиненность целого и деталей, главного и второстепенного – обязательное условие композиционности, причем не только в процессе формообразования, но и в процессе восприятия формы. Достаточно даже в простом пейзаже увидеть отношения верха и низа, вертикали и горизонтали: стволов деревьев к плоскости земли или линии горизонта («гравитационный крест»), ощутить общую направленность пространства, и в сознании рождается идея архитектоники, но не в материальном, а в феноменологическом смысле.

Теория двух способов восприятия формы в пространстве Гильдебранда – Ригля – Радлова, вопреки общепринятой точке зрения, хорошо совмещается с прагматической концепцией Г. Земпера. Одна дополняет другую. Об этом свидетельствует и то, что абстрактное понятие «художественной воли» (нем. *Kunstwollen*) А. Ригля как имманентной и безличной психологической силы в дальнейшем развивали и конкретизировали основатели иконологической теории и теоретики новейшего дизайн-проектирования.

Так, например, основоположник иконологии А. Варбург в 1910-х гг. обозначил термином «*Pathosformel*» («формула страсти») особое качество «субстанциальности и живой силы», возникающее от припоминания «скрытых символов и значений», коренящихся в глубинах архаических культур. В современной феноменологической теории искусства «предварительное знание» существует априорно как неосознаваемый фон интенциональности (лат. *intentio* – напряжение, усилие, стремление).

Понятие интенциональности психических феноменов впервые применил австрийский философ и психолог Франц Brentano (1838–1917) в труде «Психология с эмпирической точки зрения» (1874). При этом он исходил из учения Аристотеля и его средневековых толкователей о деятельности интеллекта как «интенции души». Тем самым он заложил предпосылки развития немецкой гештальтпсихологии.

Э. Панофский, на которого оказала влияние неокантианская философия Э. Кассирера, также критикуя Ригля за неопределенность и «отвлеченную психологичность», заменил понятие «*Kunstwollen*» термином «*intention*». Панофский писал о «соответствии формы

символическим значениям», он выделял в качестве уровней иконологического анализа «первичное, или естественное, содержание», включающее фактическое и экспрессивное (составляющее «область художественных мотивов»), вторичное, или условное, содержание (область образов, сюжетов и аллегорий) и внутреннее значение (область «символических значений»). «Рассматривая композиционные методы, иконографические значения, чистые формы, – писал Панофский, – мотивы, образы, сюжеты и аллегии как проявления лежащих в их основе принципов, мы трактуем все эти элементы как то, что Эрнст Кассирер назвал символическими значениями... Выявление и интерпретация этих символических значений (которые обычно не осознаются самим художником и могут даже явно отличаться от того, что он сознательно стремился выразить) составляют предмет иконографии в широком смысле» [13]. В 1950-х гг. Э. Панофский предложил использовать термин «интенция» и в более широком смысле – в качестве единственно возможного в искусствознании предмета дефиниций. Он утверждал, что неповторимое качество произведения искусства невозможно определить с абсолютной точностью или «измерить с помощью иных данных», его можно только описать словами, воссоздающими внутренний мир художника, – его интенцию [14].

В концепции М. Хайдеггера «интенциональный фон» представляет собой по преимуществу «языковую реальность». Именно ее необходимо исследовать и, если потребуются, реконструировать. В свою очередь Х. Г. Гадамер в исследовании происхождения искусства стремился объединить «топос» и «логос». Согласно Гадамеру, у историка, обращающегося к какому-либо историческому тексту, всегда есть некоторое «предварительное понимание» (*Vorverständnis*) этого текста, заданное ему традицией, в которой он живет и мыслит («Истина и метод», 1960). Такое понимание является необходимым условием всякого культурологического или искусствоведческого исследования, в частности при определении причин возникновения и факторов развития художественных направлений и стилей. Таким образом «язык искусства», свойственный конкретной эпохе, в прямом смысле этого определения оказывается достоверной реальностью и предметом науки.

Различия способов визуального мышления и понимания архитектурности определяют характер использования композиционных средств, методических приемов во всех видах искусства, а также жанровую структуру архитектурного творчества. В основу различия архитектурных жанров также положены интенциональные идеи – наиболее общие мысленные категории для всех родов художественного творчества. Например: идея возвышения (гр. *hypsoma*, лат. *culminatio*, нем. *Erhöhung*), идея равновесия (лат. *ponderatio*), идеи напряжения (гр. *entase*, лат. *intentio*), умиротворения (лат. *pacificatio*), завершенности, или целостности (гр. *teleia*, лат. *integritas*). Во всех модификациях архитектурных форм сохраняются скрытые инварианты таких идей. Каждой идее соответствует определенный архетип, обретающий смысл на уровне логического сознания и абстрактного мышления. Так интенциональные идеи становятся основой процесса формообразования. Количество «опредмеченных идей», иначе называемых модусами (лат. *modus*, итал. *modo* – образец, образ действия, способ), ограничено, но их сочетания рождают бесконечную вариативность стереотипов архитектурных сооружений. При этом основополагающим является принцип контрадикции (противоречивого высказывания): противопоставления земного и небесного, «вертикальных» и «горизонтальных» способов изложения (аналогично музыке), контраст масштабов, целого и детали, колонны и архитрава, контрфорса и аркбутана...

Форму выражения идеи именуют темой (гр. *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 мотив выражает процессуальные феноменологические отношения: арка – разновидность строительной конструкции – становится 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, полуциркульные арки, опирающиеся непосредственно на капители колонн, – один из основных мотивов архитектуры эпохи итальянского Возрождения. Причем все темы и мотивы в архитектуре можно разделить на открытые и закрытые, экспрессивные и уравновешенные. В них по-разному проявляются отношения метра и ритма, вертикали и горизонтали, фронтальности и глубинности, что обеспечивает бесконечные возможности формальных вариаций, а также субъективных интерпретаций и вкусовых оценок. Проследивая отношения образа и дискурса, мы можем построить не только типологию архитектурных композиций, но и развернутые иконографические ряды, в которых выявляются иконографические источники, прототипы, стереотипы, их модификации и последующие вариации семантических значений.

Феноменологический подход к архитектурной композиции имеет важное значение для понимания новейших морфологических концепций искусства. Образная природа архитектурного творчества как не изобразительного, а изображающего искусства (нем. *Kunst der Darstellung*, термин Х. Зедльмайра) обусловила тот факт, что изучение предметного содержания образа в архитектуре замещается истолкованием вторичных значений, т. е. иконологией. Именно так свод церкви становится сводом небесным, колонны – столпами церкви, паруса – означают четырех евангелистов, а замковый камень в Средневековье почитали символом Христа. «Архитектурная форма, – писал Г. Бандманн, – как символ и как носитель значения в своем отношении к предхудожественному, чисто функциональному типу строительства доисторического времени, характеризует такое состояние, которое может быть исключительно трансисторическим. В связи с переходом от функционально обусловленной формы к форме символической... то, что было обособлено и выделено, предпочли использовать в качестве носителя высказываний. <...> С точки зрения человеческой истории надделение видимостью означает и надделение самосознанием...». Этот процесс постоянно расширяется и углубляется, архитектурное пространство понимается «как увиденное целое, а не как негатив строительных тел» [15]. Конструктивные элементы преобразуются в символические формы, а формы – в их интенции.

Постмодернистское понимание единства эпистемологии, онтологии и феноменологии искусства значительно повлияло на теорию архитектурной композиции. Более глубокая интерпретация исторического взаимодействия «парных понятий истории искусства» хорошо объясняет появление нелинейных методов проектирования, понятия ризомы («древовидной», т. е. несистемной, свободно развивающейся структуры), теории метаболизма (постоянного превращения) и фрактальной («дробленной») архитектуры. В отдельных случаях эту проблему трактуют как «образ и дискурс» [16]. Так в теории архитектурной композиции устанавливается подвижная, развивающаяся прямая и обратная связь по схеме: топос – хронос – логос.

Двигательный и, отчасти, осязательный (как в скульптуре) тип концептуального пространства раскрывает пространственно-временной характер архитектуры. Разделение видов искусства на «пространственные» и «временные» и отнесение архитектуры к «пространственным искусствам» отошло в прошлое, прежде всего потому, что, игнорируя специфику художественного восприятия, вообще выводит архитектуру из области художественного мышления. 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). Воспринимая архитектурное пространство, мы должны передвигаться: обходить здание вокруг, последовательно переживая ракурсы,

меняющиеся точки зрения и неожиданно открывающиеся перспективы. Входя внутрь храма, – внутренне пережить постепенное разворачивание нефа, увидеть, как стремительно вырастает подкупольное пространство и «воздвигается» алтарь. Именно так, в пространстве и во времени, создается художественный образ архитектурного сооружения. Причем это происходит не только физически, но и метафизически: «перцептивным ожиданием» и «мысленным перемещением» в воображаемом времени и пространстве.

Архитектор-художник своим проектом (чередованием мысленных картин) буквально «рисует» маршрут движения зрителя, одновременно предполагая его относительную свободу и неожиданность открытий. Причем он рисует такие картины плоскостными планами (например, конструктивный объем и фон стены позади), а планы сменяются интерактивно в зависимости от свободы передвижения и воображения зрителя. Это и создает специфически архитектурное пространство. 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.

Таким образом, архитектурный дискурс осуществляется динамичной позицией зрителя в актуальном времени (продвижение и осмотр), а также в историческом времени и пространстве. Архитектура – интеллектуальное искусство. Припоминание (анамнесис) исторического процесса формообразования может дать правильное представление об источниках и смысле той или иной архитектурной формы. М. Фуко называл такое явление «стратегией дискурса». Само становление композиции сопряжено с активизацией памяти и воображения художника и зрителя. Предвкушение ожидаемого и неожиданность открытий, удовлетворение или неудовлетворение – это и есть пространственно-временная экспозиция архитектурной композиции, в которой сливаются ее материальное тело, именование, узнавание и понимание. Побуждающие эмоциональные реакции порождают определенные способы визуального мышления, и возникает конкретный (в единстве общего и особенного) художественный образ. Так одной из основополагающих категорий современной теории искусства оказывается понятие способа формообразования, который логично именовать архитектурным. Наиболее полное выражение качества архитектоники (выстроенности) естественно получают в искусстве архитектуры. Известно выражение Г. Лютцелера, что «искусство архитектуры – это компетенция относительно Бога, человека и мира» [17].

Архитектоника свойственна различным видам художественного и проектного творчества, поскольку все они исторически вышли из лоно функционально-конструктивной деятельности (именно поэтому архитектура является «матерью всех искусств»). Это основная идея «Практической эстетики» Г. Земпера. Архитектоническое мышление, тяготеющее к организации, логике, порядку, преобразует формальное качество конструктивности в тектоничность, а тектоничность – в смысловую целостность. Понятие архитектурного способа формообразования обособляется 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.

Историческая морфология искусства (система родов, видов и жанров) весьма изменчива. Поэтому и пределы архитектурной целостности не определяются физическими границами произведения какого-либо вида искусства – рамой картины, габаритами скульптуры или размерами здания. Она простирается во времени и пространстве вместе с мыслью художника и воображением зрителя.

Классическое определение архитектуры как «застывшей музыки» (нем. «Die erstarrte Musik» или «gefrorene Musik») также свидетельствует об универсальности принципа архитектурного формообразования. Первым это определение дал В. Ф. Шеллинг в лекциях

Таблица 2
Генезис и структура архитектурной формы

	Этапы исторического развития искусства				
	Достилевая стадия	Эпоха формирования художественных направлений	Этап межстилевого взаимодействия и формирования стиливых метаструктур	Этап авангардного и модернистского искусства	Этап постмодернистского искусства
Рациональное мышление в искусстве и когнитивные приемы искусствознания	X в. до н.э. – XV в. н.э.	XVI – XVII вв.	XVII – XIX вв.	Начало XX в.	XX – XXI вв.
	функционально-конструктивное формообразование	формирование антиномий композиционного мышления и диалектальных (парных) категорий истории искусства	возникновение новых отношений и связей элементов композиции	структурный анализ компонентов художественной формы	примирение антиномий формообразования и стремление к целостности композиции
Метафизика иррациональных основ художественного творчества	подражание природным формам; следование архетипам коллективного бессознательного	возникновение двух типов восприятия формы и пространства; формирование оппозиций «классицизм – барокко», «классицизм – романтизм»	самоопределение способов и приемов искусства композиции	прозревание природных универсалий в абстрагированных формах изображения	спонтанное формообразование вне работы над изобразительной формой

1802–1803 гг. в Йене (изданы в 1859 г.). Его цитировали Г. Ф. Гегель, А. Шопенгауэр, Й. Гёррес [18]. Подобная идея разрабатывалась еще пифагорейцами в теории гармонии чисел. Но немецкий поэт К. Brentano утверждал в 1816 г., что этот термин придумал именно Гёррес.

Действительно, архитектура и музыка создают аналогичные архитектурные конструкции – они мыслятся одновременно в пространстве и во времени, только композиционные материалы используются различным образом. В первом случае формующим материалом является время, а осязаемая масса и пространство – формуемыми, во втором – формующим становится пространство, а звук и время – формуемыми. Однако существенно, что степень абстрагирования художественного языка музыки и архитектуры в большинстве случаев совпадают. Очевидны и аналогии «высоких» и «низких» звуков, мажорных и минорных гармоний, «горизонтального» и «вертикального» способов изложения тем в архитектуре и музыке. Музыка, обособляясь от материи, изображает Универсум, а пространство в архитектуре «побеждает время, которое обретает архитектонику. <...> На более высоких ступенях как природы, так и искусства, где искусство становится подлинно символическим, оно отбрасывает границы простой конечной закономерности...» Архитектура может изображать «универсум не только через форму, но одновременно и в ее сущности, и в ее форме» [19].

Вспоминая античные мифы о певце Орфее или Амфионе, передвигавшем своей музыкой

Таблица 3

Структура изучения архитектурного мышления в архитектурно-изобразительных искусствах

Структура процесса формообразования: от вещи к знаку				
	Компоненты деятельностного подхода	Семиология художественной формы	Символическое значение визуальной формы	Понятийная интерпретация композиции
Онтология искусства	структурно- формальный анализ	синтактика; семантика; праксиология	структура композиции; вторичные значения формальных элементов; определение ценностных отношений	формальный анализ; иконографические описания; определение качественных значений формы
Морфология искусства	изучение пространственно- временного континуума произведения искусства	пространственно- временные характеристики произведений разных видов искусства	символика формы в разных видах искусства	разработка морфологических концепций
Феноменология искусства	субъектно-объектные отношения	субъективные интерпретации видимых форм	иконологический анализ произведений искусства	интерпретация вторичных смыслов и метафорических значений художественных форм

камни, можно добавить, что архитектура – не столько застывшая музыка, сколько подвижная каменная симфония. Более того, «музыка для глаз» – не только музыка в камне, но и «каменная речь», своеобразная система понятийных отсылок. В этом важную роль играют аллегория и метафора. Аллегория оперирует не формами, а значениями. Метафора – тем и другим, отчего архитектурные формы оказываются в наибольшей степени (в сравнении с другими видами искусства) изменчивыми. Исторический процесс последовательного высвобождения архитектурных форм из тисков конструктивности и перехода многих традиционных тем и мотивов в область метафорических значений создает некий тезаурус («словарь форм»), связанный не только с классической типологией композиций и каноническими образцами, но и с процессом активной эстетизации формы и усиления ее метафорического смысла. Этот процесс и составляет основу исторического стилеобразования в архитектуре. Следовательно, изучение специфики архитектурной композиции не может ограничиваться формально-структурным и стилевым анализом, оно требует применения основополагающей межвидовой категории. В качестве такой категории мы предлагаем понятие «архитектоническая форма» (табл. 2).

Архитектоника выражает художественно-образный смысл формы во всех визуальных видах искусства. Поэтому мы можем их называть архитектурно-изобразительными искусствами, а собственно архитектурную форму – «общим знаменателем» всех видов «пластических искусств» (табл. 3). Художественно организованное пространство действительно побеждает время, которое, по Шеллингу, «обретает архитектонику».

Библиография

1. Земпер, Г. Практическая эстетика / Сост., вступ. ст. и комментарии В. Р. Аронова / Г. Земпер. – М.: Искусство, 1970.
2. Успенский, Б. А. К исследованию языка древней живописи / Б. А. Успенский // Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. – М.: Искусство, 1970. – С. 25.
3. Соссюр, Фердинанд де. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – С. 40.
4. Ванеян, С. С. Архитектурная семантика: типология значений и характерология смысла. Иконология архитектуры в интерпретации Гюнтера Бандманна / С. С. Ванеян // Искусствознание. – 2004. – № 1. – С. 469.
5. Власов, В. Г. Параискусствознание и исторический процесс / В. Г. Власов // [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – 2012. – №1. (37). URL: <http://archvuz.ru/numbers/201112/09>
6. Власов, В. Г. Изображение и слово / В. Г. Власов // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. – СПб.: Азбука-Классика. – Т. 4. – 2006. – С. 56–60.
7. Бергер, Л. Г. Эпистемология искусства / Л. Г. Бергер. — Москва: Русский мир, 1997.
8. Лосев, А. Ф. История античной эстетики / А. Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1975. – Т. 4. – С. 378–379.
9. Гуссерль, Э. Картезианские размышления / Э. Гуссерль. – СПб.: Наука, 2001. – § 4–5, § 24, 26. – С. 67–70.
10. Панофский, Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Э. Панофский. – СПб.: Академический проект, 1999. – С. 23–24, 29–30.
11. Гильдебранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / А. Гильдебранд. – М.: Изд-во МПИ, 1991. – С. 195–196.
12. Брунов, Н. И. Памятники Афинского акрополя: Парфенон и Эрехтейон / Н. И. Брунов. – М.: Искусство, 1973. – С. 80–82.
13. Панофский, Э. Этюды по иконологии / Э. Панофский. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – С. 32–34.
14. Власов, В. Г. Искусство России в пространстве Евразии: в 3 т. / В. Г. Власов. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. – Т. 3. – С. 92–96.
15. Бандманн, Г. Иконология архитектуры / Г. Бандманн // Искусствознание. – 2004. – № 1. – С. 430, 454, 459.
16. Шукуров, Ш. М. Образ и дискурс / Ш. М. Шукуров // Искусствознание. – 2003. – № 2. – С. 535–561.
17. Lützel, H. Kunsterfahrung Und Kunstwissenschaft: Systematische Und Entwicklungsgeschichtliche Darstellung Und Dokumentation Des Umgangs Mit Der Bildenden Kunst / H. Lützel – Freiburg, 1975. – Bd. 2. – S. 978.
18. Михайлов, А. В. Архитектура как застывшая музыка / А. В. Михайлов // Античная культура и современная наука. – М.: Наука, 1985. – С. 233–239.
19. Шеллинг, В.Ф. Философия искусства / В. Ф. Шеллинг. – М.: Мысль, 1966. – С. 281–282.

Власов В.Г.

доктор искусствоведения,

Санкт-Петербургский государственный университет,

Санкт-Петербург, Россия, e-mail: natlukina@list.ru

Статья поступила в редакцию 19.05.2014

Электронная версия статьи доступна по адресу: http://archvuz.ru/2014_3/1

© В.Г. Власов 2014

© УралГАХА 2014

Vlasov Viktor G.

FORM AS AN INTENT. ONTOLOGICAL, PHENOMENOLOGICAL AND SEMIOLOGICAL ASPECTS OF ARCHITECTURAL COMPOSITION

Abstract

The article considers the specifics of architecture from the standpoint of contemporary phenomenology and semiology. It is shown how the basic properties of architectural composition reveal themselves for an active spectator, in movement: in space and in time, in duration and in the character of perception, recollection of former knowledge, recognition of prototypes and interpretation of architectural form symbolics.

Key words

architectural composition, form generation, style, typology

References

1. Semper, G. (1970) *Praktische Ästhetik*. Compilation, introductory article and comments by V. R. Aronov. Moscow: Iskusstvo. (in Russian)
2. Uspensky, B. A. (1970) *Towards Studies of the Language of Ancient Painting* In: Zhegin, L. F. *The Language of a Fine Art Work*. Moscow: Iskusstvo. (in Russian)
3. Saussure, Ferdinand de. (2004) *A Course of General Linguistics*. Moscow: Editorial URSS. (in Russian)
4. Vaneyan, S. S. (2004) *Architectural Semantics: Typology of Meanings and Characterology of Meaning. Iconology of Architecture in the Interpretation of Günter Bandmann*. *Iskusstvoznaniye*. No. 1. (in Russian)
5. Vlasov, V. G. (2012) *Para-Art Study and Historical Process* [Online] *Architecton: Proceedings of Higher Education*. No.1 (37). Available from: <http://archvuz.ru/numbers/201112/09> (in Russian)
6. Vlasov, V. G. (2006) *Picture and Word*. In: *New Encyclopedic Dictionary of Fine Arts: in 10 vol. Saint-Petersburg: Azbuka-Klassika*. Vol. 4. (in Russian)
7. Berger, L. G. (1997) *The Epistemology of Art*. Moscow: Russky Mir. (in Russian)
8. Losev, A. F. (1975) *The History of Classical Aesthetics*. Moscow: Iskusstvo. Vol. 4. (in Russian)
9. Husserl, E. (2001) *Cartesian Meditations*. Saint-Petersburg: Nauka. (in Russian)
10. Panofsky, E. (1999) *Meaning and Interpretation of Fine Arts*. Saint-Petersburg: *Akademichesky Proyekt*. p. 23–24, 29–30. (in Russian)
11. Hildebrand, A. (1991) *The Problem of Form in Fine Art and Collected Articles*. Moscow: MPI. (in Russian)
12. Brunov, N. I. (1973) *Monuments of the Acropolis of Athens: Parthenon and Erechtheion*. Moscow: Iskusstvo. (in Russian)
13. Panofsky, E. (2009) *Essays on Iconology*. Saint-Petersburg: *Azbuka-Klassika*. p.32–34. (in Russian)
14. Vlasov, V. G. (2012) *The Art of Russian in Eurasian Space: in 3 vol. Saint-Petersburg: Smitry Bulanin*, Vol. 3. (in Russian)
15. Bandmann, G. (2004) *Iconologie der Architektur*. Translated by S. S. Vaneyan. *Iskusstvoznaniye*, No. 1, p. 430, 454, 459. (in Russian)
16. Shukurov, Sh. M. (2003) *Image and Discourse*. *Iskusstvoznaniye*, No. 2. (in Russian)
17. Lützel, H. (1975) *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft: Systematische und Entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der Bildenden Kunst*. Freiburg. Bd. 2. (in German)
18. Mikhailov, A. V. (1985) *Architecture as Frozen Music*. In: *Ancient Culture and Con-*

temporary Science. Moscow: Nauka. p. 233–239. (in Russian)

19. Schelling, W.F. (1966) Philosophy of Art. Moscow: Mysl. (in Russian)

Vlasov V.G.
DSc (Art Studies), Professor,
Saint-Petersburg State University,
Saint-Petersburg, Russia, e-mail: natlukina@list.ru
Article submitted 05.02.2014

The online version of this article can be found at: http://archvuz.ru/2014_3/1

© Vlasov V.G. 2014

© USAAA 2014