

ПОНЯТИЯ ГАРМОНИИ, КРАСОТЫ И АРХИТЕКТОНИЧЕСКОЙ ФОРМЫ В ИМПЛИЦИТНОЙ ЭСТЕТИКЕ

УДК: 72.01
ББК: 85.110

Власов Виктор Георгиевич

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

Аннотация

Понятия гармонии, красоты, архитектоники являются ключевыми для эстетики, истории и теории искусства. Они имеют важное значение для теории композиции и формообразования в визуальных искусствах (архитектуре, изобразительном, декоративно-прикладном искусстве и дизайне). Представители имплицитной (скрытой) эстетики, т. е. художники, склонные к теоретической рефлексии собственного опыта, своеобразно интерпретируют эти понятия. В статье рассмотрены различия понятий гармонии и красоты, их связь с теорией пропорционирования в архитектуре, роль S-образной линии как «интеграла красоты». Показано значение концепций «мышления формой» и архитектонической формы, объединяющей закономерности формообразования в разных видах искусства.

Ключевые слова

архитектоника, гармония, имплицитная эстетика, красота, форма

Гармония и красота, искусство и художество, эстетическое и художественное сознание, форма и образ, – эти и другие категории искусствознания, согласно правилам логики, соотносятся по принципу частичной, или неполной, совместимости. Известны и другие логические отношения: подчинения, тождества, противоположности, замещения, эквивалентности. Но в обыденной речи и даже в большинстве искусствоведческих текстов отношения понятий гармонии и красоты остаются неясными. Чаще их используют в качестве синонимов. Однако художники стремятся эти понятия разграничить, что и является причиной споров и взаимного непонимания.

Сложилось так, что в отдельную область науки об искусстве помимо эстетики, истории и теории искусства, выделяется осмысление художниками практического опыта, теоретическая рефлексия творчества. Такой род мышления называют имплицитной, скрытой, или неявной, эстетикой. Одни считают теоретизирующих художников дилетантами в науке, другие, напротив, видят в их теоретической деятельности особенно ценный опыт. Спор на эту тему несколько напоминает историческое противостояние «знатоков» и университетских ученых (итал. *conoscitori e professori*).

Гармония (соответствие, согласие), по всеобщему мнению и в соответствии с этимологией, отражает качества целостности, стройности, согласованности и закономерной связанности всех частей композиции произведения искусства. В античной теории музыки, да и в последующем, гармонию связывали с математикой, т. е. с количественными отношениями величин. Следовательно, гармонические отношения подлежат рациональному вычислению. С другой стороны, «музыку сфер», пифагорейскую теорию чисел, правило «золотого сечения» всегда соотносили с Божественным началом природы, совершенным замыслом Творца. Согласно Св. Августину, в мире нет ничего случайного и все подчинено системе закономерностей (лат. *ordo* — порядок, строй). Эти закономерности обусловлены Божественным промыслом. «Мера порядка» (лат. *Ordinis modus*) заключена в принципиально непознаваемой Истине. Подчинение Истине создает ощущение красоты. Поэтому «Красота есть сверкание Истины». При этом

«одной из главных и наиболее общих закономерностей, содействующих возникновению порядка, которому подчиняется все в универсуме», является «число и ритм» [1]. Дуализм рационального и иррационального в понятии гармонии усиливается при сопоставлении с такой же двойственностью понимания красоты небесной, или священной, и красоты земной (итал. *bellezza sacra e bellezza profana*).

Считается также, что гармонические отношения составляют основу эстетических, или формальных, качеств, а красота отражает ценности художественной образности. И то и другое включает объективные и субъективные качества интенции, способности восприятия конкретного зрителя. Поэтому одушевленную гармонию, наделенную теплотой и человеческим смыслом, называют красотой. Отсюда еще одно различие: гармония есть абсолютное, вневременное понятие, а красота представляет собой исторически-конкретный, меняющийся в веках и в разных исторических типах искусства эстетический идеал.

В истории архитектуры до возникновения научной теории гармонии зодчие, как правило, следовали закономерностям гармонизации формы путем использования простейших измерительных приемов. В отличие от иррациональных глубин творчества числовые закономерности отношений величин и наилучших пропорций подлежат расчету, анализу, фиксированию и, следовательно, их легче передавать в качестве «секретов мастерства» от одного поколения к другому, от учителей к подмастерьям. Если художественный образ неуловим для математического мышления, то гармонизация величин связана с практическими задачами достижения функциональности, конструктивности и прочности сооружения. Основу этих поисков составляет задача начертания оптимального геометрического плана сооружения, она успешно разрешалась в античности и получила развитие в эпоху Возрождения в Италии в XV–XVI вв.

Древние эллины при строительстве использовали целые числа, кратные модули и рациональные приемы, но вводили оптические поправки и нюансирование, придававшие количественным отношениям величин легкую неправильность. Таковы курватура (искривление прямых линий и плоскостей), энтасис (небольшое утолщение колонн в средней части), контракция (нарушение равенства интерколумниев: сближение расстояний между колоннами). Они также использовали эпиморные отношения (греч. *επί* – сверх, над и *μοῖον* – часть, частица), в которых, в отличие от простых кратных (1:2; 1:3; 1:4), превышение большей части равняется одной доле меньшей. Например: 2:3; 3:4; 8:9. Такой способ проявился, в частности, при расчете числа колонн древнегреческих храмов на переднем и боковых фасадах по эпиморной формуле $n : (n + 1)$, когда на боковом фасаде количество колонн на одну больше, чем на переднем. Подобную закономерность греки называли аналогией (греч. *ἀναλογία*), что, в отличие от современного прочтения термина, означало «вновь-отношение».

Исследования пифагорейцев позволили разделить смысл понятий «соразмерность» и «пропорциональность». Витрувий (I в. до н. э.) называл симметрией «простую соразмерность», или метрическую норму, а пропорцией – закономерную повторяемость, ритмическую, или динамическую, организацию элементов композиции. Он добавил к этому понятие модуса (лат. *modus* – мера, величина, протяжение, положение). Модальность, или ладовость, – согласованность всех частей формы на основе какого-либо элемента, чаще всего модуля (наименьшей части принимаемой за единицу измерения). Модальность придает пропорциональному строю эмоциональную окраску, определенную тональность (в современной теории гармонии эти понятия распространяют и на цветовые отношения).

Эвритмия, или эвритмия (греч. *eurythmia* – стройность, устойчивость), по Витрувию, означает «видимую соразмерность». Следовательно, эвритмия в ряду названных представляет собой наиболее общее понятие, это «приятная внешность и подобающий вид» (лат. *venusta species et commodusque aspectus*). Эвритмический тип гармоничных отношений в античности связывали с динамическими свойствами наклонных и диагональных линий;

вертикаль и горизонталь соотносили с симметрией. Применительно к современной эстетике можно сказать, что эвритмия – это не просто гармоничные отношения частей формы, а более сложная целостность, включающая рациональные и иррациональные свойства. Поэтому в античном искусстве существовали две концепции «красоты формы», условно называемые «симметрической» и «эвритмической» [2].

Известно также, что древние греки скептически относились к видимой соразмерности, они стремились всему найти геометрическое доказательство. Древнегреческий философ Платон упоминал геометрический способ удвоения площади квадрата построением на его диагонали большего квадрата. Второй квадрат содержит четыре «половинки» от первого, следовательно, его площадь вдвое больше [3]. Это простейшее построение содержит в себе важную закономерность. Диагональ квадрата представляет собой иррациональную величину. Если мы примем сторону квадрата за 1, то его диагональ равна корню квадратному из двух, или 1,414... Таким образом, система мер, основанная на квадрате и его диагонали, несет в себе двойственность, полифонический принцип отношения простых целых и иррациональных чисел.

В истории античного искусства известен термин «квадратные фигуры» (греч. tetragonos). Плиний Старший называл «выглядящими квадратными» (лат. signa quadrata) бронзовые статуи аргосской школы, в частности работы знаменитого скульптора Поликлета. При этом он ссылаясь на энциклопедиста Марка Теренция Варрона, предполагая, что слово «квадратный» может обозначать не характер силуэта статуи, а способ пропорционирования, изложенный в теоретическом сочинении Поликлета «Канон» (сочинение не сохранилось). Статуи атлетов в изображении Поликлета действительно выглядят «квадратными» (в ином переводе «широких пропорций»).

Поликлет первым в классическом искусстве разработал тему идеальной фигуры стоящего атлета с переносом тяжести тела на одну ногу. Высота всей фигуры делится кратно на две, четыре и восемь частей (голова составляет 1/8 роста). Однако при «свободной постановке» фигуры возникают иррациональные отношения. Это хорошо знают рисовальщики и скульпторы. Опорная нога отклоняется от вертикали, опорный тазобедренный сустав поднимается вверх и одновременно выдвигается вперед, тазовый пояс наклоняется относительно горизонтали, а свободная нога атлета, согнутая в колене, слегка отставляется назад. Плечевой пояс из-за необходимости уравнивания (пондерации) обретает контрастное положение по отношению к тазовому. В результате средняя линия фигуры (от темени через ухо, подбородочную мышцу шеи, яремную ямку между ключицами, срединную линию торса и по внутренней стороне бедра, далее по большой берцовой кости до внутренней лодыжки опорной ноги) приобретает S-образный изгиб. При этом крайние точки (яремная ямка и внутренняя лодыжка опорной ноги) остаются на одной вертикальной оси, обеспечивающей равновесие статуи.

При дальнейшем анализе пропорций с учетом сложного движения оказывается, что основным модулем фигуры является сторона квадрата, диагональ которого, в свою очередь, согласно правилу Платона, служит стороной большего квадрата, и т. д. Если мы примем верхнюю часть идеальной фигуры человека согласно античному канону (независимо от ее действительного размера) – голову и торс до гребня подвздошной кости (на которую ложатся косые мышцы) – за единицу, то нижняя часть фигуры (тазовый пояс и опорная нога) будут равняться 1,618. Соответственно вся высота фигуры – 2,618. Эти отношения связаны закономерностью «золотого сечения», открытой еще древними египтянами и являющейся универсальной. В результате все части статуи, выстраиваются пропорционально в системе «парных мер»: рациональных и иррациональных отношений величин (рис. 1).

Однако, что еще важнее, иррациональные отношения являются причиной возникновения пластических качеств, или, как говорят художники, «пластической формы» (в значении скрытого, внутреннего, или зрительного, движения). Главная S-

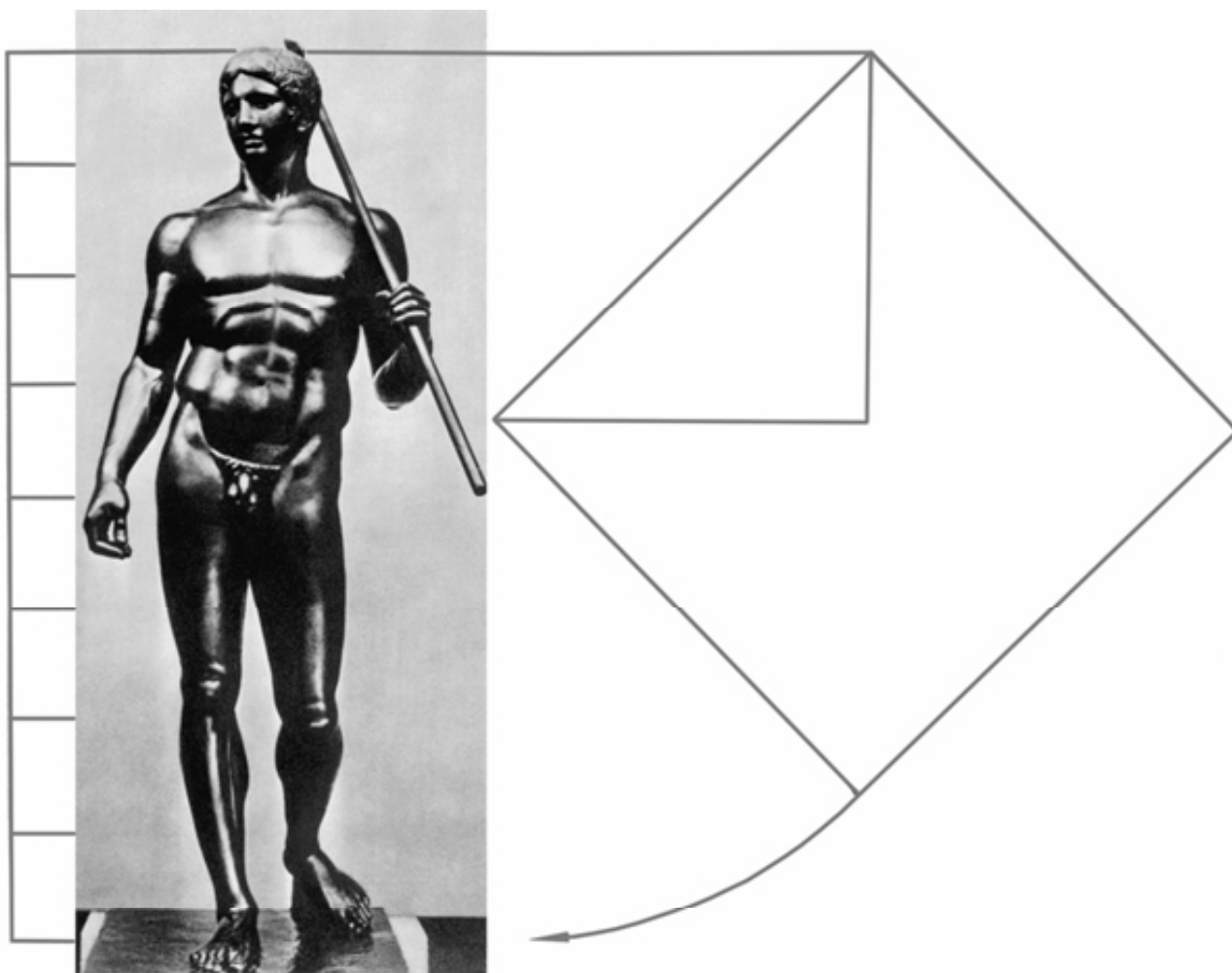


Рис.1. Дорифор (Копьеносец). Реконструкция бронзового оригинала статуи работы Поликлета Аргосского. 440 г. до н.э. Схема пропорционирования. Сост. В.Г. Власов, 2002

образная линия откликается другими, противоположенными, причем все они движутся не в одной плоскости, а в трех измерениях. Многократные отклики главной линии фигуры, пересекающиеся крестообразно, наподобие греческой буквы «хи» (χ), получили наименование «хиазма» (греч. *chiasmos* – «крестообразный»). При взгляде на статуи Поликлета возникает двойственное впечатление. Мы понимаем, что фигуры изображают древнегреческих атлетов в спокойной позе. Они идеально уравновешены и в физическом смысле никуда не движутся. Но в то же время они пластически подвижны, живут внутренней жизнью. Особенно ясно это ощущается при медленном обходе скульптуры и рассматривании ее с разных точек зрения, т. е. в процессе движения зрителя. Кажется, что они тоже «идут» или медленно вращаются, хотя на самом деле остаются неподвижными. Аналогичное движение ясно просматривается на многих античных статуях, в том числе и со спины. Так, например, по остроумному замечанию Б. Р. Виппера, фигура Аполлона Бельведерского «полна хиазмов», отчего «движение не сосредоточивается в одном направлении, а как бы лучами расходится в разные стороны» [4].

По теории Витрувия, высота фигуры человека идеальных пропорций должна равняться ширине его распростертых рук (лат. *homo quadratus*). Такие отношения позволяют вписать фигуру человека одновременно в квадрат и окружность (с центром в пупке). Подобные изображения были известны в Средневековье (им придавали мистическое значение символа единства макрокосма и микрокосма) и называли «вечный дом» (лат. *Domus Aeternus*). Леонардо да Винчи, работая в Милане в 1496–1498 гг. вместе с математиком Лукой

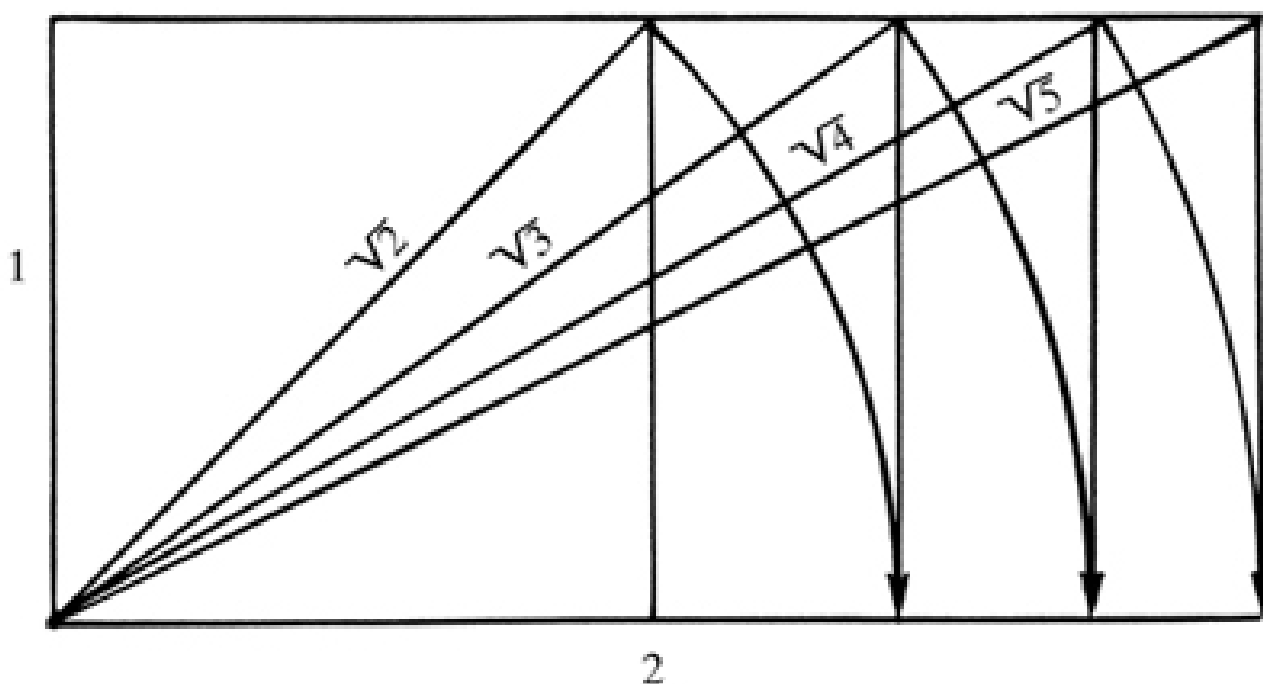


Рис. 2. Египетская «система диагоналей». Сост. В.Г. Власов, 2002

Пачоли над трактатом «О Божественной пропорции» (*De Divina proportione*), обращался к сочинению Витрувия. Поэтому знаменитый рисунок Леонардо, представляющий фигуру человека, вписанную в круг и квадрат, принято рассматривать в качестве интерпретации одного из положений архитектурной теории античности. В 1509 г. в Венеции Л. Пачоли опубликовал новое издание книги [5]. Леонардо принадлежит второе название правила оптимального пропорционирования – «золотое сечение» (лат. *Sectio aurea*). Анализируя рисунок Леонардо да Винчи, мы также увидим, что размер верхней части фигуры (от макушки до пупка) соотносится с размером нижней части по правилу «золотого сечения». Если верхний размер принять за 1, то нижний будет равен 1,618, а вся высота фигуры, соответственно, 2,618 (последний размер называют «квадратом золотого числа»).

Французский архитектор А. Фурнье де Кора, норвежская художница Е. Килланд и русский архитектор В. Н. Владимиров [6, 7, 8], изучая приемы пропорционирования древних зодчих, независимо друг от друга пришли к модели, объединяющей геометрические фигуры и численные отношения, закономерно повторяющиеся в планах и разрезах древних сооружений. Эта модель получила название «египетской системы диагоналей» [9] (рис. 2). Аналогичные приемы использовали древнерусские зодчие. Плотницких дел мастера осуществляли разметку плана сооружения прямо на земле без вычислений на основе квадрата и его диагонали. Для этого они использовали мерный шнур и деревянные колышки, вбитые в землю. Основной мерой была длина бревна, а модулем клеть из уложенных друг на друга венцов – связанных по углам четырех бревен, образующих квадрат. Задачу построения прямого угла решали с помощью двух мерных шнуров – путем уравнивания диагоналей окладного (нижнего) венца (равенство диагоналей дает квадрат). Следующая задача: проецирование диагонали (или ее производной) на продолжение стороны квадрата давало второй модуль, равняющийся стороне квадрата удвоенной площади. На земле расчерчивали план будущего сооружения, к примеру, церкви – основной клетки (так называемая клетская церковь) с пристроенными к ней притвором и алтарем. Закономерно, что древнерусские плотники самостоятельно нашли простейшее практическое решение задачи, известной в античности. Точно так же ее решали древнегреческие скульпторы, а затем и византийские строители.

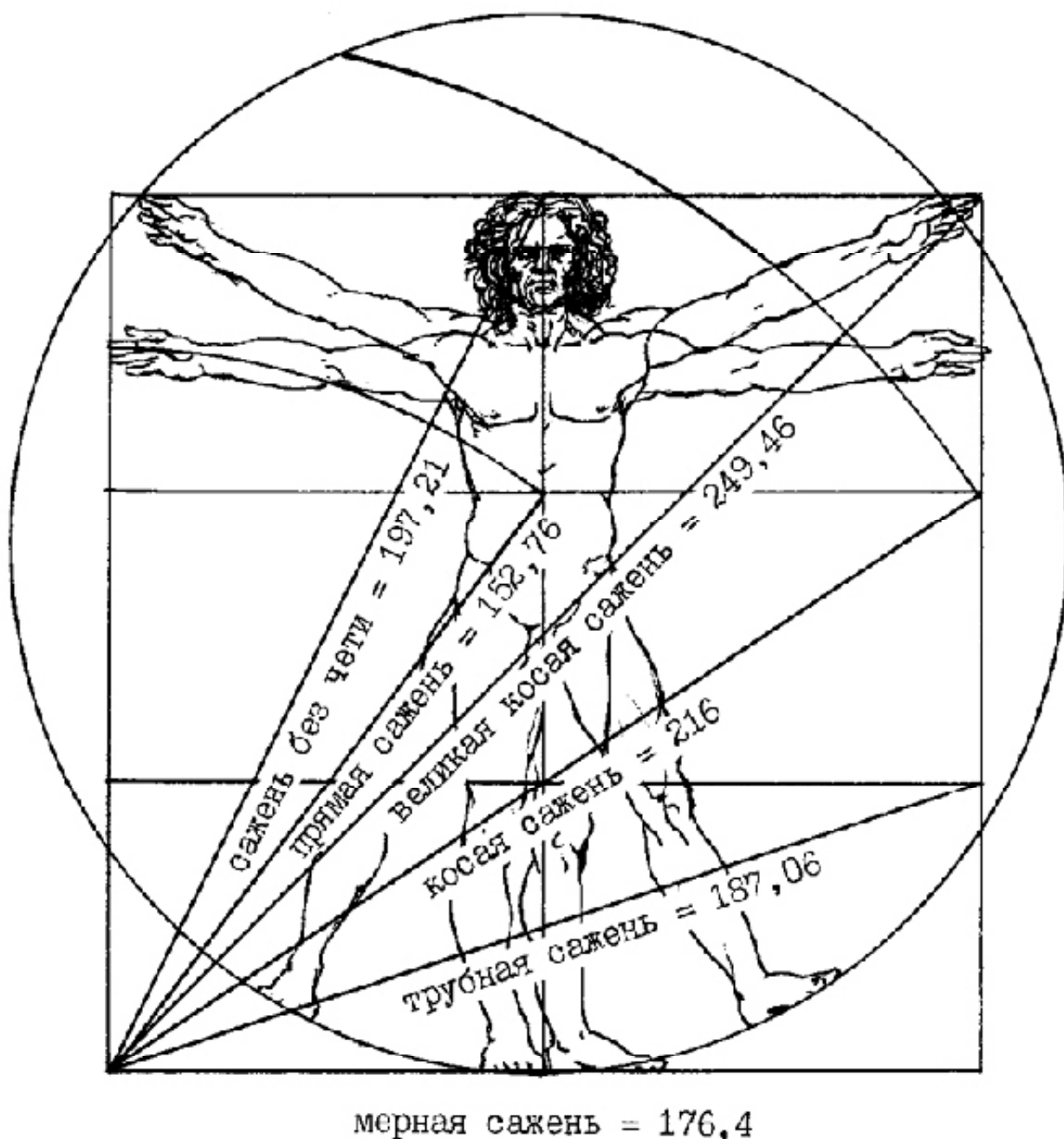


Рис. 3. Система древнерусских мер длины. Совмещение древнерусского вавилона с рисунком Леонардо да Винчи. Сост. В.Г. Власов, 2007

Со временем на основе опыта сооружений из дерева сложилась изысканная система пропорционирования и гармонизации формы. Об этом свидетельствуют обмеры византийских церквей и древнерусских храмов. Изучение древнерусских мер длины выявляет сложную, даже изощренную систему. Оказывается, что строители использовали не одну, и не две сажени, как меры, а шесть основных и одну дополнительную. Это слово, как и сама мера, происходит от греческой оргии (греч. *orgia* – расстояние между распростертыми руками; от *orgeo* – простирать, протягивать).

Древнерусская мерная сажень (расстояние вытянутых рук, ее длина колебалась от 170,5 см в XII в. до 190,8 см в XV—XVI вв.) равняется 6 греческим футам, или 4 локтям). Мерный шнур древнерусских плотников, его называли «сокарь» (греч. *sokarion* – сильный), составлял 10 либо 12 оргий. Колебания размеров говорят о том, что закономерность

пропорционирования заключена не в некоей идеальной мере, а в отношении мер и, прежде всего, к размерам фигуры человека. Эта античная традиция, именуемая антропоморфизмом, сохранилась в византийском и древнерусском искусстве.

Историк и археолог Б. А. Рыбаков в 1950-х гг. изучал «вавилонны» – графические знаки, состоящие из подобных прямоугольников или квадратов, вписанных один в другой. Они встречаются в раскопках на глиняных черепках и каменных плитах, с XVII в. — в русских летописях. По мнению исследователя, «вавилонны» представляют собой схематическое изображение Вавилонской башни и одновременно символ пропорционального канона [10]. Сравнив отношения нескольких сажений, использовавшихся в древнерусском строительстве, и построив «вавилон» (по Б. А. Рыбакову), можно, допустив известную вольность, вписать в этот «вавилон» фигуру человека по рисунку Леонардо да Винчи. Антропоморфность древнерусских мер длины очевидна, как и аналогия мерных систем средневековой Руси и европейского Запада (рис. 3).

Применение антропоморфных парных мер в древнерусской архитектуре придает сооружениям пластичный, «живой» характер, что легко воспринимается зрительно и оценивается эмоционально. Человек, не посвященный в эти хитрости, не подозревает, какие математические сложности стоят за этой очевидной гармонией. Таким образом, можно заключить, что египетская система диагоналей, канон Поликлета, система Витрувия и древнерусские меры длины в принципе аналогичны. Самое существенное в этих примерах заключается в том, что закономерности гармоничного пропорционирования на основе парных антропоморфных мер создают качества пластичности в значении внутреннего, скрытого движения. Именно это свойство является неперенным качеством художественно преображенной формы, поскольку, в отличие от механических движений, существует интенционально, в представлении зрителя. Согласно философскому определению, пространство присутствует в художественном образе как форма созерцаемого, а время – как форма созерцания. Именно так гармонические отношения величин преобразуются в сознании художника и зрителя в ощущение красоты. Основное значение в этом процессе имеет один главный элемент – так называемая «линия красоты». В трактате итальянского живописца Джованни Паоло Ломатто «Об искусстве живописи» («Trattato dell'arte della pittura», 1584) приводится наставление Микеланджело, которое тот дает живописцу Марко Пино да Сиена: при изображении человека «необходимо делать фигуру пирамидальной, змеевидно изогнутой и в кратных отношениях к одному, двум и трем» [11]. Аналогичные замечания содержатся в трактатах Ф. Бизаньи (1642) и Ф. Цуккари (1607). Итальянские маньеристы, и, прежде всего Федерико Цуккари, превозносили достоинства «змеевидной линии» (итал. *linea serpentinata*) как пластической основы «хорошей композиции».

Эстетический эффект «змеевидной линии» часто связывают с категорией «единства в многообразии». В эпоху Возрождения термин *varietà* (итал. «многообразие») использовал Леонардо да Винчи. Английский художник Уильям Хогарт в предисловии к трактату «Анализ красоты» (1753) приводит ту же фразу Микеланджело в английском переводе и добавляет от себя: «В этом правиле заключается вся тайна искусства, потому что величайшее очарование и жизнь, какие только может иметь картина, это передача движения». Затем Хогарт цитирует французского художника Шарля-Альфонса Дюфренуа: «Красивая фигура и ее части должны иметь всегда змеевидную, подобную пламени форму; естественно, этот род линий имеет от природы нечто живое и как бы таит движение, очень сходное с подвижностью пламени и змеи» [12].

Хогарт сделал S-образную линию своей эмблемой. «Линию красоты» (англ. *The line of beauty*) внутри зеркальной пирамиды (символ единства противоположностей) он поместил на обложку своего трактата, а в основании этой композиции начертал слово «variety» (англ. «разнообразие»). Английский архитектор Уильям Чемберс в книге «Изображения китайских построек» (1757) также неоднократно ссылаясь на «теорию змеевидной линии», называя

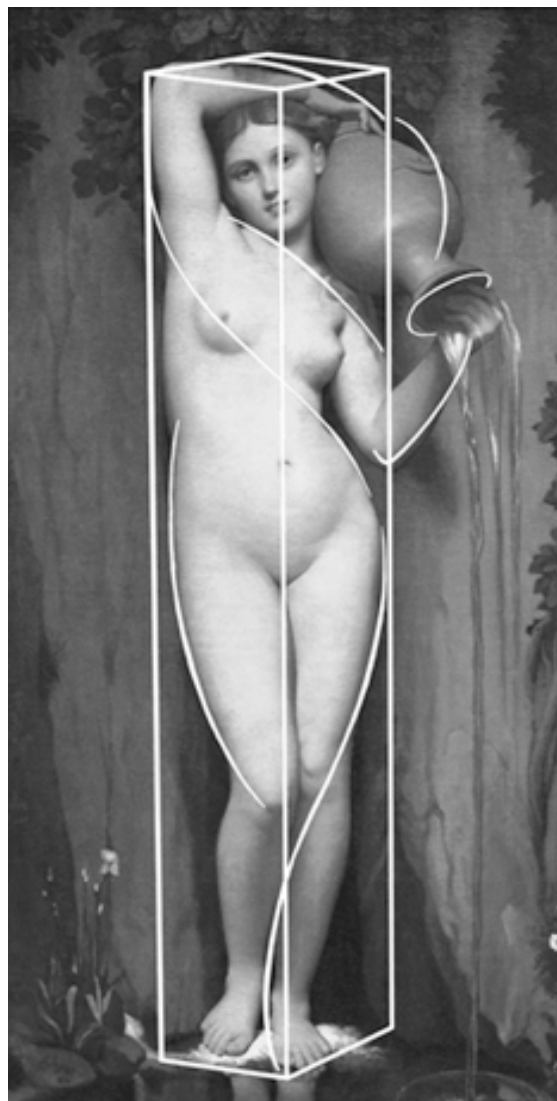
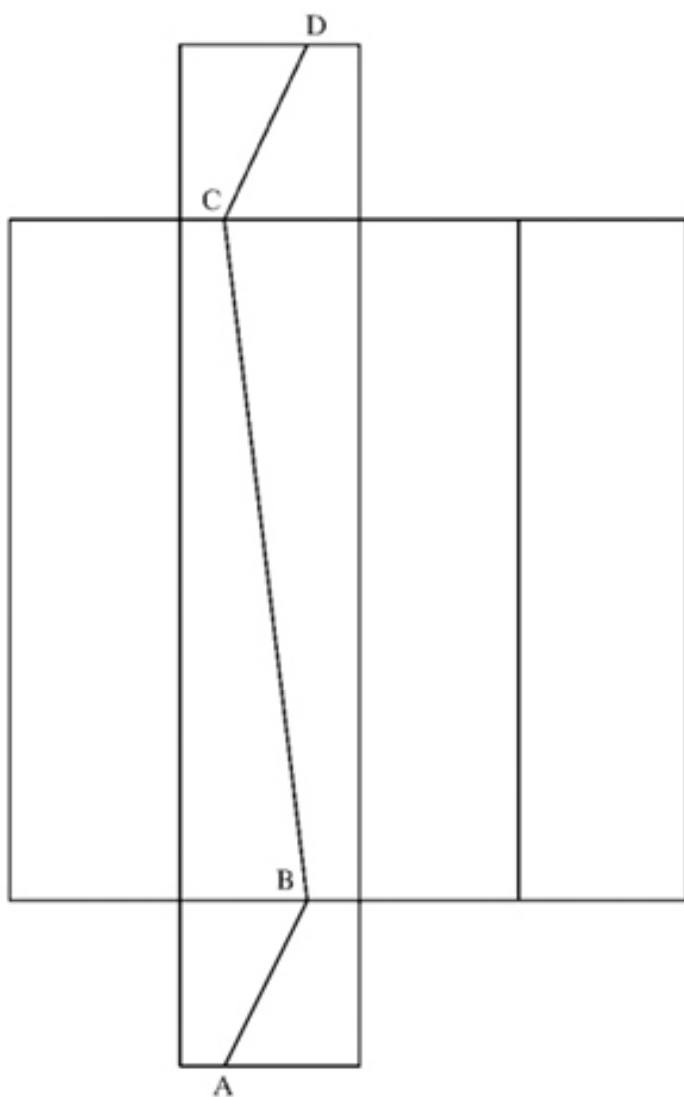


Рис. 4. Пространственная гештальт-модель S-образной линии. Ж.-О.-Д. Энгр. Источник. 1820-1856. Холст, масло. Париж, Музей Д'Орсэ. Анализ пространственных пластических связей сделан автором статьи, 2008

такую линию «интегралом красоты». Уникальные эстетические свойства S-образной линии объясняются основными положениями гештальтпсихологии и, в частности, энтропией (от греч. en-tropos – оборот внутрь) – универсальным законом экономии энергии. В физике закон энтропии гласит, что в каждой замкнутой развивающейся системе сохраняется часть энергии, которая не теряется и не превращается в другие виды энергии. Энтропия (количество нерастроченной энергии) из-за расходования другой части энергии неуклонно возрастает. Закон энтропии называют вторым законом термодинамики. Если Вселенная представляет собой замкнутую развивающуюся систему, то ее энтропия постепенно возрастает и такую Вселенную в будущем ожидает «тепловая смерть». Поэтому, дабы сохранить себя в мире, все системы стремятся к состоянию равновесия, экономии энергии и устранению несимметричных образований.

Человек восполняет потерю собственной энергии из окружающей среды и таким способом борется с энтропией. Отсюда следствие: в психологическом отношении наиболее простые, ясные, симметричные формы и энергетически экономные действия организм человека воспринимает легче и в эстетическом смысле они вызывают положительные реакции. Проще говоря, наиболее простые решения воспринимаются с удовольствием. Этот хорошо известный факт имеет прямое отношение к эстетическим свойствам S-образной линии.

Самой короткой (экономной) линией, соединяющей наиболее удаленные точки на поверхности трехмерной формы и, следовательно, вызывающей самые положительные эстетические реакции, будет S-образная линия. Это легко проверить на следующем примере. Сделав развертку параллелепипеда, следует провести последовательно, по отдельным граням, кратчайшую, т. е. прямую, линию, соединяющую максимально удаленные точки, расположенные на противоположных сторонах. Собрав из развертки объемную модель, можно убедиться, что прямая превратилась в ломаную, зигзагообразную линию. Плоскости параллелепипеда указывают основные пространственные координаты трехмерной формы. Если поместить внутрь такого параллелепипеда прекрасную форму, то ее крайние точки, расположенные в координатах геометрической модели, соединят кривые с двойным изгибом. Эти линии будут одновременно многообразными, наиболее богатыми в трехмерном отношении и самыми экономными в отношении энергии зрительного восприятия (рис. 4).

Таким образом, S-образная линия является функцией кратчайшего расстояния между основными точками эстетически преображенной формы в трехмерном пространстве и тем самым примиряет плоскость и объем, форму и пространство, единство и многообразие (итал. *varietà*). Она действительно является интегралом красоты. Более того, мы видим, что эстетика S-образной линии согласуется с классическим хиазмом –противонаправленными движениями тела человека и структурными линиями, возникающими от переноса тяжести тела на одну ногу и, следовательно, имеющими конструктивный характер. На данном примере мы еще раз убеждаемся, что оптимальная функционально-конструктивная основа зрительно воспринимаемой формы буквально «на глазах» обретает эстетические свойства.

Близкую функцию имеет «линия Пуаре», созданная в 1910-х гг. знаменитым парижским модельером одежды Полем Пуаре. Образ «женщины-цветка» П. Пуаре, изогнутые линии франко-бельгийского стиля ар нуво, как и мощные кривые барокко, имеют разное происхождение, но так или иначе связаны с эстетическими свойствами S-образной линии. Подобную закономерность можно проследить, подвергая структурному анализу многие произведения классического искусства. Во всех случаях мы будем видеть, как конструкция (функциональная структура) преобразуется в пластику – композиционно осмысленную форму.

Роль пластического, или зрительного, движения в явлении красоты замечательно проявляется в статье В. С. Соловьева «Красота в природе» (1889). Согласно идеям выдающегося русского философа, красота есть нечто, не сводимое к материальной основе явлений. Бриллиант – отшлифованный алмаз – прекрасен и ценится за свою красоту, хотя в химическом отношении он представляет собой то же самое, что обыкновенный черный уголь или графит (алмаз представляет собой кристаллический углерод). Его красота заключена не в нем самом и не в отдельных лучах света, а в их взаимодействии – блеске, сверкании, отражении и преломлении световых лучей. Так же прекрасны радуга в небе, сияние звезд, движение облаков или игра света в хрустале. Ползущий червь безобразен, потому что идея жизни и движения недостаточно выражена в его форме. Пантера или ягуар в прыжке прекрасны, хотя и представляют огромную опасность. Косность вещества безобразна, а подвижность и светоносность – прекрасны. Красота, по Соловьеву, есть «преображение материи через воплощение в ней другого, сверхматериального начала» [13].

В произведении искусства художник, преображая действительность через пластическое движение, дополняет естественные очертания форм природного мира линиями, имеющими не конструктивный, а композиционный смысл. Такие линии – путеводные нити для зрителя – показывают связанность отдельных частей, переход одной части формы в другую. С помощью линий художник направляет взгляд и этим акцентирует зрительное движение, делает изображение пластичным, внутренне подвижным, живым. Пластические линии можно подразделить на охватывающие, подчеркивающие внешние

границы формы, и внутренние, или связующие. Наиболее динамичные и выразительные – S-образные линии двойного изгиба, максимально выражающие «внутреннюю жизнь формы» (термин А. Фосийона).

При изображении фигуры человека, в особенности обнаженной, существенное значение имеет акцентирование «замковых зон» – мест «заходов» одной формы внутрь другой в области суставов, соединения торса и таза, бедра и голени, плеча и предплечья. Акцентируя «замковые зоны», художник добивается особой целостности формы. Он также чередует «зоны покоя», не участвующие в общем пластическом движении, акценты, напряжения и паузы, чем усиливает конструктивность и одновременно пластичность изображения. Великий Микеланджело любил многократно подчеркивать охватывающие линии. Особенно это заметно в его поздних рисунках, имеющих двойные и тройные контуры. Мраморные фигуры «нон-финита», как бы заключенные в блоке камня, окружены углубленными, мощными бороздами, которые, в сущности, являются охватывающими линиями. Все это создает ощущение особой подвижности, вибрато (итал. *vibrato* – сильный) – пульсации формы в окружающем пространстве. Приемы подчеркивания связующих и охватывающих линий, выявления акцентов и пауз позволяют художнику компоновать форму, подчас отступая от документально точного изображения; они раскрывают смысл формы и ее отдельных частей в общей композиции произведения. То же можно увидеть и в классической архитектуре: приемы раскреповки антаблемента, удвоения колонн и пилястр, усложнения профилей.

Английский скульптор и педагог Эдуард Лантери, учитель многих художников, в том числе Огюста Родена, уделял особенное внимание подчеркиванию замковых зон в изображении фигуры человека [14]. Специальную работу этой теме посвятил русский скульптор, рисовальщик и анатом В. В. Владимиров [15]. Многие скульптурные произведения О. Родена, Э.-А. Бурделя, рисунки П. П. Рубенса и гениального Микеланджело демонстрируют пластические связи, «входы и выходы» форм, которые отсутствуют в объективной анатомии тела человека, они придуманы художниками. Особенно этим отличаются произведения Микеланджело. Те, кто копировал его рисунки и рисовал с его скульптур, знают об этой «небывалой анатомии». Однако именно благодаря ей тело становится выразителем души, физическая форма обретает способность «говорить», выражать человеческие чувства.

Среди пластических приемов называют еще одну линию, чаще охватывающую форму снаружи и в наибольшей степени выражающую характер модели, ее силуэт. Такую линию мастер атрибуций Б. Бернсон назвал «функциональной» (англ. *functional line*). «Функциональная» линия придает особенный характер всему изображению, поэтому она и послужила Бернсону в его работе по атрибуции картин художников итальянского Возрождения.

Основными постулатами имплицитной эстетики является утверждение мышления в форме и понятие «пластическая форма». Теоретизирующие художники употребляют термины «идея в форме» или «мыслеформа» (лат. *forma formans*), поскольку художественная идея как творческий замысел возникает в сознании спонтанно и сразу в форме (например, черная ворона на снегу, зрительный образ, положивший начало картине В. И. Сурикова «Боярыня Морозова»). Такую идею, как правило, трудно выразить словами. Ее называют «отформатированная форма» (лат. *forma formata*). Рисовальщики, скульпторы и живописцы используют уточняющие термины: «большое движение», «большая форма», «большой характер». Эти определения представляют три иерархически связанных уровня целостности формально содержательной структуры изображения.

Выдающийся русский художник-график и теоретик искусства В. А. Фаворский в 1920-х гг., читая во ВХУТЕМАСе лекции по теории композиции, демонстрировал репродукцию картины венецианца Джорджоне «Спящая Венера» и говорил: «Посмотрите! Это не



Рис. 5. Джорджоне да Кастельфранко. Спящая Венера. 1508-1510. Холст, масло. Дрезден, Картинная галерея старых мастеров. Источник: <http://www.artita.ru/view-giorgione-5>

женщина, а лодочка!». Художник имел в виду цельность охватывающих дугообразных линий, придающих фигуре Венеры особенный, незабываемый пластический характер (рис. 5). Совершенно очевидно, что «лодочка» тела Венеры по принципу «уподобления форм» повторяется на картине в контурах драпировок, силуэтах холмов и облаков. Согласно трактовке, разделяемой многими историками искусства, в том числе М. В. Алпатовым, богиня любви спокойно возлежит на фоне идиллического пейзажа и сладко спит, поскольку знает: ее никто не увидит. Она находится в ином, духовном мире, который лишь в отдельный, краткий миг может пересечься с миром материальным, где собственным сном спят в полуденную жару деревья и кустарники. И поэтому мы с вами можем пройти рядом и не заметить уснувшей богини. Не случайно Венера изображена почти бестелесно, без теней, и контуры фигуры слегка растушеваны. Но оба мира связаны, они воссоединяются в воображении художника, что недвусмысленно показал живописец – охватывающие линии фигуры, прекрасные по собственной пластике, откликаются в линиях холмов дальнего плана. Зрительные рифмы пронизывают всю картину, придавая ей особенную цельность, и выводят изображение на уровень художественного тропа. Позднее в литературе станет привычным сравнение форм женского тела с кучами деревьев, линиями холмов и легкими облачками [16].

Картина Джорджоне – пример совершенного «мышления формой», составляющего суть изобразительного искусства. Именно таким образом, благодаря пластической цельности, содержание изобразительного искусства становится имманентным (внутренне присущим) изобразительной форме. Фаворский подчеркивал, что, термины «форма» и «содержание» не следует противопоставлять. «Такое разъятие целого, – писал художник, – методически неправильно... Под формой мы хотели бы понимать художественное произведение в целом, рассматриваемое с точки зрения целостности восприятия. Поэтому, если и противопоставлять форму чего-либо, то не содержанию, а... материалу» [17]. Фаворский делал следующий вывод: «Всякое реалистическое изображение будет

иметь в основе предметно-пространственную форму понимания действительности, и в этой предметно-пространственной форме выразится мировоззрение, всякое конкретное художественное понимание действительности столкнется с предметом и пространством и отношением одного к другому. Можно сказать, что предметно-пространственная форма, отношение предмета к пространству, и будет выражать основной стиль произведения и будет образной формой мировоззрения. Получая заказ, получив какую-либо тему, выраженную словесно, – пояснял художник на собственном опыте, – я должен понять ее как форму... Через изобразительную поверхность материал будет обуславливать композиционный строй в его основных чертах и, конечно, будет влиять и на отношение изобразительного метода к моменту времени и организации движения» [18].

Функцию композиции Фаворский видел в «приведении» конструкции изображения как «выражения формы в движении» через подчеркивание пластических связей к целостности художественного образа. В изображении предметов на плоскости «как угодно», без учета логики этих связей русский художник и теоретик усматривал отсутствие композиционного мышления, натурализм, случайность, пассивность, «вялость» и, в конечном счете, бездуховность. По его словам, Микеланджело первым из художников сумел преодолеть иллюзионизм Возрождения. В его зрелых произведениях пространственная цельность основана на глубоком единстве конструктивных и смысловых связей, что может быть достигнуто только композиционным путем. Таким образом, связующие и охватывающие линии сливаются в «большом движении», подчеркивающим пластический характер формы.

Тенденция последовательного преобразования композиционного материала в художественную форму и конструкции в композицию является общей для всех видов визуальных искусств. 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 (как, например, в произведениях Микеланджело), 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 способен «видеть море».

Нам остается найти носитель, или «общий знаменатель» распространения этой закономерности на произведения, выполненные в разные эпохи, в разных видах искусства непохожими друг на друга мастерами. Таким знаменателем может быть категория архитектурной формы и ее имманентная внутренняя структура.

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 принадлежность результата этого процесса – художественного произведения – к тому или иному роду и виду искусства. Однако важнейшим является то обстоятельство, что закономерности архитектурности (выстроенности) композиции в разных видах «пластических искусств» рождаются и исторически отрабатываются в пространстве архитектуры. Архитектурное начало обретает выразительность через пространственно-временные координаты 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».

Многие теоретики 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, исторически опосредованной связи с пространством архитектуры, 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 архитектурной формой. Скульптор А. Гильдебранд определял «архитектоничную форму» как особую целостность «функциональных и пространственных ценностей», художественный смысл которой состоит в единстве «двигательных представлений и зрительных впечатлений» [19]. Русский художник К. Н. Истомин, учившийся в 1906–1907 гг. в Мюнхене, как и Фаворский, в студии Ш. Холлоши, под «мышлением формой» понимал «метод живописной диалектики».

Архитектонический метод мышления пронизывает собой весь процесс формообразования и выражается в его конечном результате. Так при взгляде на классическую картину, скульптуру или здание возникает ясное представление, что целое отражается в деталях, большое – в малом. Подобное качество является следствием определенности «функциональных и пространственных ценностей». Подлинный художник, даже рисуя непосредственно с натуры, не просто копирует какой-либо объект, а показывает его во взаимосвязи с окружающей средой, другими объектами. Художественно-образное «мышление формой» – это, прежде всего, связанное и целостное мышление в системе ясно воспринимаемых отношений внутреннего и внешнего.

Таким образом, архитектурная форма — это 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: пределы целостности архитектурной формы 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. В результате композиционного мышления, или «мышления формой», возникает не просто артефакт – новый материальный объект, а иная смысловая, метафизическая реальность. Архитектура выражает художественно-образный смысл формы во всех визуальных видах искусства. Поэтому мы можем называть их архитектурно-изобразительными искусствами, а собственно архитектурную форму «общим знаменателем» всех видов «пластических искусств». Именно так художественное мышление способно побеждать пространство и время, придавая качества архитектоничности представлениям человека о строении мира. Гармония преображается в красоту.

Библиография

1. Бычков, В. В. AESTHETIC PATRUM. Эстетика Отцов церкви. I. Апологеты. Блаженный Августин / В. В. Бычков. – М.: Ладомир, 1995. – С. 370.
2. Витрувий. Десять книг об архитектуре / Витрувий. – М.: КомКнига, 2005. – С. 12.
3. Платон. Собр. соч.: в 4 т. / Платон. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. (Диалог «Менон») – С. 594–595.
4. Виппер, Б. Р. Искусство Древней Греции / Б. Р. Виппер. – М.: Наука, 1972. – С. 243.
5. Пачоли, Л. О божественной пропорции. Репринт изд. 1509. С приложением перевода А. И. Щетникова / Л. Пачоли. – М.: Фонд Русский авангард, 2007.
6. Fournier des Corats, A. La Proportion Égyptienne et les Rapports de Divine Harmonie / A. Fournier des Corats. – Paris, 1957.
7. Kielland, E. Geometry in Egyptian Art / E. Kielland. – London, 1955;
8. Владимиров, В. Н. Пропорции в египетской архитектуре / В. Н. Владимиров. – М., 1944.

-
9. Померанцева, Н. А. Эстетические основы искусства Древнего Египта / Н. А. Померанцева. – М.: Искусство, 1985. – С. 100–101.
 10. Рыбаков, Б. А. Архитектурная математика древнерусских зодчих / Б. А. Рыбаков // Советская археология. – 1957. – № 1. – С. 86–100.
 11. Мастера искусства об искусстве: В 7 т. – Т. 2. М.: Искусство, 1966. – С. 281.
 12. Хогарт, У. Анализ красоты / У. Хогарт. – Л.: Искусство, 1987. – С. 108–109.
 13. Соловьев, В.С. Философия искусства и литературная критика / В. С. Соловьев. – М.: Искусство, 1991. – С. 35–38.
 14. Лантери, Э. Лепка / Э. Лантери. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. – С. 66–70.
 15. Владимиров, В. В. О принципах пластической организации объёма и пространства в учебном рисунке // Совершенствование подготовки учителей изобразительного искусства / В. В. Владимиров. – Л.: ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1974. – С.3–18.
 16. Алпатов, М. В. «Венера» Джорджоне // Этюды по всеобщей истории искусств / М. В. Алпатов – М.: Сов. художник, 1979. – С. 54 – 59.
 17. Фаворский, В. А. Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский. – М.: Сов. художник, 1988. – С. 195–196.
 18. Халаминский, Ю. Я. Владимир Андреевич Фаворский / Ю. Я. Халаминский. – М.: Искусство, 1964. – С.101, 105, 106.
 19. Гильдебранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / А. Гильдебранд. – М.: Изд-во МПИ, 1991. – С. 67–68.

Произведение «Понятия гармонии, красоты и архитектурной формы в имплицитной эстетике», созданное автором по имени Власов Виктор Георгиевич, публикуется на условиях лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная. Разрешения, выходящие за рамки данной лицензии, могут быть доступны на странице natlukina@list.ru.



Власов Виктор Георгиевич
доктор искусствоведения,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия, e-mail: natlukina@list.ru

Статья поступила в редакцию 16.01.2015
Электронная версия доступна по адресу: http://archvuz.ru/2015_2/1

© В.Г. Власов 2015
© УралГАХА 2015

THE CONCEPTS OF HARMONY, BEAUTY AND ARCHITECTONIC FORM IN IMPLICIT AESTHETICS

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 concepts of harmony, beauty, and architectonics are key to aesthetics and to history and theory of art. They are important for the theory of composition and form generation in visual arts (architecture, fine arts, applied decorative art, and design). Representatives of implicit (hidden) aesthetics, i.e. artists, inclined towards theoretical reflections on their personal experience, interpret these concepts in a specific way. The article considers distinctions between the concepts of harmony and beauty, their relationship with the theory of proportioning in architecture, the role of the S-shaped line as a «beauty integral». The author demonstrates the importance of the concept «thinking in forms» and of architectonic form integrating laws of form generation in different arts.

Key words

architectonics, harmony, implicit aesthetics, beauty, form

References

1. Bychkov, V. V. (1995) AESTHETICA PATRUM. The Aesthetics of the Fathers of the Church. I. Apologists. St. Augustine. Moscow: Ladomir. (in Russian)
2. Vitruvius. (2005) The Ten Books on Architecture. Moscow: KomKinga. (in Russian)
3. Plato. (1990) Collected works: in 4 vol. Vol. 1. (Dialogue «Meno»). Moscow: Mysl. (in Russian)
4. Vipper, B.R. (1972) The Art of Ancient Greece. Moscow: Nauka. (in Russian)
5. Pacioli, L. (2007) On Divine Proportion. Reprint of the 1509 publication. Translated by A.I. Shchettinnikov. Moscow: Russian Avantgarde Foundation. (in Russian)
6. Fournier des Corats, A. (1957) La Proportion Égyptienne et les Rapports de Divine Harmonie. Paris.
7. Kielland, E. (1955) Geometry in Egyptian Art. London.
8. Vladimirov, V. N. (1944) Proportion in Egyptian Architecture. Moscow: USSR Academy of Architecture. (in Russian)
9. Pomerantseva, N.A. (1985) Aesthetic Foundations of the Art of Ancient Egypt. Moscow: Iskusstvo. (in Russian)
10. Rybakov, B.A. (1957) The Architectural Mathematics of Old Russian Architects. Soviet Archeology, No.1, pp. 86–100. (in Russian)
11. Masters of Art on Art: in 7 vol. Vol. 2. Moscow: Iskusstvo. 1966. (in Russian)
12. Hogarth, W. (1987) The Analysis of Beauty. Leningrad: Iskusstvo. (in Russian)
13. Solovyev, V.S. (1991) Philosophy of Art and Literary Criticism. Moscow: Iskusstvo. (in Russian)
14. Lanteri, E. (1963) Modelling. Translated from English by A.E. Krol. Moscow: USSR Academy of Arts. (in Russian)
15. Vladimirov, V.V. (1974) On the Principles of Plastic Organisation of Volume and Space in Academic Drawing. In: Improving the Training of Teachers of Fine Arts. Leningrad: A.I. Herzen State Pedagogical Institute. Pp.3–18. (in Russian)
16. Alpatov, M.V. (1979) «Venus» by Giorgione. In: Essays on General History of Art. Moscow: Sovetsky Khudozhnik. Pp. 54 – 59. (in Russian)
17. Favorsky, V. A. (1988) Theoretical Literary Legacy. Moscow: Sovetsky Khudozhnik. (in Russian)
18. Khalaminsky, Yu. Ya. (1964) Vladimir Andreevich Favorsky. Moscow: Iskusstvo. (in Russian)
19. Hildebrand, A. (1991) The Problem of Form in Fine Art and Collected Articles. Moscow: MPI. (in Russian)

Article submitted 16.01.2015

The online version of this article can be found at: http://archvuz.ru/2015_2/1

© V.G. Vlasov 2015

© USAAA 2015