

АРХИТЕКТУРА – ЗАСТЫВШАЯ МУЗЫКА ИЛИ ДВИЖУЩАЯСЯ МЕЛОДИЯ? (СПАСЕТ ГРАВИТАЦИЯ, А НЕ КРЕЩЕНДО)

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

В статье по-новому рассматривается известное определение архитектуры как «застывшей музыки». Архитектурное сооружение, существуя в трехмерном пространстве, воспринимается во времени и движении, благодаря чему формирует особенное двигательное, или моторное, концептуальное пространство. Поэтому архитектурное сооружение логичнее называть не «застывшей музыкой», а «движущейся мелодией». Однако архитектурная пластика не экспрессивна в обычном смысле слова, она уравновешена гравитацией: требованиями устойчивости, прочности, надежности. Нарушение этого правила – отказ от тектоничности – автор считает проявлением натуралистического мышления.

Ключевые слова

архитектоника, гармония, композиция, пластическое движение, пространство, формообразование

Введение в проблему

Синестетическая («соощутительная») метафора об архитектуре как о застывшей музыке, над которой иронизировали еще в начале романтического XIX века, ныне превратилась в банальность, хотя она и не заслужила такой участи [1], чего нельзя сказать о действительно банальной и онтологически примитивной характеристике архитектуры как исключительно пространственного вида искусства. Эта тема особенно актуальна в связи с тем, что в новейшей архитектуре XXI века категория пространства получает истинно революционную интерпретацию.

Разделение видов искусства на пространственные и временные и категоричное отнесение архитектуры к пространственным искусствам неверно прежде всего потому, что, игнорируя специфику художественного восприятия, вообще выводит архитектуру из области художественного мышления. Специалистам хорошо известно, что динамичный, двигательный характер создаваемого архитектурой пространства требует отнести этот вид творческой деятельности к пространственно-временным искусствам. О «чувственном переживании пространства и времени» писал теоретик архитектуры А. И. Некрасов [2]. Ведь человек воспринимает здание не только в пространстве, но, прежде всего, – во времени, в движении и, что особенно важно, передвигается в архитектурном пространстве и мысленно, и физически: обходя здание вокруг, последовательно переживая ракурсы, меняющиеся точки зрения и неожиданно открывающиеся перспективы. Вступая в храм, мы ощущаем постепенное разворачивание нефа, видим, как вырастает подкупольное пространство и «воздвигается» алтарь. В жилом доме двери и окна открывают и закрывают, двигают мебель, меняют освещение. Все движется и живет. Точно так же в представлении зрителя в пространстве и во времени, в движении и трансформации складывается образ архитектурного сооружения.

Архитектор-художник своим замыслом (воображаемым чередованием мысленных картин) буквально рисует маршрут движения зрителя, одновременно предполагая относительную свободу его перемещения и неожиданность зрительских открытий. Более

того, эстетически подготовленный и образованный зритель ощущает не только актуальность, но и длительность исторического времени, мысленно продлевая воспринимаемую архитектурную композицию в глубь веков, понимая или предугадывая, откуда появились те или иные формы. Это и есть архитектурная композиция, понимаемая одновременно онтологически, феноменологически, исторически и коммуникативно.

Но и это еще не все. Архитектурная композиция простирается и в физическом смысле много дальше материальных границ отдельного здания или ансамбля. О.Э. Мандельштам замечательно писал о том, что готический собор только стоит на земле, но живет в небе [3]. Концептуально архитектура – это всегда интерьер, даже в тех случаях, когда человек осматривает здание снаружи. Так важна для архитектурного мышления организация всего пространства; в научной формулировке: утверждение субъектно-объектных отношений через предметно-пространственно-временные связи архитектурной композиции. Отсюда такое внимание к проблемам взаимодействия искусств, контекстуальности и интермедиальным приемам.

В начале XIX в., когда еще не существовало развитой теории архитектурной композиции, художники, поэты и философы, благодаря эстетической чуткости, по-своему ощущали родство временной динамики зодчества и музыки. Определение архитектуры как «застывшей музыки» (нем. «Die erstarrte Musik» или «gefrorene Musik») первым дал В. Ф. Шеллинг в лекциях 1802–1803 гг. в Йене (изданы в 1859 г.). Его цитировали Г. Ф. Гегель, А. Шопенгауэр, Й. Гёррес. Правда, немецкий поэт К. Brentano утверждал в 1816 г., что этот термин придумал именно Гёррес [4]. А. Шопенгауэр приписывал ту же мысль Гёте. И действительно, в беседах со своим секретарем И. П. Эккерманом (1829) поэт сказал: «Среди своих бумаг я нашел листок, где я архитектуру называю застывшей музыкой. И верно, в этом есть что-то; настроение, идущее от архитектуры, близко эффекту музыки». В «Максимах и рефлексиях» И. В. Гёте (1832), ссылаясь на Шеллинга, называл архитектуру «умолкшей мелодией» и вспоминал при этом древнегреческий миф об Орфее и Амфионе, своей музыкой оживлявших мертвые камни. С того времени стала актуальной идея «единения искусств» (нем. Gesamtkunstwerk). Гёте писал: «Звуки отмирают, но гармония остается...» Обитатели идеального города «живут и движутся среди вечных мелодий, их деятельность не впадает в дремоту и дух не оскудевает. Глаза переименовывают назначение, права и обязанности слуха, и горожане, даже в будний день, будут чувствовать себя в идеальном мире; без размышлений, не допытываясь причин, они приобщатся к высшему нравственному и религиозному наслаждению» [5]. В «Лекциях по эстетике» Гегеля есть такой отрывок: «Фридрих фон Шлегель назвал архитектуру застывшей музыкой; в самом деле, оба искусства покоятся на гармонии отношений, сводимых к цифрам, и поэтому легко схватываются умом в основных чертах» [6, с. 478].

Основной аргумент Шеллинга сводится к следующему: «Неорганическая форма искусства или музыка в пластике дает архитектуру... То, что архитектура вообще есть некоторый род пластики, самоочевидно, коль скоро она выявляет свои предметы посредством телесных вещей... Итак, архитектура, как музыка в пластике, следует необходимо арифметическим отношениям; поскольку же она есть музыка в пространстве, как бы застывшая музыка, эти отношения оказываются также и геометрическими отношениями». Музыка, обособляясь от материи, изображает Универсум. Пространство в архитектуре «побеждает время, которое обретает архитектонику». И далее: «На более высоких ступенях как природы, так и искусства, где искусство становится подлинно символическим, оно отбрасывает границы простой конечной закономерности...». Архитектура, «становясь выражением идей, образом Универсума и Абсолютного», может оказаться «свободным искусством». Но архитектура, рассуждает далее Шеллинг, «есть форма пластики, и если это музыка, то музыка конкретная. Она может изображать универсум не только через форму, но одновременно и в ее сущности, и в ее форме» [6, с. 277–278].

В 1800 г. в Санкт-Петербурге анонимно на французском языке был издан труд Пьетро ди Готтардо Гонзага «Музыка для глаз и театральная оптика». В нем, в частности, автор отмечал: «Слово “музыка” некогда выражало больше, чем ныне. Быть может, древние под словом “музыка” понимали искусственный порядок и связь последовательных отношений, образующих некую силу индукции, ведущей к определенной цели». Затем художник уточнил: «Членение пространства может привести архитектуру к тем результатам, каких достигают с помощью деления времени в музыке» [7].

Подобная идея разрабатывалась еще в античности, в частности, пифагорейцами в теории гармонии чисел. Архитектуру соотносили с «гармонией сфер» и гармоническими музыкальными интервалами [8]. В изложении А. Ф. Лосева «гармония сфер» у Платона выглядит следующим образом: «В центре космоса находится Земля, ... а вокруг нее движется Луна. Если Луну считать за 1, а Солнце за 2, то ясно, что расстояние от Луны до Солнца равняется октаве (2/1). За Солнцем движется Венера, следовательно, отношение между Венерой и Солнцем равняется квинте (3/2). И дальше, соответственно, мы получаем: отношение между Венерой и Меркурием есть кварта (4/8), между Марсом и Венерой – опять одна октава (8/4), между Юпитером и Марсом – один тон (9/8), между Сатурном и Юпитером – октава и большая секста (27/9=3/1)» [9]. Нетрудно заметить, что многие числа, названные Платоном, совпадают с числами Фибоначчи и, следовательно, согласуются с правилом «золотого сечения», неперемного атрибута классической архитектуры. Однако кроме формальной аналогии архитектуры и музыки, важным представляется феноменологический аспект: каковы общие основы восприятия и психологического воздействия того и другого искусства, особенно в современном мире.

Формулировка исходных постулатов

Архитектура и музыка сочетают экспрессию с предельной структурированностью и абстрагированием художественного языка, что дает повод именовать данные виды искусства неизобразительными, хотя и это следует оспорить. Архитектура и музыка создают аналогичные изобразительно-архитектонические конструкции – они мыслятся одновременно в пространстве и во времени, – только используются для этого различные композиционные материалы: в одном случае осязаемая масса, в другом – звук. В архитектуре формирующим фактором является время, длительность восприятия, а формуемым материалом – пространственные отношения. В музыке формирующим началом становится пространство, а формуемым – время исполнения произведения [10]. В качестве подтверждения такого умозаключения можно сослаться на авторитеты: «Музыка – архитектура звуков; это пластическое искусство, которое формует вместо глины вибрации воздуха», – утверждал К. Сен-Санс [11]. Но главное, что степень абстрагирования художественного языка музыки и архитектуры в большинстве случаев совпадают. Сходятся также основные композиционные средства – пропорции и ритм.

На эту тему известно высказывание Ле Корбюзье: «Архитектура и музыка – сестры, и та, и другая создают пропорции во времени и пространстве, обеим присуще материальное и духовное начала: в музыке мы находим архитектуру, в архитектуре – музыку» [12, с. 254]. Очевидны явные аналогии высоких и низких звуков, мажорных и минорных форм, горизонтального и вертикального способов изложения тем. Основатель группы «Де Стил» Тео Ван Дусбург формулировал этот тезис следующим образом: «Архитектура учитывает не только пространство, она рассчитывает и величины времени. Через единство пространства и времени облик сооружения получает новый и совершенный пластический аспект» [12, с. 281].

Итальянский архитектор Бруно Дзеви в книге «Уметь видеть архитектуру» (1953) писал о том, что одним из основополагающих элементов архитектуры является время: «Всякое архитектурное сооружение... чтобы стать понятным и войти в вашу жизнь, требует движения, а значит, времени, то есть четвертого измерения. Четвертое измерение



Рис.1. Вилла Нурбс («Глаз насекомого») в Эмпорио Браве, Испания. 2011. Архитектор Э. Р. Гели. Источник: <http://www.sky-towers.ru/news/79/norb.php>

достаточно для того, чтобы определить архитектурный объем, то есть образуемую стенами коробку, в которой заключено пространство. Но пространство в себе – сущность архитектуры – выходит за пределы четвертого измерения». Архитектурное пространство создает «бесконечное множество измерений» [12, с. 469–470].

По К. Норбергу-Шульцу, архитектура – это «воплощенное экзистенциальное пространство» [13]. Следовательно, исходя из общей специфики пространственно-временного континуума архитектуры и музыки, архитектуру следует называть, даже на уровне литературной метафоры, не «каменной книгой» и не «застывшей музыкой», а, учитывая особенный характер формуемого архитектурой динамического пространства, «феноменально движущейся мелодией». Архитектура – это перформанс.

Дальнейшие рассуждения

Подобные мысли вызывают ассоциации с теорией метаболизма японского архитектора Кисё Курокавы, «эстетикой пустого пространства», фрактальной архитектурой и цифровыми технологиями проектирования. Но это лишь ассоциации. Постмодернистские концепции «движущейся архитектуры» создавались многими авторами, и они не представляют собой целостной картины, скорее, это отдельные идеи, эссе, саморефлексия новаторов строительной практики или попытки придать философскую окраску отдельным поискам. Так, например, в книге американского архитектора Р. Вентури «Сложности и противоречия в архитектуре» («Complexity and Contradiction in Architecture», 1967) автор провокационно писал о том, что ясные и четкие формы «скучны и неинтересны», а «гибкие и двусмысленные, компромиссные» ему нравятся больше. Причем «несообразность и уклончивость» в архитектурном творчестве соответствуют «беспорядочной жизненности» и, следовательно, адекватно отражают эстетику современной действительности.



Рис. 2. Спиральный небоскреб «Turning Torso» в Мальмё, Швеция. 2005. Архитектор С. Калатрава. Источник: <http://pozitiv-news.ru>



Рис. 3. Вращающийся небоскреб в Дубае. Проект 2012 г. Архитектор Д. Фишер. Источник: <http://mcselect.ru/blog/dubaj-arhitektura-v-dvizhenii.html>

Значительное воздействие на эстетику и теорию новейшей архитектуры оказали работы французского философа-постструктуралиста Жюль Делёза (1925–1995) и психоаналитика Феликса Гваттари (1930–1992). Вместе они написали знаменитый трактат «Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения» (1972). Делёз и Гваттари ввели в философский лексикон термины «ризомы» («корневище»), «шизоанализ», «тело без органов». Идеям и терминологии Делёза и Гваттари следует представитель деконструктивизма, американский архитектор Питер Айзенман (род. 1932). Сам он себя в разные периоды называл постфункционалистом, постмодернистом, интуитивистом и психоаналитиком. Айзенман считает, что современный «архитектурный дизайн» включает в себя поэзию, хореографию, музыку, пение, ритмические эксперименты. Все это заложено в самой природе архитектуры, но до сих пор было скрыто. Задача архитектора – вскрыть то, что было подавлено, что считалось нефункциональным и бессмысленным [14].

Чтобы избавиться от предрассудков традиции, Айзенман использует метод «чтения в пробелах», который во многом совпадает с постмодернистской «концепцией складки у Лейбница и барокко» Жюль Делёза (1988) [15]. По мнению Айзенмана, традиционные оппозиции между структурой и орнаментом (декорацией), абстрактным и фигуративным, формой и функцией могут быть упразднены. Однако после архитектурных безумств Ф. Гери и его последователей декларации Айзенмана мало кого могут удивить. Схожие идеи изложены в статьях американского архитектора Грегга Линна (род. 1964) «Криволинейная архитектура» (1993) и «Расширение представлений об архитектурной форме: форма-движение» (1997). Линн создает новую «дигитальную архитектуру» с помощью компьютерного моделирования, в том числе на основе нелинейных дифференциальных уравнений, дающих множество неожиданных решений. Некоторые исследователи справедливо соотносят теорию фрактальной архитектуры с метафорой лабиринта. В



Рис. 4. Capital Gate («Столичные ворота») в Абу-Даби, ОАЭ. 2007-2011. Архитектурное бюро «RMJM London». Источник: <http://protraveler.ru/otdyh/oe/kurorty/abu-dabi/foto/>

лабиринте отсутствуют начало и конец, имеется бесчисленное количество входов и выходов, тупиков, коридоров, которые могут пересекаться, но не дают шанса выбраться наружу. Лабиринт призван скрыть от поверхностного восприятия идею порядка, формообразующей закономерности. Принцип тектоники, который во все века определял специфику архитектуры как вида художественного творчества, замещается ризомой, в которой скрыт видимый порядок вещей. В этой запутанной ситуации единственным выходом является экспрессия, динамика форм – прием, не раз испытанный в истории архитектурного творчества от эллинизма до барокко, и от французских мегаломанов до декораторов ар нуво и футуристов.

Однако парадокс заключается в том, что экспрессия тектонической композиции дает художественный результат, а в атектонической композиции экспрессивные качества лишь усиливают комический эффект, создавая карикатуру на давно известные зрителю постройки или иные объекты. Так, например, Вилла Нурбс («Глаз насекомого») в Испании (2011) действительно выглядит увеличенным глазом неведомого чудовища (рис. 1). Спиральный небоскреб в Мальмё, Швеция (2005) и вращающийся небоскреб в Дубае (проект 2012 г.) призваны экономить электроэнергию с помощью естественной вентиляции и затемненных стекол, спасающих от жары, а небоскреб в Дубае спроектирован еще и таким образом, что за сутки делает оборот вокруг собственной оси, следуя за Солнцем. Несмотря на все достоинства экодизайна, такие здания выглядят пародией на классические небоскребы или «падающие башни» Пизы и Болоньи (рис. 2, 3). Также комична наклонная башня Capital Gate («Столичные ворота») в Абу-Даби, ОАЭ (2007—2011; рис. 4). Амбициозный проект «Аудиториум. Парк музыки» в Риме (2002) по замыслу архитектора хай-тек Ренцо Пьяно должен воплощать «музыку, парящую над землей». Результат на наш взгляд получился противоположным (рис. 5).

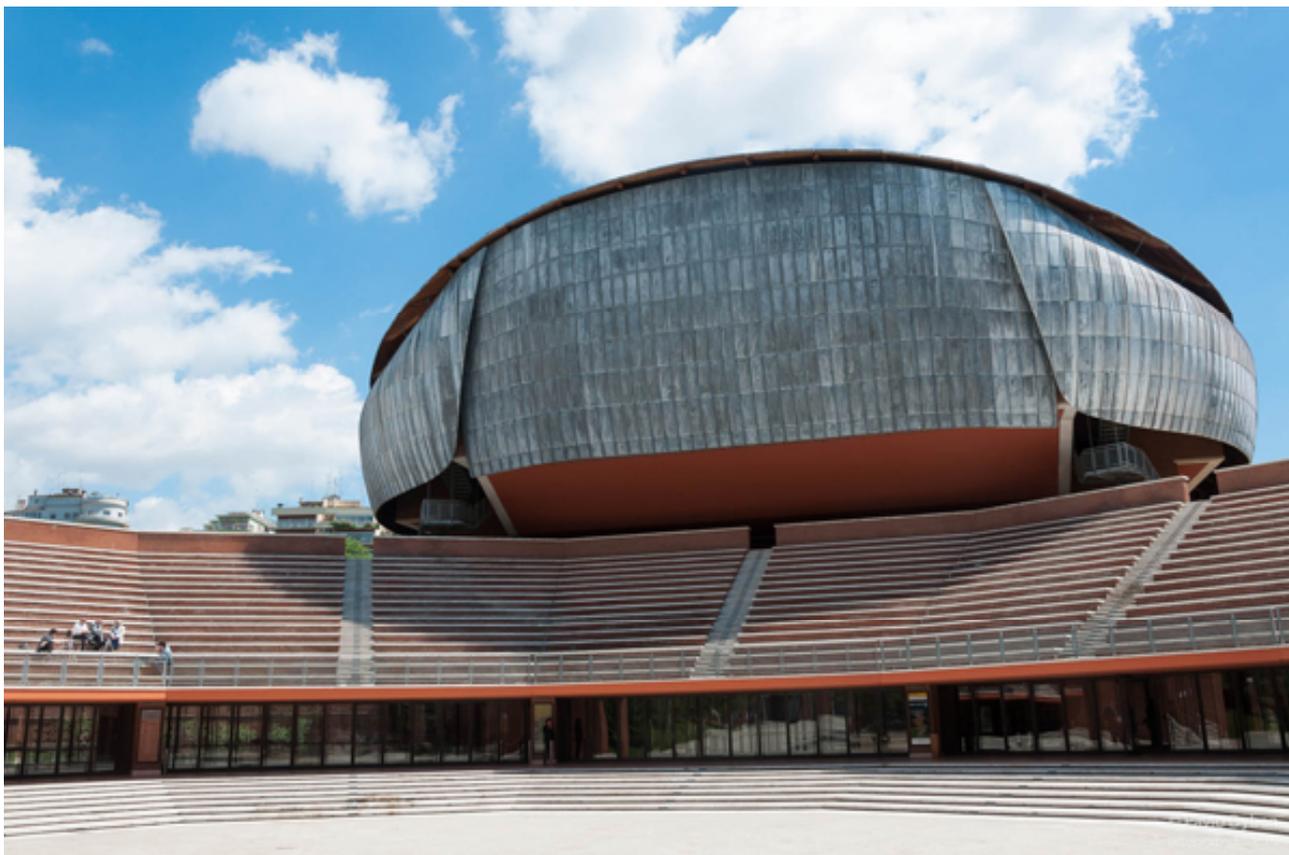


Рис. 5. Аудиториум. Парк музыки в Риме. 2002. Проект 1996-1997 гг. Архитектор Р. Пьяно.
Источник: <http://kucheryavchik.livejournal.com/266806.html>

В новейшей архитектуре процесс формообразования часто происходит не по традиционной схеме «функция – форма», а по принципу «форма – движение». Декларируемые теоретиками постмодернизма символизация форм, деконструкция, многозначность смыслов грозят подменой архитектуры иными формами проектирования предметной среды. Вместо тектонических отношений утверждается «порядок символических значений». В результате содержание архитектурного творчества, традиционно определяемое в качестве символизации или сакрализации жизненного пространства путем придания этому пространству архитектурной целостности, подменяется внеархитектурными, отвлеченно философскими или культурологическими категориями. Естественно, что такое возможно лишь в теории.

Таким образом, для дальнейших рассуждений оказывается особенно важным доказать не столько общность, сколько различия выразительных средств музыки и архитектуры. Музыка волнует душу, добираясь до самых глубин подсознательного. Бесконечность тревожит, неизвестность будоражит воображение... Разрушительный соблазн музыки описан Л. Н. Толстым в повести «Крейцера соната» (1890). Архитектурная композиция сродни музыкальной, но, благодаря бифункциональности, призвана сохранять гармоничное равновесие чувственного и рационального начал. Утилитарная функция, даже если она присутствует в архитектурном сооружении в «снятом», символическом виде, не дает архитектоническому творчеству низвергнуться в бездну иррациональности. Архитектоничность – неотъемлемое свойство архитектуры – предполагает формальное равновесие. Поэтому и в эмоциональном плане она удерживает человека на поверхности жизни, но гармония, вопреки прагматическим факторам и суете материальной действительности, остается. Зодчеству в принципе несвойственны слишком сильные контрасты, катастрофические разломы, эмоциональное крещендо... Даже в архитектуре барокко экспрессия удерживается равновесием, столь



Рис. 6. Инсталляция Захи Хадид на XI Венецианской Биеннале архитектуры 2008.

Источник: <http://archi.ru/world/8909/mimo-zdaniy>

эту возможность. Такую безудержную свободу можно сопоставить с музыкальным крещендо – постепенным, но теоретически безграничным увеличением силы звука, которое рано или поздно выходит за пределы гармонии. Новаторов от архитектуры гармонический аспект, как правило, не волнует. Так, упомянутый нами П. Айзенман открыто заявил, что человек его не интересует и его потребности «не имеют никакого отношения к архитектуре» [17]. Человеку остается лишь поражаться бесцеремонности новейших построек.

Между тем, в классической имплицитной эстетике мы можем найти убедительные обоснования подлинно художественного, не показного, а внутренне убедительного пластического движения формы. В данном случае мы употребляем слово «движение» не в смысле физического перемещения в пространстве, а в качестве феноменологической категории. Пластичность в значении внутреннего, скрытого движения является непременным качеством художественно преображенной формы, поскольку, в отличие от механических движений, существует мысленно, интенционально.

Выдающийся русский художник и теоретик В. А. Фаворский видел главную задачу художника в «приведении» зрительной конструкции как «выражения формы в движении» через подчеркивание пластических связей к целостности образа. В этой целостности зрительные связующие и охватывающие линии сливаются в «большом движении», подчеркивающим пластический характер формы. В расположении элементов композиции «как угодно», без учета логики этих связей Фаворский усматривал отсутствие композиционного мышления, натурализм, случайность, пассивность, «вялость» и, в конечном счете, бездуховность. Благодаря пластической цельности, содержание произведения искусства становится имманентным (внутренне присущим) его форме, которая дана зрительному восприятию. Подобный результат художники именуют «большой» (в значении: одухотворенной, осмысленной – художественно преображенной) формой. Фаворский утверждал, что «предметно-пространственная форма, отношение предмета к пространству, и будет выражать основной стиль произведения и будет образной формой мировоззрения». Через внешнюю 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]. К этому утверждению можно добавить слова А. Гильдебранда, немецкого скульптора и выдающегося теоретика, оказавшего в начале XX в. огромное влияние на теоретизирующих художников:

необходимым для существования самой постройки. Гравитация оберегает от безумия. Архитектор обязан работать «без гнева и пристрастия» (лат. «*Sine ira et studio*») [16].

Ныне с архитектурой происходят необычайные вещи. Ранее архитектурные отношения артикулировались членениями формы, в которой отражались важные тектонические качества: логика работы материала и конструкций, центр и периферия, верх и низ, вход и выход. Новая архитектурная форма разрушает стабильность, обманчивым путем освобождает от функциональной зависимости. Создается провокационная неопределенность, иллюзия безграничной свободы. Благо новые строительные материалы и технологии предоставляют

«Особенностью целостного мышления», присущего художнику классического искусства, является то, что он «преобразует пространственное и формальное представления, ... состоящие из бесчисленных двигательных представлений, в образ, который уже не требует от зрителя двигательной деятельности, поскольку обладает убедительностью проведенной художником работы. ... Это — форма воззрения, во все времена служившая показателем художественного чувства и выражением его непреложных законов. Недостаток этого рода чувства означает недостаток художественного отношения к природе» [19].

Эту 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. Подобное понимание «движущейся материи» в корне отлично от поверхностных приемов изображения физического движения, являющихся не чем иным, как признаком натурализма в искусстве (рис. 6).

Выводы

Пространство присутствует в архитектурной композиции как форма созерцаемого, а время – как форма созерцания. Архитектура, доведенная до предела возможностей работы строительных конструкций, становится абсурдной, поскольку не согласуется с ценностными критериями эстетического восприятия, которые по определению имеют антропоморфный характер: масштабность, тектоничность, метро-ритмическая структура. Любому человеку важно, чтобы архитектура вызывала доверие, воплощала идеи устойчивости, прочности, надежности здания, мира и самого человека. В этом и заключается архитектурная антроподицея. Теоретически крещендо в архитектуре бесконечно, но практически обусловлено критериями эстетического идеала и художественной образности. Даже если вообразить, что эти критерии будут и далее расширяться, крещендо не спасет мир от дисгармонии, а напротив, увеличит зримые противоречия между духом и материей. Не хочется быть банальным, но трудно удержаться от упоминания, что мир, по словам великого писателя, спасет красота.

Единственный выход – возвращение к гармонии архитектоники. Зрительная уравновешенность форм, масштабность и пропорциональность делают архитектуру «человечной». Если мы всерьез относим постмодернистскую архитектуру к художественному творчеству, то и на нее должны распространяться классические категории формализма, реализма и натурализма. Архитектонической форме не нужна деконструктивность, которая, выражая физическое движение непосредственно, в сущности, является натурализмом в искусстве. А что может быть беспомощней натурализма? Крещендо (форсирование формы) не создает художественного впечатления зрительного движения и духовной экспрессии. Натуралистические приемы превращают искусство архитектуры в карикатуру на самое себя.

Библиография

1. Галеев, Б. М. О романтической синестезии «Музыка — архитектура»: От Шеллинга до Гете, и далее – без остановок / Б. М. Галеев // Мир романтизма: Мат-лы междунар. конф. – Тверь: Изд-во ТГУ, 2000. – Вып.3. – С. 90–96.
2. Некрасов, А. И. Теория архитектуры / А.И. Некрасов. – М. : Стройиздат, 1994. – С. 41–42.
3. Мандельштам, О. Э. Notre Dame. 1912 / О. Э. Мандельштам // Камень. – М., 1923. – С. 9.
4. Михайлов, А. В. Архитектура как застывшая музыка/ А. В. Михайлов // Античная культура и современная наука. – М.: Наука, 1985. – С. 233– 239.
5. Гёте, И. В. Максимумы и рефлексии/ И. В. Гёте // Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. – М.: Худ. лит., 1980. – Т. 10. – С. 430.

-
6. Шеллинг, Ф. В. Философия искусства/ Ф. В. Шеллинг. – М.: Мысль, 1966.
 7. Сыркина, Ф. Я. Жизнь и творчество Пьетро ди Готтардо Гонзага /Ф. Я. Сыркина. – М.: Искусство, 1974. – С. 90, 101.
 8. Клюев, А. С. Музыка как модель мироздания/ А. С. Клюев // Мысль: Ежегодник Санкт-Петербургского философского общества. – СПб., 2000. –№ 4. – С. 134–144.
 9. Лосев, А. Ф. Античная музыкальная эстетика/ А. Ф. Лосев. – М.: Музгиз, 1960. – С. 44.
 10. Виппер, Б. Р. Статьи об искусстве/ Б. Р. Виппер. – М.: Искусство, 1970. – С. 355–357.
 11. Музыкальная эстетика Франции. — М.: Музыка, 1974. — С. 252.
 12. Мастера архитектуры об архитектуре. – М.: Госстройиздат, 1972. – С. 254.
 13. Norberg-Schulz Chr. Existence, Space and Architecture. – New–York, 1971. – P. 17.
 14. Дженкс, Ч., Айзенман, П. Беседы / Ч. Дженкс, П. Айзенман. // Зодчество мира. – М.: 1999. – № 4. – С. 89.
 15. Делёз, Ж. Складка. Лейбниц и барокко / Ж. Делёз. – М.: Логос, 1997.
 16. Тацит Корнелий / К. Тацит. – Соч. в 2-х Т. Т.1. Анналы. Малые произведения. – М.: Ладомир, 1993. – С. 5.
 17. Каминская, Н. Мастер деструкции / Н. Каминская // Власть денег. – 2010. – №9 (256).
 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. 195–196.

Произведение «АРХИТЕКТУРА – ЗАСТЫВШАЯ МУЗЫКА ИЛИ ДВИЖУЩАЯСЯ МЕЛОДИЯ? (СПАСЕТ ГРАВИТАЦИЯ, А НЕ КРЕЩЕНДО)», 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 21.12.2015
Электронная версия доступна по адресу: http://archvuz.ru/2016_1/1
© В.Г. Власов 2016
© УралГАХУ 2016

TECTONICS AND DISSYMMETRY OF ARCHITECTURAL COMPOSITION

Vlasov Viktor G.

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

Abstract

In this article, the author revisits the well-known definition of architecture as «frozen music». Any architectural object exists in three-dimensional space and is perceived in time and motion forming a specific moving, or motor, conceptual space. It would therefore be more logical to call an architectural object a «moving melody» rather than «frozen music». However, architectural plasticity is not expressive in the usual sense of the word, being counterbalanced by gravity, i.e. the requirements of stability, strength, and reliability. The author regards any departure from this rule, abandonment of tectonicity, a display of naturalistic thinking.

Key words

architectonics, harmony, composition, plastic motion, space, form generation

References

1. Galeyev, B. M. (2000). About romantic synesthesia "Music — Architecture": From Schelling to Goethe and on without stops. Tver: TGU, vol.3, pp. 90—96 (in Russian)
2. Nekrasov, A. I. (1994). Theory of Architecture. Moscow: Stroyisdat, pp. 41—42 (in Russian)
3. Mandelshtam, O. E. (1923). Notre Dame. In: The Stone. Moscow, p. 9 (in Russian)
4. Mikhailov, A. V. (1985). Architecture as Frozen Music. Moscow: Nauka, pp. 233—239 (in Russian)
5. Goethe, J. W. (1980). Maxims and Reflections. Moscow: Chudozhestvennaya Literatura, Vol. 10, p. 430 (in Russian)
6. Schelling, F. W. (1966). Philosophy of Art. Moscow: Mysl (in Russian)
7. Syrkina, F. Y. (1974). The Life and Creation of Pietro di Gottardo Gonzaga. Moscow: Iskusstvo, pp. 90, 101 (in Russian)
8. Kluyev, A. (2000). Music as a Model of the Universe. Saint-Petersburg: Mysl, vol. 4, pp. 134—144 (in Russian)
9. Losev, A. F. (1960). Antique Musical Aesthetics. Moscow: Muzgiz, p. 44 (in Russian)
10. Vipper, B. R. (1970). Articles about Art. Moscow: Iskusstvo, pp. 355—357 (in Russian)
11. Musical Aesthetics of France (1974). Moscow: Musyka, p. 252 (in Russian)
12. Masters of Architecture on Architecture (1972). Moscow: Gosstroyizdat, p. 254 (in Russian)
13. Norberg-Schulz, Chr. (1971). Existence, Space and Architecture. New-York, p. 17.
14. Jencks, Ch., Eisenman, P. (1999). Conversations. In: The Architecture of the World, vol. 4, p. 89 (in Russian)
15. Deleuze, G. (1997). The Fold. Leibniz and the Baroque. Moscow: Logos (in Russian)
16. Tacitus, C. (1993). The Works in 2 Volumes. Moscow: Lodomir, vol. 1, p. 5 (in Russian)
17. Kaminskaya, N. (2010). The Master of Destruction. In: The Power of Money, vol. 9 (256) (in Russian)
18. Khalaminsky, Yu. Ya. (1964). Vladimir Andreevich Favorsky. Moscow: Iskusstvo, pp. 101, 105, 106 (in Russian)
19. Hildebrand, A. (1991). The Problem of Form in Fine Arts and Collection of Articles. Moscow: MPI, pp. 195—196 (in Russian)

Article submitted 21.12.2015

The online version of this article can be found at: http://archvuz.ru/2016_1/1

© Vlasov V.G. 2016

© USUAA 2016