

Власов Виктор Георгиевич

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории западноевропейского искусства, ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный университет», Санкт-Петербург, Россия, e-mail: natlukina@list.ru

КОНЕЦ БИФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ. ИСЧЕЗАЮЩИЕ ВЕЩИ И НОВАЯ МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА

УДК: 7.01; 7:08

ББК: 85

Автор рассматривает эволюцию представлений о месте и функциях архитектурных искусств (архитектуры, декоративно-прикладного искусства и дизайна) в прогрессирующей системе классов, родов, видов и разновидностей технико-эстетического и художественного творчества. Выявляется тенденция исторического преобразования бифункциональности – преодоления раздвоенности содержания произведений прикладных видов искусства. В истории культуры бытовые вещи обретают все более широкое значение. Переход к символической функции наделяет утилитарные предметы новым иконическим содержанием. Возникает идея развеществления вещей, понимания и освоения вещи не в качестве материального тела, а как объекта историко-культурных и социальных отношений. Соответственно выстраивается морфология искусства XX–XXI вв.

Ключевые слова: архитектура, бифункциональность, вещь, декоративно-прикладное искусство, дизайн, морфология искусства, предметное творчество, проектирование, форма, функция

Действительное – это процесс.

Он представляет собой широко разветвленное опосредование между настоящим, неокончательным прошлым и – самое главное – возможным будущим.

Эрнст Блох. 1947

Будущее уже наступило,

просто оно еще неравномерно распределено.

Уильям Гибсон. 1984

Миражи Ренессанса. Развитие техники и упадок мануального искусства

В мире классической древности и Средневековья до эпохи Возрождения здание храма, алтарная картина, статуя, фреска, икона и мозаика служили всем. На рубеже XV–XVI вв. художественные произведения стали изготавливать на продажу, появилось «обмирщенное» искусство, которое постепенно становилось «забавой в руках скучающих бездельников» (определение Р. Вагнера). Общество разделилось на состоятельных заказчиков, эстетов и знатоков, с одной стороны, и отчужденную от нового светского искусства, необразованную публику – с другой. Возникали национальные школы, складывался культ мастеров и рынок искусства. В постренессансную эпоху «руины недостроенного здания» гармонии и обетования «Новой жизни» (ит. La Vita Nuova) еще долго будоражили воображение классиков и романтиков, но последствия «возрождения искусства» оказались необратимыми.

Наряду с центробежными тенденциями и дифференционными процессами в искусстве Ренессанса – отделением живописи и скульптуры от архитектурного пространства, появлением станковой картины и статуарного искусства, со временем возникли и противоположные, центростремительные. Складывалась потребность в восстановлении утраченного единства, возникла идея единения искусств (гезамткунстверк). Однако прежнее благополучие восстановить не удалось. Техническая цивилизация не только породила новые виды творчества, но и разрушила старые. Размежевание искусств привело к ситуации, когда в каждом из них безгранично совершенствовалась техническая сторона, все более отдаляя искусства друг от друга. Эстетизация материалов и культивирование технических приемов укрепляли натуралистические тенденции, прежде всего в живописи и скульптуре.

Французские импрессионисты, последовательно усиливая оптическое начало и подменяя живопись светописью, подготовили процесс вытеснения рукотворных форм искусства техническими. Приговор живописи был вынесен дважды: с появлением фотографии в 1830–1840-х гг. и с основанием А. Стиллицем в 1902 г. в Нью-Йорке Фото-Сецессии, означавшим начало движения пикториализма (рис. 1). Фотография, а затем кинематограф отобрали у изобразительного искусства основную функцию – документально-мемориальную. Искусство рисунка и живописи родилось из потребности зафиксировать в памяти события и лица. Художественная образность возникла позднее в качестве «надстройки» к радости узнавания. «Долгие годы, – отмечал Ж. Кокто, — импрессионисты верили, что победили фотографию, что фотография – плеоназм, который необходимо преодолеть, и вот понемногу выясняется, что импрессионисты сами отличные мастера цветной фотографии... Публика всегда ценит в живописи не ее самое, а изображенный ею предмет. Многие полагают, что любят живопись, в то время как им нравятся модели» [1]. Вопрос о значении техники, соотношении художественного и технического начал не имеет ясного ответа. Ведь работа кистью масляными или акварельными красками не менее сложна, чем работа с объективами и химикатами или создание компьютерных программ. К тому же главное заключается не в технологии, а в том, какие возможности из нее извлекаются ради создания эстетического качества и художественной образности.



Рис.1. А.Стиллиц. Пейзаж. 1910. Фото. Источник: <http://fotogora.ru/?p=9920>

Фотографы и кинорежиссеры стали заимствовать идеи и образы не только из окружающей жизни, но и в готовой стилиевой форме из картин и рисунков знаменитых художников. В середине и второй половине XX в. складывалась инверсия – мастера традиционного изобразительного искусства использовали новые синтетические материалы и инструменты, перенимали у дизайнеров приемы клипового мышления и компьютерной графики. Так вначале появился фломастер, с помощью которого можно легко проводить эффектные линии, но этот инструмент в отличие от карандаша, кисти или пера не дает возможности нюансировать касания к бумаге. Затем стали осваивать плакатную гуашь, акрил, валик с краской, аэрограф и трафарет. Вместо композиции – готовые шаблоны и схемы компоновки. Возникли дигитальная (цифровая) живопись и графика, компьютерный графический дизайн и видеомонтажи.

Развитие цифровых технологий создало обманчивое впечатление, что изобразительный процесс легок и доступен каждому. Это ли не мечта серебряного века – стереть границы между искусством и жизнью и превратить жизнь в искусство! За мнимое осуществление этой мечты пришлось заплатить выхолащиванием понятий «искусство» и «художник». Действительно, теперь каждый сам себе художник. Подбирая соответствующие программы на компьютере, можно нарисовать все, что угодно, даже то, что казалось недоступным старым мастерам, перевести в 3D, сделать видео, выложить в Интернет, где можно свободно общаться с такими же «художниками», восхваляя друг друга. Однако такая коммуникация находится во внехудожественной плоскости. Искушение техническими возможностями привело к утрате универсального значения мануальной техники, манеры, туше, придающих изображению особую одухотворенность, душевную теплоту и нежность, неповторимость мазка и трепетности линии художника. Во многих случаях рукотворная работа над формой вообще отсутствует, следовательно, не происходит «одушевления материала как принципа красоты» и не возникает искусства в традиционном смысле этого слова [2].

«Рукодельные» (мануальные) приемы изображения стали казаться архаичными и неактуальными. Самым парадоксальным образом они оказывались «в тренде» лишь в том случае, если имитировали технические способы изображения. В 1973 г. бельгийский галерист Иса Брахо предложил термин «гиперреализм» для обозначения произведений живописи воспроизводящей с предельной, фотографической точностью мельчайшие детали натуры. В том же году в Брюсселе состоялась выставка «Гиперреализм», на которой экспонировали работы американских фотореалистов. К этому же течению причисляют примитивную раскраску вместо живописи Эдварда Хоппера, которого в США почитают выдающимся художником. С 2000 г. французские фотореалисты Кристоф Кларк и Вирджиния Пуньо создают «каверы» (от англ. cover – покрывать) – авторские версии любимых картин с помощью техники, в которой соединены сценография и фотосъемка. В. Пуньо выстраивает картонные макеты наподобие игрушечного театра. К. Кларк фотографирует макет и отдельно натурщиков в нужном образе, а затем совмещает полученные изображения, помещая живых персонажей в бутафорское обрамление. Так получаются «оммажи» (приношение, дань уважения, посвящение). Их большая часть создана по мотивам произведений мировой живописи от С. Боттичелли и Ж.-О.-Д. Энгра до Р. Магритта, Ф. Валлоттона и Э. Хоппера (рис. 2).

Архитектор, дизайнер и фотограф Уильям Джон Митчелл в книге «Перестроенный глаз: Визуальная истина в постфотографическую эру» (1992) использовал термин «постфотография». Митчелл рассматривал последствия распространения цифровых технологий, которые изменили суть фотографии и в целом изобразительного искусства. По его мнению, границ между ними теперь не существует. Действительно, многие авторы производят «микс» из несочетаемых элементов. Одной из наиболее одиозных в этом направлении является деятельность московской



Рис. 2. К. Кларк, В. Пуньо. История любви. Из серии «Оммаж Феликсу Валлоттону». 2012.
 Источник: <http://www.foto-video.ru/art/report/62610/>

арт-группы AES+F. Участники группы работают с 1987 г. в жанре инсталляции с использованием натуральных съемок, видеомонтажа, анимации и цифровой обработки изображений. Они используют клипы торговой рекламы, фотографии, бутафорию блокбастеров. Такие произведения имеют успех во многих странах. Но в компьютерных инсталляциях подобного рода действительность не просто трансформируется, а подменяется внешнехудожественной иллюзией самого дурного вкуса. В этом контексте особенно важным оказывается вопрос о критериях, позволяющих отделять художественное творчество от нехудожественного, профессионализм от самодеятельности, изобразительное искусство – от различных форм игровой, коммуникативной, рекламной и коммерческой деятельности.

Парадоксы морфологического подхода и тупики свето-цвето-музыкального искусства

В 1972 г. вышла в свет книга М. С. Кагана «Морфология искусства» с подзаголовком «Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств». Под морфологией автор понимал «историческое структурообразование искусства» (закономерности самоопределения классов, видов, разновидностей и жанров художественного творчества). В основу своей системы Каган положил традиционный онтологический критерий – то, как произведения существуют в их материальной форме в физическом пространстве и времени. Соответственно все виды искусства делятся на три больших класса по способу их «материального бытия»: пространственные, временные и пространственно-временные. Живопись, скульптура, графика, архи-

текстура, произведения которых объективно существуют в пространственной среде, относятся к классу пространственных искусств; музыка и поэзия, форма которых развивается во времени, – к временным искусствам. Сценические искусства (театр, хореография, сценография) и киноискусство – к пространственно-временным видам. Пространственные искусства также делят по степени абстрагированности языка на «изобразительные» (живопись, графика, скульптура) и «неизобразительные», или бифункциональные, т. е. сочетающие художественную и утилитарную ценность (архитектура, декоративно-прикладное искусство). Однако в такой системе не устраняются многие противоречия, поэтому актуальными являются иные, более сложные концепции.

По академическим канонам три свободных, или изящных, искусства (франц. beaux arts) – живопись, ваяние и зодчество – противопоставляют низшим ремеслам, или «техническим искусствам». Однако архитектура – бифункциональное искусство, связанное со строительным ремеслом – она попадает в класс изящных искусств вопреки логике по причине востребованности аристократическими заказчиками.

Бифункциональное, но «изящное» зодчество (пространственное искусство) корреспондирует и с музыкой (временное искусство). В романтической эстетике, в частности в «Философии искусства» Ф. В. Шеллинга, подчеркивается родство архитектуры и музыки. Архитектура именуется «музыкой в пластике», а скульптура «пластикой в собственном смысле». Поэзия также соответствует пластике и музыке. По Шеллингу и архитектура, и музыка в равной степени представляют собой образные искусства (нем. bildende Kunst), так как они следуют «арифметическим отношениям».

Концепция М. С. Кагана не выдерживает критики с позиций феноменологической эстетики. В современной теории формообразования утверждается, что художественное содержание произведения искусства (здесь особенно важно разделять понятия «искусство» и «художественность») находится в особом, концептуальном пространстве-времени, параметры которого существенно отличаются от физического пространства и времени. Поэтому и живопись, и архитектура, и музыка воспринимаются в едином пространственно-временном континууме. Об этом свидетельствуют такие понятия, как высокие и низкие звуки, мелодическое развитие по горизонтали и гармонизация по вертикали музыкальной композиции, тональность и хроматическая гамма в живописи.

В поздних работах М. С. Каган усложнил свою концепцию, детально разработав взаимодействие видов искусства «на уровне родовых и жанровых модификаций», но она не претерпела существенных изменений (рис. 3). В своей морфологической системе философ отвел место «экранному искусству» и специфике «телеискусства». Многие тогда были озадачены, иные посмеивались. Однако Каган в этом вопросе не был первым. Его учитель И. И. Иоффе развивал идеи «морфологического подхода» к изучению взаимодействия всех видов искусства в «синтетическом искусстве кино». Он писал: «Деление искусств на пространственные и временные основывается на делении их на световые и звуковые, или зрительные и слуховые... Между пространственными искусствами разных способов мышления большая дистанция, чем между пространственными и временными – одного способа мышления... Свет столько же пространство, сколько время, столько же протяженность, сколько длительность» [3]. Морфологические особенности искусства слова, «радиолитературы», «радиомузыки» и телеискусства Иоффе подробно изложил в работе «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино» (1937).

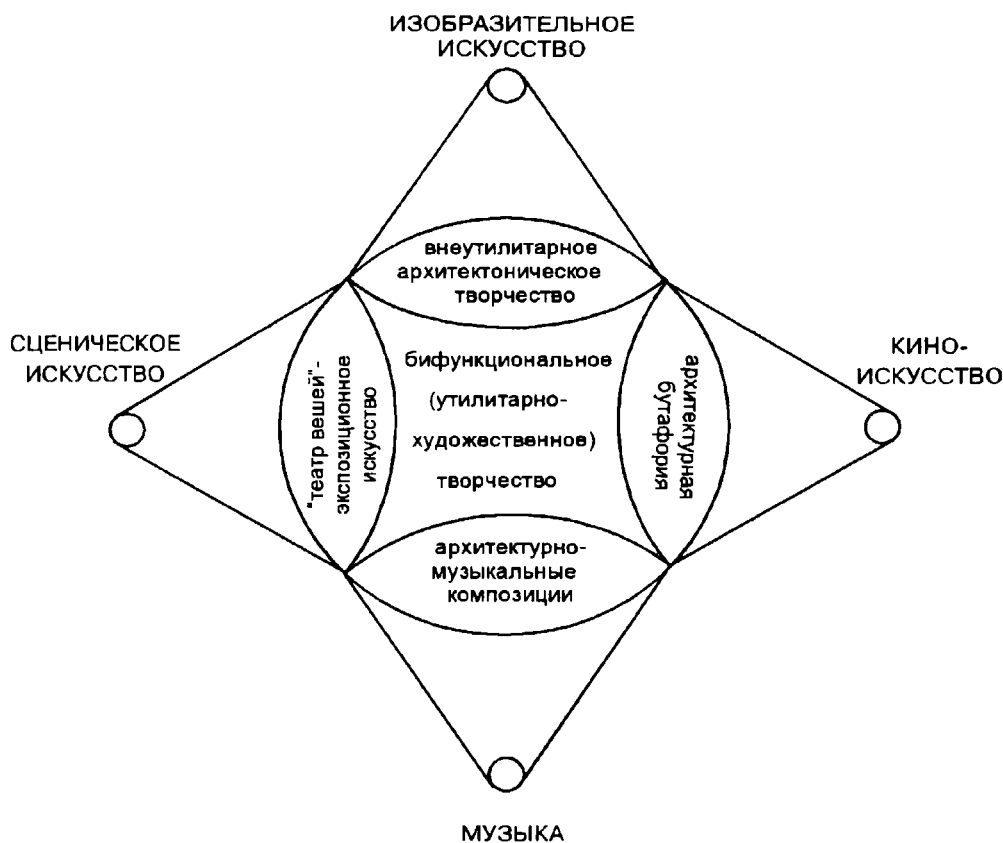


Рис. 3. Родовые отношения пространственных и временных видов искусства. Схема М. С. Кагана.
 Источник: Каган М. С. Эстетика как философская наука. – СПб.: Петрополис, 1997. – С. 367

Действительно, родство архитектуры и музыки, принадлежащих согласно онтологической концепции к разным классам искусств, – постоянная тема научных исследований, поэтики и эссеистики [4]. Современный трансморфологический подход приближает нас к пониманию тесного взаимодействия разных родов и видов искусства, в том числе живописи и музыки, в едином пространственно-временном континууме. В пространственных искусствах формующим началом (как «форма созерцания») является художественное время, а формуемым – объемы, массы, линии, плоскости, пространственные отношения («форма созерцаемого»). В так называемых временных искусствах формующим началом является пространство, а формуемым – время [5]. Поэтому для понимания специфики отдельных видов искусства важнее не способ их «материального бытия», а способы и приемы оформления содержания и его «считывания» в мысленном пространстве-времени художника и зрителя, слушателя, участника, пользователя.

Идея симультанного (одновременного) восприятия цвета, света и звука имеет давнюю историю. В традиционном понимании такая связь существует в музыкальном театре от античности до наших дней. Это не что иное, как гезамткунстверк Р. Вагнера и Г. Земпера. В период модернизма и постмодернизма идея синтеза исходит из иных оснований, в том числе из психологической теории синестезии (соощущений). Выделяют до 70 различных видов синестезии, когда одни ощущения вызывают другие – от вкуса времени до различения запахов музыки. Однако наиболее распространенными являются цветомузыкальные ассоциации. Одно из проявлений этого свойства – «цветной слух», способность представлять звук соответствующим цветом либо испытывать звуковые переживания при восприятии цвета. Известно, что Ш. Бодлер и А. Рембо считали себя синестетами и стремились использовать эту психологическую особенность в собственном творчестве. Особенности гармонии цветов и звуков изучал французский

математик и физик Луи-Бертран Кастель. Он разработал нюансированную шкалу хроматического ряда, сопоставив ее с музыкальными гармоническими интервалами. В 1735–1754 гг. Кастель создавал инструмент – первый «цветовой клавир» (англ. «Ocular Harpsichord»). Известны опыты А. Шёнберга, А. Н. Скрябина, С. М. Эйзенштейна, М. Чюрлёниса. Цвето-музыкальные гармонии (нем. *Farblichtmusik* – цветосветомузыка) в 1920–1921 гг. изучали в московском ИНХУКе (Институте художественной культуры). В германском Баухаусе в 1922–1923 гг. эту тему разрабатывал В. В. Кандинский. В 1923–1926 гг. в петроградском ГИНХУКе проблему взаимодействия цвета и звука изучала группа М. В. Матюшина.

Со временем выяснилось, что не только способы формообразования в пространственно-временном континууме музыки и живописи различны, но даже интервалы гармонизации звукового и цветового рядов неодинаковы: они не совпадают в численном выражении [6]. Следовательно, их синхронная гармонизация невозможна. Адекватный перевод с музыкального языка на изобразительный и обратно также не удастся по причине разного уровня абстрагирования образов: наиболее отвлеченных в музыке и конкретно-предметных в живописи и графике, которые обусловлены опытом поведения человека в предметно-пространственной среде. Создавать «параллели» бессмысленно, поскольку они ничего не показывают, кроме ограниченных возможностей каждого художественного языка в отдельности. В формальном отношении цветомузыкальное искусство осуществимо не на художественном, а только на технико-эстетическом уровне, оно может оказывать возбуждающее либо успокаивающее действие, но не способно создавать целостные художественные образы. Поэтому закономерно, что в 1950–1970-х гг. опыты по цветомузыкальному искусству отошли в область арттерапии, дизайна визуальных коммуникаций, компьютерной графики и аудиовизуального дизайна. Интерес к светомузыкальной технике поддерживался на «низовом» уровне в области молодежной субкультуры, в частности в рок-музыке. Известны опыты 1970–1980-х гг. групп «Пинк Флойд», «Спэйс» (Дидье Маруани), Жана-Мишель Жарра и многих других. С развитием радиоэлектронной техники музыканты стали использовать синтезаторы звука и света и устраивать грандиозные светомузыкальные лазерные шоу и видеомэппинги. Появились автоматические светомузыкальные устройства (АСМУ) и программируемые синхронные автоматы (ПСА). В АСМУ используются автоматические алгоритмы для преобразования музыки в световые эффекты. Весьма показательны, что видеомэппинг в качестве разновидности светового дизайна – проецирования изображения на какой-либо объект, например на фасад здания, – приводит к развеществлению, зрительной деконструкции и дематериализации самого объекта.

Утопическую цель слияния в одном «поток» способов и средств выражения «конкретной» и электронной музыки, «визуальной поэзии», движения и символических жестов преследовали в 1960-х гг. участники движения «Флюксус» (лат. *Fluxus* – «поток жизни»), объединившего представителей неоавангарда стран Западной Европы и США. Они проводили хэппенинги, перформансы, занимались инсталляциями и видеоартом. Основателем движения стал американский художник и композитор литовского происхождения Джордж (Юргис) Мачюнас, друг и коллега музыканта Джона Кейджа, известного авангардной композицией «Четыре минуты и тридцать три секунды тишины» (1952). Среди участников – художники, кинорежиссеры, поэты и музыканты Йоко Оно, Йозеф Бойс, Нам Джун Пайк, Терри Райли, Дик Хиггинс, Карлхайнц Штокхаузен, Йонас Мекас и другие. В 1964–1975 гг. Мачюнас издавал журнал «Флюксус», давший название самому течению. Фестивали группы проводили в Париже, Амстердаме, Копенгагене, Лондоне, Нью-Йорке. В подобных перформансах дополненная, или «смешанная», реальность (англ. *mixed reality*) создается видеостимуляторами – монтированием с помощью компьютера новых сенсорных элементов в реальном времени. Ее называют новым медиа или интермедиа (термин Д. Хиггинса). Место устаревших оп-арта и видеоарта занимают видеоаудиоинсталля-

ции и мультимедийные презентации. Эти формы грозят картинам в музеях, представляя их в виртуальной реальности в любом ракурсе и увеличении по желанию пользователя. Споры нет, такая игра довольно увлекательна (рис. 4). Однако даже по словам весьма прогрессивного американского арт-критика Розалинды Краусс, в видеоарте происходит окончательное смещение внимания «с другого на себя» [7].



Рис. 4. Передвижная мультимедийная экспозиция «Ван Гог. Ожившие полотна». 2014–2016.
Источник: <http://colombia.jairobernal.com/van-gogh-alive-tentoonstelling-in-colombia/>

Преобразование вещей. Материализация духовного и одухотворение материального в «предметном творчестве»

Искусство (как искусная деятельность вообще) становится художественным в той мере, в какой человеку удастся преобразовать свои практические потребности и техническое умение в идеальные ценности. Поэтому во всех видах искусства художественное качество представляет собой преобразенную утилитарность. Впервые эту идею обосновал И. Г. Гердер («Идеи к философии истории человечества», 1784–1791), затем Г. Земпер в «Практической эстетике» (1860–1863) и его последователь немецкий историк Якоб фон Фальке в «Эстетике художественных ремесел» (1883). Существует и обратный процесс – воплощение идеального духовного содержания в материальную форму: «материализация духовного и одухотворение материального» [8]. Основоположник структурной лингвистики Ф. де Соссюр в 1880-х гг. высказывал идею о том, что первичная функциональность предмета непременно перерастает в иную, семантическую ценность. Вещь в этом процессе теряет свою функциональную идентичность и превращается в знак (симулякр), а знак – в вещь. Замещаемое знаком воспринимается содержанием, а замещающее – выражением.

Результатом преобразования вещей становится проникновение художественного мышления в сферы утилитарной деятельности – ремесло, технику, строительство, и, наоборот, техническое творчество внедряется в художественное. Таким способом предметы, окружающие человека в его повседневной жизни, претерпевают эволюцию своей бифункциональной структуры. Ем-

кость оказывается вазой, крепление – украшением, оружие – символом власти и силы. Утилитарная функция становится символической, выражая свое утраченное назначение посредством рисунка, объема, цвета и порождая новые цепочки символических значений. Подобная эволюция присуща всем утилитарным конструкциям. Простые, грубо сделанные вещи, совершенствуясь технически и эстетически, «проходят» через «предметное поле» декоративно-прикладного искусства, их декоративная функция постепенно вытесняет утилитарную, они преобразуются в декоративные произведения, становятся предметом любования и, в конце концов, занимают свое место в музейных витринах и хранилищах. Все произведения человеческих рук перемещаются по осям «утилитарное – художественное», «примитивное – совершенное», «ремесленное – дизайнерское». На место ушедших утилитарных конструкций приходят новые, которые также подлежат эстетическому и художественному освоению, но иными средствами и приемами. Именно в этом смысле знаток русской керамики А. Б. Салтыков назвал «самое близкое» искусство «преобразительным» [9].

Процессы «развеществления вещей» и обретения ими нового иконического содержания оказались особенно заметными в середине XX в. Для эпохи «оттепели» в СССР характерен сознательный уход художников-прикладников, еще недавно с энтузиазмом работавших на заводах под лозунгом «Искусство – в быт!», от проектирования простых вещей к свободному соревнованию в создании ярких, привлекательных предметов, рассчитанных не на практическое использование, а на любование и размышление. Для обозначения общей сферы деятельности художника-проектировщика и ремесленника придумали термин: предметное творчество. Этим термином попытались объединить новейшее архитектурное и дизайнерское проектирование, традиционное декоративно-прикладное искусство, народные промыслы и ремесла.

В 1967 г. художник Б. А. Смирнов создал композицию «Праздничный стол». На официальной отчетной выставке Ленинградского отделения Союза художников РСФСР посреди выставочного зала был устроен большой стол, сколоченный из простых, грубо оструганных досок, а на нем расставлено более 140 предметов из разноцветного стекла, невероятных по форме и неясных по функции. Среди них были графины с запаянными или «расцветшими» горловинами, сосуды «медведи» и «петухи» (традиционные для народного творчества), фантастические птицы и звери. Вместе они создавали яркий, праздничный образ разудалого деревенского застолья (рис. 5).



Рис. 5. Б.А. Смирнов. Праздничный стол. 1967. Цветное стекло. Источник: <http://sergej-manit.livejournal.com/351386.html>

Появление «антивещей» – предметов, только изображающих утилитарные вещи, но таковыми не являющимися, вызвали резкое неприятие академической критики. Его отражением стала дискуссия на страницах журнала «Декоративное искусство СССР». Критики обращали внимание на отвлечение художника-прикладника от действительных эстетических и прагматических потребностей общества ради ценностей «артистического индивидуализма и художественного самовыражения». Особенно раздражала композиция «Тройка» (1967) художника Ю. М. Бякова, представляющая собой полую, лежащую на деревянной подставке стеклянную трубку, посередине которой нанесено изображение русской тройки (рис.6). Надо отметить, что сосуды без дна не являются изобретением художника, они известны в истории искусства. Их использовали в древних культурах для захоронений и в магических обрядах.



Рис. 6. Ю. М. Бяков. Тройка. 1967. Хрусталь, пескоструйная обработка. Санкт-Петербург, Музей художественного стекла. Фото из архива автора статьи

В статье «Буря в стакане без дна» (1969) Ю. Я. Герчук писал: «Стакан теперь уже не стакан, а “образ стакана”, чайник – не чайник, а только “тема”... Создаваемое таким методом “не функциональное” произведение не может оказаться ничем иным, кроме как изображением чайника, как бы ни был он переосмыслен или стилизован... Но для плодотворности этих поисков должна быть, думается, ясно осознана их изобразительная, а не прикладная природа. Пока же этого не произошло, осознаны только неутилитарность и “выставочность” новых произведений... Они декларируют свободу формы для того, чтобы никак, в сущности, ее не использовать... Предложенные художниками новые решения кажутся мне скорее симптомами кризиса, чем реальным выходом из него» [10].

Б. А. Смирнов в статье «Кризис? Чего?» оправдывал уход художников-прикладников в сферу свободного творчества трудностями работы в промышленности, где «забота лишь о выполнении плана за счет упрощения технологии не стимулируют новаторства в создании новой промышленной вещи» [11].

В.Л. Глазычев утверждал, что новое декоративное искусство в условиях социалистического государства стало выполнять социальную функцию дизайна (в то время еще стыдливо именуемого промышленным искусством). А это означало движение к расслоению художественной культуры на элитарную для немногих избранных и массовую, представленную примитивными образцами удешевленного производства. Глазычев фактически отождествил элитарное «предметное творчество» и итальянский арт-дизайн 1970–1980-х гг. [12].

Тем не менее, существенное различие заключается в том, что образная сторона изделий мастеров декоративного искусства передается через обыгрывание свойств материала, а у итальянцев – через парадоксально необычную форму. Здесь и пролегает граница между декоративным искусством и арт-дизайном. Традиционное декоративное искусство наследует трепетно-рукотворное начало от народного творчества. Дизайн порывает с традицией, он демонстрирует равнодушие к свойствам природных материалов, подчеркивая это использованием ярких цветных пластмасс и иной синтетики. Это искусство порождено индустриальной эпохой (рис. 7).



Рис. 7. Э. Коммасс. Композиция.1981. Пластик. Источник: http://www.leonardo.tv/page/140/?attachment_id=wnzzegqrphfyjkk

В 1940–1950-х гг. французский художник Ж. Люрса соединил красочную фактуру тканой шпалеры с элементами живописи абстракционизма, кубизма, орфизма. В 1960–1980-х гг. художники вывели «новую таписсерию» за границы тканого ковра, украшающего плоскость стены. Они стали создавать объемные композиции, используя помимо ткани металл, дерево, стекло, пластик. Трехмерные арт-объекты, активно вводимые в пространство интерьера, стали называть «ткаными формами», «текстильной скульптурой» или «искусством волокна» (англ. fiber art).

В 1977–1986 гг. в Ленинграде действовало свободное творческое объединение художников-керамистов «Одна композиция», получившее название от одноименных выставок. На каждую выставку один автор представлял одно произведение. Основная идея заключалась в демонстрации «другой керамики», названной одним из инициаторов выставок М. А. Копылковым изокерамикой. Этим подчеркивался неутилитарный характер предметов и их изобразительный смысл, в том числе

и «беспредметных форм», т. е. абстрактных композиций, которые так или иначе, «в силу природы ассоциативного восприятия интерпретируются сознанием как реальные образы» [13].

«Выставочные произведения» 1960–1980-х гг., выполненные из керамики, стекла, металла, текстиля, невозможно называть не только декоративно-прикладным искусством, но и произведениями декоративного искусства. Они не предназначены для конкретного места и не имеют никакой функции, кроме «презентационной». После окончания выставки художник, как правило, увозил свое произведение обратно в мастерскую. Названия «инсталляция», «акция» в отечественном искусстве того времени еще не получили распространения, да и обозначают они другие явления. Речь, таким образом, может идти о новом виде искусства – особенной изобразительности или о декоративно-изобразительном искусстве (рис. 8).



Рис. 8. М. А. Копылков. Розовое платье и осеннее пальто. 1976. Шамот. Источник: <http://1.ceram.z8.ru/teachers/arkhiv/kopilkov/>

К.М. Кантор, в то время сотрудник ВНИИТЭ и заместитель главного редактора журнала «Декоративное искусство СССР», разрабатывал идею проекта – «объективно-субъективного зародыша» будущей проектной идеи, неумолимо меняющей действительность в целом [14]. На семинарах Сенежской студии, проходивших в 1973–1991 гг. под руководством Е.А. Розенблюма, говорили о превращении проекта еще до его реализации в социальную потребность. В «художественном проектировании», по убеждению Розенблюма, содержится не только конструирование, но и его философское осмысление. Один и тот же предмет может приобретать различные значения в зависимости от контекста. Предметом проектирования являются не вещи, а отношение человека к вещи в исторической перспективе. Вещь необходимо рассматривать не в качестве материального тела, а как аккумулятор социальных отношений. Вещь превращается в «очеловеченный предмет» на ранее «бесхозной земле» между архитектурой и изобразительным искусством [15]. Соответственно все члены общества – проектировщики, заказчики, потребители – становятся участниками средового дизайна. Иными словами, переход от функциональной конструкции к символическому значению форм наделяет эти формы новым иконическим смыслом. Отсюда понятие «открытой формы» и концепция нон-дизайна – проектирования не вещей, а ситуаций, «сюжетов», в которых эти вещи «оживают» [16].

Исчезновение вещей и «поворотное искусство» в дизайне

В середине XX в. в коммерческом дизайне стран Западной Европы и США возникло течение под названием «стайлинг» (англ. styling – стилизация). Стимулом появления стайлинга стал экономический кризис в США 1929–1939 гг. Во время великой депрессии американские дизайнеры вынуждены были работать в условиях обострившейся конкуренции. Их цель – создание товаров, способных победить на рынке аналогичную продукцию других фирм, которая была не слабее в функциональном и конструктивном отношении. Новые конструктивные идеи и технические преимущества появляются редко, а вещи надо продавать. Поэтому продукт должен выглядеть новым прежде всего эстетически. Выигрывает стиль, а не польза. При проектировании изделий форму стали определять исходя не из функции, а методом внешней стилизации под образец, диктуемый модой. Так в середине XX в. в коммерческом стайлинге отчасти разрешались задачи воссоединения разобщенных ранее традиционного изящного искусства и промышленного проектирования.

В 1950–1960-х гг. в США, в период промышленного подъема и роста благосостояния, у людей среднего класса складывалась мания приобретения вещей. Покупательная способность ассоциировалась с осуществлением пресловутой «американской мечты». В результате дизайнеры столкнулись с новой проблемой – ограниченности не рынка, а жизненного пространства. Возникла идея «исчезающих вещей». На определенной стадии развития техники и технологии многие устройства не только уменьшаются, но и становятся как бы невидимыми. Ранее архитекторы много внимания уделяли оформлению печей и каминов, которые становились, как например, в архитектуре Ф. Л. Райта, композиционными центрами жилого интерьера. В силуэте города особое значение имели дымовые трубы. С появлением нового оборудования исчезли не только печи и трубы. Приборы регулирования температуры в интерьерах «ушли в стены», исчезли из поля зрения. Кухонные плиты, комбайны, холодильники стали встраивать в мебель. «Радостное чувство собственника, присущее американцу теперь слегка надоедает, вещи не обременяют хозяина своим присутствием и в глаза не бросаются... Таким образом, в промышленной эстетике мы наблюдаем интересный парадокс: люди, чья работа заключается в том, чтобы придать изделию более красивый внешний вид, теперь стремятся сделать их невидимыми... Художественное конструирование в этом случае отпадает. Вещь заменяется обслуживанием скрытой системы» [17].

Другой новацией промышленного проектирования стало «исчезновение» трехмерной, материально ощутимой формы технических изделий, остающихся в жизненном пространстве. Вопреки канонам классического дизайна, их форма не отражает их внутреннего устройства. Миниатюризация технических новинок нарушает привычные представления о формообразовании. Какую форму должны иметь гаджеты? Форма может быть любой, но она остается стандартно плоской и прямоугольной. Незначительно меняются габариты. Пользователь кроме нескольких «кнопок» ничего не знает, о том, что находится внутри. Происходит зрительная деформализация и дематериализация предметов потребления. Отсюда понятия «нулевой формы» и «антиформы», провозглашенные французским дизайнером Ф. Старком. Ему же принадлежит афоризм: «Наступила эпоха поворотного искусства и конца вещей. Теперь вещи нужны только для того, чтобы восхищаться дизайном».

Развитие компьютерных технологий и информационного пространства послужило причиной объявления эпохи «домашнего производства» (англ. home fabrication). При новом укладе жизни все необходимые устройства находятся дома: бытовая техника, средства связи и профессиональной работы. Тенденция унификации основных блоков технических устройств создает наилуч-

шие условия обслуживания. Не нужно ничего ремонтировать: просто заменить один из блоков. Производство переориентируется на небольшие компании технического сервиса и тюнинга (доработки и настройки аппаратуры). Потребитель получает возможность удаленной работы за персональным компьютером и охраны информации от нежелательных вторжений. Ему вообще не обязательно выходить из дома, а физическое местонахождение работника не играет существенной роли. Нетрудно представить последствия такой революции для дизайнеров, специализирующихся на проектировании промышленных и корпоративных интерьеров. В теоретическом искусствознании существенное значение имеет разграничение понятий предмета и вещи, при этом возникает инверсия, обесценивающая понятие предметного творчества. В отличие от большинства художников, утверждавших, что вещь – это исключительно утилитарный объект, а предмет обладает особой модальной духовностью, М. Н. Эпштейн в придуманной им науке реалогии (от лат. res – вещь), или вещеведении (1985), утверждал, что «предмет превращается в вещь по мере своего духовного освоения, подобно тому, как индивидуальность превращается в личность в ходе самосознания, самоопределения, напряженного саморазвития. Предмет требует в качестве дополнения неодушевленного существительного, а вещь – одушевленного. Мы говорим “предмет чего?” – производства, потребления, экспорта, изучения, обсуждения, разглядывания... но: “вещь чья?” Предмет реалогии – это такая сущность вещи, которая не сводится к техническим качествам изделия, или к экономическим свойствам товара, и даже к эстетическим свойствам произведения. Вещь обладает особой лирической и мемориальной сущностью, которая возрастает по мере того, как утрачивается ее технологическая новизна, товарная стоимость и эстетическая привлекательность... Задача реалогии как теоретической дисциплины – постичь в вещах их собственный, нефункциональный смысл» [18]. В полемике на эту тему выступали В.Р. Аронов, Л.А. Анненкова, Н.В. Воронов, В.Н. Топоров и многие другие.

«Исчезновение архитектуры» в дизайн-архитектуре

В постиндустриальном обществе архитектурное и дизайнерское проектирование сближает подвижность не просто зрителей, а пользователей, посетителей, жителей. В отличие от произведений «чистого искусства», архитектурные и дизайнерские объекты материально включены в течение жизни. Контакт с пользователем разворачивается во времени, где изменяются не только пространственные соотношения и ракурсы восприятия, но и структура самого объекта: раздвигаются межкомнатные перегородки, открываются двери и окна, двигается или заменяется мебель, собираются и разбираются приборы и оборудование. Взаимодействие пространственных и временных факторов превращает проектировщика не только в сценариста, но и в режиссера вероятностных ситуаций.

В результате интеграции творческих методов архитектурного и дизайнерского проектирования возникла новая архитектура, которую называют по-разному, подчеркивая ее принципиальные отличия от традиционного зодчества: «новейшая архитектура», «архитектурный дизайн», «дизайн-архитектура». На первом этапе формирования постмодернистского субстрата функционализма классическая триада Витрувия: «польза, прочность, красота» подменялась триадой классического дизайна: «функция, форма, качество». Основная задача проектировщиков сводилась к наиболее экономному выражению утилитарной функции.

Стилевой принцип композиции, характерный для предыдущих этапов исторического развития архитектуры, вытеснял принцип конструктивного минимализма. Вместо композиции – структура. Если первое понятие предполагает доминанту художественно-образного мышления, творческой индивидуальности мастера и неповторимости решений, то второе – экономию средств, стандартизацию методов и бесконечное тиражирование продукта проектирования.

Девиз Л. Миса ван дер Роэ: «Меньше – значит больше» (англ. «Less is more») стал классическим лозунгом минималистской архитектуры. Мис ван дер Роэ в 1950-х гг. превратил художественное формообразование в технико-эстетическое структурообразование, доведя до предела идеи ясности, чистоты формы, структурности и метрической расчлененности своих стеклянных параллелепипедов. Модульная структура зданий «интернационального стиля» равномерна, изоморфна, т. е. подобна самой себе. Американский социолог, философ, теоретик архитектуры и дизайна Льюис Мамфорд называл постройки Миса ван дер Роэ «людскими каталожными ящиками» и «элегантными памятниками пустоте». Критики иронизировали: «меньше значит меньше, а не наоборот».

«Смерть автора», провозглашенная в 1967 г. французским философом и литературным критиком Р. Бартом, в полной мере относится к новейшей архитектуре. Над одним проектом работают большие сообщества проектировщиков, инженеров-конструкторов и технологов-практиков. Например, в архитектурной компании «Скидмор, Оуингс энд Меррилл», построившей в 1950-е гг. в разных городах Америки десятки небоскребов, трудилось около пятисот сотрудников. Ныне в компании, имеющей филиалы в разных городах и странах, работает более тысячи служащих. Коммерческий подход является одной из причин «безымянности» современной архитектуры. В большинстве случаев упоминаются не архитекторы-художники, а наименования проектных фирм и архитектурных мастерских. Когда же в название фирмы, вносят имя ведущего проектировщика, например «Фостер и партнеры» (Foster + Partners), то предполагается, что прославленный мастер делает только «скетч» – общий набросок композиции и «дарит идею» помощникам. Они являются директорами крупных компаний, которые входят в фирму на правах ассоциированных членов. Одна компания разрабатывает проект фундамента, другая делает несущие конструкции, третья – остекление, четвертая – лифты и коммуникации, пятая – оформление и оборудование интерьеров. В старое время Ф. Б. Растрелли или Ч. Камерон также имели помощников, но основные рисовали собственноручно. Они являлись в полной мере художниками, создателями целостной композиции здания, его фасадов, интерьеров, рисунков орнаментов и декоративных деталей. Ныне разделение труда необходимо из-за сложности проектов, обширности строительных и инженерных работ. Но в таком случае спрашивается: кто автор постройки?

Место категорий целостности и красоты формы занимают идеи освоенности жизненной среды. Проектировщик создает не монументальное («идеально вечное») сооружение, а вещь, которая вскоре должна выйти из моды, потерять свою временную актуальность и поэтому будет заменена следующей. Сама по себе форма не так важна, она может быть какой угодно. Актуально взаимодействие формы с внешними прагматическими факторами. Смысл архитектурного творчества, традиционно определяемый в качестве символизации и сакрализации жизненного пространства путем придания этому пространству архитектурной целостности, подменяется внеархитектурным содержанием. Искушение возможностями новых строительных материалов и компьютерного проектирования приводит к тому, что понятие архитектурной целостности неминуемо вытесняется брендовой конструкцией, имеющей модный вид, но не являющейся конструктивно оптимальной. Сооружение стремится выйти из пространственно-временного контекста. Такой натюрморт ничего не выражает кроме самого себя. По определению Г.И. Ревзина, смысл здания оказывается «в его редукции к вещи». В строительных псевдоинсталляциях не выражены функция и надежность конструкции. Скрыта польза и неочевидна красота. Архитектурное творчество подменяется «монтажом» невероятно увеличенного натюрморта или «большой упаковки» [19].



Рис. 9. Капелла Мадонна делле Грацие (дель Бароло) в Брунате, Ла Морра. Пьемонт. Италия. Постройка 1914 г. Роспись С. Левитт и Д. Тремлетт. 1999. Источник: <http://blog.travelmarx.com/2014/03/la-cappella-di-sol-lewitt-e-david.html>

Некоторые произведения становятся не только зданиями, но и арт-объектами. Например, небольшая капелла Мадонна делле Грацие (дель Бароло) в Брунате, Ла Морра (Пьемонт. Италия). Постройка 1914 г. расписана в 1999 г. американским художником абстрактивистом С. Левиттом при участии Д. Тремлетта. Здание церкви превратилось в своеобразный натюрморт в абстрактном стиле ар деко (рис. 9). Это произведение прославило маленькую деревушку, превратив ее в объект туристических маршрутов. Ведущий мастер итальянского арт-дизайна Этторе Соттсасс также занимался архитектурным проектированием и делал это в своем «игрушечно-натюрмортном стиле» (рис. 10). Архитектура деконструктивизма, например в творчестве Ф. Гери, при сохранении функциональности здания приобретает облик объекта арт-дизайна либо рождает фантасмагорический образ почти изобразительного характера (рис. 11).



Рис. 10. Акме Студио. Гавайи. 1991. Архитектор Э. Соттсасс. Источник: http://www.admagazine.ru/arch/18857_intervyu-s-ettore-sottsassom.php

В новейшей дизайн-архитектуре композиция возникает не на бумаге в виде чертежа, а на дисплее компьютера в трехмерном и даже четырехмерном виртуальном пространстве. Это пространство обладает качествами, отличными от физического мира: «антигравитацией», текучестью, изменчивостью форм. Поэтому виртуальный мир становится популярной областью самостоятельного проектирования, порождая утопии и футуристические опусы без ориентации на реальное воплощение.

Под влиянием театра, кино, современной хореографии, видеоарта, хэппенинга, стрит-арта проектирование подвергается искушению «зрелищностью»: выстраивания объемов и пространств как «мизансцен», «декораций» или смены «кадров». Здания предстают одновременно «актерами» и «декорациями», а проектировщики – «режиссерами представлений». Таким образом, искусство архитектуры, следуя закономерностям интеграции, подменяется иными видами творчества [20].



Рис. 11. Фонд (Музей) Луи Виттон. 2005—2014. Деталь. Париж, Булонский лес. Архитектор Ф. Гери.
Источник: https://vk.com/page-69527163_48495018

К новой морфологии искусства

Существенные изменения в содержании и формах искусства XX–XXI вв. определяют новую морфологию искусства. Построение ее теоретической модели предполагает предварительную классификацию видов и разновидностей технико-эстетической и художественной деятельности в условиях постиндустриального общества. Такая классификация должна осуществляться по нескольким взаимосвязанным критериям: предмету, функциям, способу формообразования, материалу и композиционным средствам, образной структуре, специфике ее восприятия и множественности интерпретаций. К естественному взаимодействию видов искусства следует добавить историческую неравномерность их развития. Вначале доминировали ремесла и коллективная строительная деятельность, затем, в эпоху Ренессанса и классицизма, скульптура и живопись в историко-региональных и индивидуальных стилях, позднее развивалась музыка (наиболее интенсивно в XVIII–XIX вв.), еще позднее фотография, кино, дизайн, видеоарт и мультимедийные презентации. Соотношение видов искусства меняется, поэтому и любая классификация имеет временный, конкретно-исторический характер.

Морфология как система родов, видов и жанров искусства предполагает наличие структурной типологии. Одной из наиболее интересных, но ныне забытых попыток построить морфологическую типологию является система, предложенная в 1924 г. Ф. И. Шмитом, создателем теории прогрессивного циклического развития искусства. В типологической модели Шмита «искусства акустические» (словесность и музыка) соответствуют «искусствам времени», а «искусства моторные» (драма, танец) – «искусствам времени и пространства». Третий тип – «искусства оптические», или пространственные, соответствуют категории пластических искусств (живопись, ваяние) [21]. Архаичность названий и отсутствие архитектуры не мешает разглядеть в этой системе типологические принципы, способные к развитию, а именно: многомерность связей парных категорий. Применение бинарных, или диалектальных, категорий – основное правило искусствоведческих исследований. Это правило хорошо известно благодаря знаменитым пяти парам понятий истории искусства Г. Вёльфлина. Оно отражает действительную специфику образного мышления. Мы также можем попытаться составить пары:

1. Темпоральные искусства (в античности: свободные искусства, или мусический комплекс) – архитектурно-изобразительные искусства (механические, или пластические, искусства).
2. Основные (простые) – синтетические (комплементарные) искусства.
3. Объективные – субъективные формы творчества.
4. Репродуцирующие (изобразительные) искусства – игровая экспонирующая и продуцирующая деятельность.
5. Конкретно-предметное – абстрагированное мышление.
6. Технично-эстетическое проектирование – художественно-образное творчество.
7. Формообразование – сценарное моделирование проектных ситуаций.

Такой список иерархически взаимосвязанных категорий можно продолжить. Важен структурный принцип.

Анализ межпредметных связей позволяет выделить несколько основных типов творческой деятельности (искусства в широком смысле слова):

- визуальные, или традиционные изобразительные (мануальные), искусства (живопись, скульптура, графика);
- умозрительные (вымышленные, или отвлеченные) искусства (архитектура, литература, музыка, опера, балет, драматургический театр, кинематография);
- виртуальные искусства (концептуальный дизайн, компьютерное проектирование и цифровые интерактивные технологии);
- игровые формы неизобразительного творчества (инсталляции, хэппенинги, перформансы);
- вторичная репродуцирующая деятельность (творчество по поводу творчества: теория, критика, эссеистика, рекламно-выставочная и кураторская деятельность, дидактика и педагогика).

Все они имеют разновидности, возникающие от взаимодействия основных типов и видов, и каждая занимает исторически приготовленную нишу (табл.).

Морфологическая система искусств XX—XXI веков

		Этапы интеграции видов творчества		
Структура дифференциации и интеграции технико-эстетического, художественно-образного, игрового и дидактического творчества	Темпоральные искусства	I. Основные виды темпоральных искусств	II. Сложные (комплементарные) виды искусств	III. Постмодернистские модификации игрового экспонирования
		1. Музыка 2. Декламация	1. Музыкальная драма 2. Актерское искусство 3. Опера 4. Балет 5. Кинематограф 6. Телевизионное искусство	1. Видео-арт 2. Аудио-арт 3. Инсталляции 4. Акционизм 5. Перформанс 6. Хэппенинг 7. Боди-арт
	Архитектонически-изобразительные искусства	I. Виды традиционных архитектурно-изобразительных искусств	II. Межвидовая продуцирующая деятельность	III. Разновидности интегрирующей технико-эстетической деятельности
		1. Архитектура 2. Живопись 3. Скульптура и пластика 4. Графика 5. Народные промыслы и художественные ремёсла 6. Фотография	1. Монументально-декоративное искусство 2. Декоративно-прикладное искусство 3. Декоративно-изобразительное искусство	1. Промышленный дизайн 2. Арт-дизайн 3. Стайлинг 4. Энвайронмент 5. Стрит-арт 6. Программный дизайн 7. Системный дизайн 8. Нон-дизайн
	Вербальные искусства	I. Разновидности литературного творчества	II. Репродуцирующая деятельность	III. Виды программно-интегрального проектирования
		1. Поэзия 2. Проза 3. Драматургия	1. Критика, эссеистика, публицистика 2. История искусства 3. Теория искусства 4. Система профессионального образования	1. Дизайн среды 2. Коммуникативный дизайн 3. Тотальный дизайн 4. Футуродизайн

Весьма вероятно, что приоритетным направлением искусства будущего станет сценарно-ситуативный дизайн, объединяющий методы архитектурного творчества, градостроительства, дизайна среды и массовых коммуникаций. Основной задачей будет создание не унифицированной, а многообразной и даже относительно неупорядоченной среды. Преодоление унификации и нормативного подхода должно создать экосистему, в которой раскроется многообразие жизни самых разных людей. Индивидуальную среду каждый человек будет подбирать для себя сам. Особенность проективного мышления заключается в том, что оно сопоставляет то, что

есть, и то, что должно быть, действительное и возможное, прагматическое и фантастическое, актуальное и футурологическое. Культуре вообще присуща проектность – стремление предугадывать и предвидеть. Исчезновение бифункциональности в предметном творчестве предопределяет новую гармонию. Отчуждение техники от человека сменится «гармонизацией как амортизацией человеческих отношений» (Г.М. Маклюэн).

В такой утопической (в социальном смысле) морфологической концепции в рамках единой проектной культуры минимизируются различия между рациональным, «органическим» и символическим направлениями, между художественным и нехудожественным творчеством, архитектурой, техникой и дизайном. Коммуникация становится новой религией, а технология – искусством.

Библиография

1. Кокто, Ж. Портреты-воспоминания / Ж. Кокто. – М.: Известия, 1985. – С. 62.
2. Ван де Вельде, А. Одушевление материала как принцип красоты / А. Ван де Вельде // Декоративное искусство СССР, 1965. – № 2. – С. 34–37.
3. Иоффе, И. И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления / И. И. Иоффе. – Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. – С. 549.
4. Власов, В. Г. Архитектура — застывшая музыка или движущаяся мелодия? (спасет гравитация, а не крещендо) // [Электронный ресурс] / В.Г. Власов // Архитектон: известия вузов». – 2016. – № 53. – URL: http://archvuz.ru/2016_1/1
5. Власов, В. Г. Теория формообразования в изобразительном искусстве / В. Г. Власов. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2017. – С.156–158
6. Кудин, П. А. Пропорции в картине как музыкальные созвучия. Основы теории и методики соразмерности в композиции. Учебное пособие / П. А. Кудин. – СПб.: Рубин, 1997. – С. 14.
7. Krauss, R. Video: The Aesthetics of Narcissism / R. Krauss // October, Vol. 1. (Spring, 1976), pp. 50—64.
8. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб.: Петрополис, 1996. – С. 259.
9. Салтыков, А. Б. Самое близкое искусство / А. Б. Салтыков. – М.: Просвещение, 1968.
10. Герчук, Ю. Я. Буря в стакане без дна/ Ю. Я. Герчук // Декоративное искусство СССР. – 1969. – № 2. – С. 45–47.
11. Смирнов, Б. А. Кризис? Чего?/ Б. А. Смирнов // Декоративное искусство СССР. – 1969. – №12. – С.27 – 29 .
12. Глазычев, В. Л. Красота и польза декоративного искусства/ В. Л. Глазычев // Декоративное искусство СССР. – 1969. – №8. – С. 5.
13. Копылков, М. А., Изотова, М. Д. Одна композиция / М. А. Копылков, М. Д. Изотова. – СПб.: Новая Нива, 2011. – С. 7.
14. Кантор, К. М. Красота и польза: Социологические проблемы материально-художественной культуры/ К. М. Кантор. – М.: Искусство, 1967. – С. 18.
15. Розенблюм, Е. А. Четыре дизайнера / Е. А. Розенблюм // Декоративное искусство СССР. – 1966. – № 1(98). – С. 7–9.
16. Орлова, Э. А. Художественное проектирование как мировоззрение/ Э. А. Орлова // Проблемы дизайна. – М.: НИИ РАХ. – 2011. – № 6. – С. 125.
17. Исчезающие вещи // Промышленная эстетика США. Каталог выставки. – Нью-Йорк – Москва, 1967. – С. 56.

18. Эпштейн, М. Н. Реалогия – наука о вещах/ М. Н. Эпштейн // Декоративное искусство СССР. – 1985. – № 6. – С. 21–22.
19. Власов, В. Г. Тектоника и диссимметрия архитектурной композиции [Электронный ресурс] / В. Г. Власов // Архитектон: известия вузов». – 2016. – № 56. – URL: http://archvuz.ru/2016_4/1
20. Дуцев, М. В. Концепция «полей» художественной интеграции в новейшей архитектуре /М. В. Дуцев // Вестник МГСУ. – М. : Изд-во МГСУ, 2013. – № 2. – С. 22–28.
21. Шмит, Ф. И. Живопись, ваяние, зодчество / Ф. И. Шмит // Печать и революция. — 1924. – № 3. – С. 114.



Лицензия Creative Commons

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution-ShareAlike» («Атрибуция — На тех же условиях») 4.0 Всемирная.

Статья поступила в редакцию 03.04.2017

Vlasov Victor G.

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

REMINISCENCE AS THE MNEMONICS OF ARCHITECTURE

The article considers form generation in architecture based on reminiscence as a special form of creative thinking defined by the author as a mnemonic tool. This form is characterized by metaphorical techniques reflecting historical relationships between the model stylized and the stylizing composition. By studying the specific features of mnemonic thinking, one can construct iconographic arrays by extent of artist's creative activity: replication of historical prototype, combinatory variation of traditional elements, and associative interpretation of the theme. Thus, in architecture, as well as in other genres of art such as painting, graphics, literature, drama, etc., historical pictures of associations and classical references occur which organically combine with innovations in composition. Interpretation of these pictures is a job for an informed viewer who supplements the semantics of architectural constructions with the help of his/her imagination.

Key words: *architecture, composition, combination theory, order, replication, reminiscence, stylization*

References

1. Golosovker, Ya.E. (1993) Imaginative Esthetics. Simvol: Paris, No. 29, p. 74–75. (in Russian)
2. Friedländer, M. (2013) On art and connoisseurship. Saint-Petersburg: Andrey Naslednikov, p. 128. (in Russian)
3. Panofsky, E. (2009) Essays on Iconology. Saint-Petersburg: Azbuka-klassika, p. 32-34 (in Russian)
4. Barthes, R. (1996) Intertextuality. In: Contemporary Foreign Literature Studies: Encyclopedic companion. Moscow: Intrada-INION, p. 218. (in Russian)

5. Dmitriyeva, N. A. (2009) In Search of Harmony. Moscow: Progress-Traditsiya, p. 329. (in Russian)
6. Cocteau, J. (1985) Portraits-Souvenir. Moscow: Izvestia, p. 81-81 (in Russian)
7. Vaneyan, S. S. (2010) Architecture and Iconography: «The Body of Symbol» in the Mirror of the Classical Methodology. Moscow: Progress-Traditsiya, p. 13 (in Russian)
8. Pelevin, V.O. (2015) S.N.U.F.F. Moscow: Eksmo, p. 175–178. (in Russian)
9. Eco, U. (2016) The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Moscow: AST, p. 9-10 (in Russian)
10. Gadamer, H.-G. (1988) Truth and Method. Moscow: Progres, p. 200. (in Russian)
11. Bagdasarova, I. R. (2011) The Term «Reminiscence» in Art Studies (Theory of the Issue). Bulletin of the A. Herzen State Pedagogical University. Saint-Petersburg, Vyp. 130, p. 207. (in Russian)
12. Yates, F. (1997) The Art of Memory. Saint-Petersburg: Unversitetskaya Kniga, Ch. VI–VII. (in Russian)
13. Sergeyev, K. V. (1999) Twilight in the Mirrors: Essays on Familiarization with the Mnemonic Art of the Divine Camillo. Moscow: Linor. (in Russian)
14. Shukurov, Sh. M. (2003) Image and Discourse. Iskusstvoznaniye, No. 2, p. 535-561 (in Russian)
15. Lemkhin, M. A. (2008) Substitution. In: The New World of Art. Saint-Petersburg, No. 6/65, p. 4. (in Russian)
16. Chulkov, O. A. (1999) Afterword. In: Eco, U. Mirrors. In: Metaphysical Studies: Language. Issue 11. Saint-Petersburg: Aleteya, p. 242. (in Russian)
17. Rotenberg, E.I. (1971) Western European Art of the 17th Century. Moscow: Iskusstvo, p.41 (in Russian).
18. Grabar', I. E. (1969) On Russian Architecture: Studies, Heritage Conservation. Moscow: Nauka, p. 298–309, 305 (notes). (in Russian)
19. Freivert, L. B. (2005) Rhythmic Ordering of Art Form: Intermodal Principles (with reference to non-verbal arts). In: Esthetics: Yesterday. Today. Always. Moscow: IFRAN, p. 144. (in Russian)
20. Bandmann, G. (2004) Iconology of Architecture. Translated from German by S.S.Vaneyan. Iskusstvoznaniye, No. 1, p. 438 (in Russian)
21. Vlasov, V. G. (2016) Architecture — Frozen Music or Moving Melody? (Saving will come from gravitation rather than crescendo). [Online]. Architecton: Proceedings of Higher Education, No. 53. Available from: http://archvuz.ru/2016_1/1 (in Russian)
22. Goethe, J. W. (1980) The First Italian Journey (1 November 1786). In: Goethe, J. W. Collected Works in 10 vol. Moscow: Khud. Literatura, Vol. 9, p. 65. (in Russian)
23. Sedlmayr, H. (2000) Art and Truth. Theory and Method of History of Art. Saint-Petersburg: AXIOMA, p. 68-69 (in Russian)
24. Revzin, G.I. (2002) On the Semantics of the Obelisk. In: Essays on Philosophy of Architectural Form. Moscow: OGI, p. 53-68 (in Russian)
25. Sedov, V. V. (2010) Brenna and Petitot. Source of the Composition for the Southern Elevation of the St. Michael's Castle in Saint-Petersburg. In: Architectural Heritage: Research Conference of RAASN. Moscow, 2010. (in Russian)
26. Duderstadt, J. J. (2001) The Future of the University in the Digital Age. Proceedings of the American Philosophical Society, Vol. 145, No. 1, p. 57
27. Epstein, M. N. (2009) Technology-Religion-Humanistics. Two Reflections on the Spiritual Meaning of Progress in Science and Technology. Voprosy Filosofii, No. 12, p. 28. (in Russian)