

ПОНДЕРАЦИЯ, «ЧАШНО-КУПОЛЬНЫЙ МИР» И СОВРЕМЕННАЯ ДИЗАЙН-ГРАФИКА

УДК: 7.01; 7:08
ББК: 85

Власов Виктор Георгиевич

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

Аннотация

Пондерация – уравнивание неравновесных частей – является одним из основных способов достижения композиционной целостности во всех видах архитектурно-художественных искусств: живописи, графике, скульптуре, архитектуре, декоративно-прикладном искусстве и дизайне. Способ уравнивания можно наблюдать в искусстве разных эпох. Пондерация – отражение принципа мироздания, основанного на диссимметрии энергетических процессов и строения материальных тел. Поэтому динамическое равновесие является существенным критерием качества художественной формы. Можно утверждать, что способ уравнивания, впервые научно обоснованный гештальтпсихологами начала XX в. в качестве идеальной формообразующей тенденции, является всеобщим. Автор статьи прослеживает эту тенденцию на разнообразных примерах.

Ключевые слова

архитектоника, дизайн-графика, искусство, композиция, конструкция, пондерация, стиль, тектоника, художественные тропы, формообразование

*Опыт объектов, событий, и явлений,
которые представляют собой реальность,
является результатом бинарных решений:
истина — ложь, да — нет, включить — выключить*
Джон Уилер

Введение в проблему. Пондерация – универсальный принцип мироздания и критерий качества композиции произведений архитектурно-художественных искусств. Понятия внутренней и внешней формы. В нашем мире много неустранимых вещей. Они существуют до опыта и вне опыта. В изобразительном искусстве и архитектуре (мы объединяем их понятием архитектурно-художественных искусств) процесс формообразования основан на идее антропоморфно оформленного пространства-времени. Онтологические категории формообразования очевидны и априорны, они не выводятся из других: верх и низ, вертикаль и горизонталь, центр и периферия, покой и движение. Такие понятия обязаны своим происхождением физическим свойствам материального мира. Важнейшим среди них является гравитационная постоянная. Ее следствие – динамическое равновесие. Это универсальное природное свойство, связанное с диссимметрией энергетических процессов и строением материальных тел в природе [1]. Любая замкнутая система, подверженная гравитации, согласно второму закону термодинамики стремится обрести наиболее рациональную форму и состояние равновесия. Полное равновесие физических объектов приводит к прекращению термодинамических процессов. В этом состоянии система обладает максимальной энтропией и минимальным порядком. Так называемые неравновесные системы, к которым относятся живые организмы, все процессы в природе и обществе, в том числе научное, техническое и художественное творчество, по мере развития проходят стадии от хаоса к порядку и обратно [2].

Пондерация имеет двойственную, субъектно-объектную природу. Согласно антропному принципу, наследующему античный антропоморфизм, наш мир создан таким, чтобы мог появиться наблюдатель. Практическое значение фундаментальных физических констант, в частности гравитационной постоянной, лишь подчеркивает роль Творца, а также наблюдателя, воспринимающего и мыслящего субъекта, преобразующего информационное состояние материи в видимую и осязаемую действительность. Художник выводит интуитивно ощущаемые физические закономерности из области коллективного бессознательного на уровень индивидуального мышления, создавая видимые формы, отражающие невидимый мировой порядок. Именно так материальный мир отражается в искусстве, а природные закономерности преобразуются в новую ментальную и чувственную реальность – пластическую. В практике искусства действуют формообразующие тенденции, способствующие продвижению мысли художника от хаоса отдельных впечатлений к гармоничной целостности формы. Утрата критериев культуры изобразительной формы в современном искусстве делает эту тему особенно актуальной.

Если гравитация представляет собой универсальный природный закон, то должна существовать коннотация между внешним, физическим равновесием и идеальным душевным покоем, к которому интуитивно устремляется наше сознание. Эту связь также отражает искусство. Три уровня реальности (информационный, материальный и духовный) определяют онтологию искусства как отражение отражений. Субъектно-объектная природа творческого процесса реализуется в композиции, предполагающей особенную, каждый раз заново возникающую целостность элементов. Создавать композицию – значит устанавливать отношения элементов, связанность которых обладает новизной и убедительностью, интуитивной убежденностью в том, что может быть только так, а не иначе. Эта целостность никогда не повторяется. Творец и сам не всегда может объяснить, почему так получилось.

Конструктивная основа композиции измеряема и подлежит рациональному анализу. Среди рациональных приемов конструктивного мышления основными считаются эвритмия, пропорционирование, масштабирование, уравнивание, или пондерация (лат. *ponderatio* – взвешивание). Но пондерация не сводится к простой гармонизации формальных элементов. В семиотике такое положение рассматривают в качестве информационного парадокса [3]. А. Ф. Лосев, ссылаясь на Гегеля, писал в связи с этим об античной скульптуре, что ее внешняя форма является «бесконечной формой духовной телесности... Ни одна сторона не перевешивает, ни духовная, ни телесная, но обе они одинаково проникают одна в другую... Это и есть форма в ее абстрактной пространственности» [4]. Зрительное «взвешивание» неравновесных частей является не только одним из способов гармонизации, но и критерием качества художественной формы во всех видах архитектурно-изобразительных искусств: живописи, графике, скульптуре, архитектуре, декоративно-прикладном искусстве и дизайне.

Метафизические основы и физические механизмы конструктивно-композиционного мышления в архитектурно-изобразительных искусствах соединяются в понятие качества формы. Изучение этой темы связано с концепцией внутренней и внешней формы, восходящей к традициям гештальт-психологии, теориям В. Дильтея, К. Фидлера и Г. Вёльфлина. Концепцию формообразования Вёльфлина справедливо именуют неокантианской. Она нейтральна в отношении традиционной идеи искусства как подражания природе или какой-либо внешней идеологии. Это апология «чистой визуальности» (термин К. Фидлера). По убеждению Вёльфлина, «качество художественного высказывания, его логика, его ясность, оказывается его подлинным содержанием, которое, строго говоря, невозможно концептуализировать» [5]. В книге «Классическое искусство» (1899) Вёльфлин, разбирая композицию фрески Рафаэля «Афинская школа» в Ватикане, писал о «ясности и чистоте линий» в группировании фигур и о том, как эти линии «взаимно дополняют друг друга»

многообразными движениями и с какой необходимостью возникают пластические связи множества фигур, объединенных в «многоголосной гармонии». Вёльфлин восклицает: «Как все здесь кажется само собой понятным, высокохудожественным!» [6]. Помимо кантианства, основываясь на гегелевской «Феноменологии духа», Вёльфлин развивал тезис о внутренней и внешней форме художественного произведения: «В изобразительном искусстве – все форма, но в том-то и дело, что не только внешняя, но и внутренняя форма содержательна» [7, S. 87].

В филологии понятия внутренней и внешней формы восходят к трудам немецких философов В. фон Гумбольдта и В. Вундта. Примечательно, что аналогичные идеи высказывали музыканты, например А. Шёнберг: «В истинном произведении искусства все рождается сразу... Чувство – уже форма, мысль уже слово» [8]. Концепция содержательно-формальной целостности в отечественном искусствознании складывалась под влиянием классической немецко-австрийско-швейцарской школы, работ Т. Липпса, В. Воррингера, А. Ригля, Г. Вёльфлина и, конечно, немецкого скульптора и теоретика А. фон Гильдебранда, автора знаменитой книги «Проблема формы в изобразительном искусстве» (1893). Художник-ксилограф и теоретик искусства В. А. Фаворский вместе с Н. Б. Розенфельдом в 1913 г. перевел книгу Гильдебранда на русский язык. Фаворский в методической записке к курсу «Теория композиции», который он читал в московском ВХУТЕМАСе (1922), подчеркивал: «Объектом рассмотрения и изучения в курсе теории композиции является форма, но, употребляя этот термин, мы не предполагаем обычно противоположающегося ему термина “содержание”... Такое разъятие целого... 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, так как форма должна иметь присущий ей смысл, а материалу, который она оформляет» [9].

Примечательно, что в эти же годы вопросы «доминанты конструктивного принципа», дуализма содержания и формы и замену понятия «содержание» понятием «материал» утверждали русские филологи ОПЮАЗа (Общества изучения русского языка, 1916–1925), или русской формальной школы: В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов, Р. О. Якобсон. «Формалисты» понимали форму исключительно как способ организации материала: не в качестве «вещи», а как «структуру системообразующих связей». Именно такие связи подлежат изучению в качестве «основных условий художественного изображения». В дополнение к этому тезису Шкловский выдвинул понятие «остранение» (от слова странность) – искусство увидеть предмет, будто в первый раз, в целостности его субъективно-объективных сторон [10]. Идею единства содержания и формы отстаивал русский поэт-символист Вяч. И. Иванов в работе «О границах искусства» (1913), опубликованной в 1914 г. Поэт писал: «Дело художника – не в сообщении новых откровений, но в откровении новых форм». Благодаря природным свойствам материала, «принятым как дар», «форма становится содержанием, а содержание формой» [11].

Неразделимость понятий «содержание» и «форма» заключается также в том, что они обозначают условные, иерархически связанные структурные уровни содержательно-формальной целостности художественного произведения и их взаимообращаемость. В такой целостности каждый верхний «слой» будет формальным по отношению к глубинному, а каждый нижний будет иметь содержательный смысл по отношению к выше расположенному. Отсюда условность и относительность понятий. В структуралистской эстетике этот тезис формулируется как структурно-функциональный обмен содержания и формы в искусстве. Живописец, архитектор, дизайнер мыслят объемами, массами, пространственными отношениями, данными в самом способе формообразования, в единстве содержания и формы как «осмысленной формы», «мыслеформы», или «формальной идеи». Образ возникает в сознании мгновенно в форме и в конкретном



Рис. 1. Дорифор. Бронзированный слепок. Реконструкция бронзового оригинала работы Поликлета Старшего. 450–440 гг. до н. э. Фот из методического альбома автора статьи. 1990



Рис. 2. Эфеб из Антикиферы. 340–330 гг. до н.э. Бронза. Афины, Национальный археологический музей. Источник: <https://ru.pinterest.com/katiamarg/national-archaeological-museum/>

материале. В сущности, речь идет об особом способе преобразования зрительных впечатлений, который Гильдебранд именовал архитектурным. Можно даже сказать, что предметно-пространственная форма является образной формой художественного мировоззрения. «Получая какую-либо тему, выраженную словесно, – пояснял Фаворский, – я должен понять ее и мыслить как форму» [9, с. 239]. Изобразительная форма всегда что-то означает и представляет. Это ее сущность, ее внутреннее значение. В классическом немецком искусствознании такое понятие обозначали трудно переводимым термином «Sachkunde» (нем. наполнение смыслом, компетенция). На уровне философского мышления аналогичный феномен именуется «планом неизреченного» (И. Кант).

Конструкция и композиция. Конструктивность композиции. Зрительное, или пластическое, движение – основа пондерации. В статье «О композиции» (1932) Фаворский уточнял смысл противопоставления понятий: конструкция и композиция, двигательное и зрительное представление, предмет и пространство, вчувствование и абстракция. Названные пары «как противоборствующие элементы» объединяются в художественной форме, которая не сводима ни к одному из них. Они постоянно переходят одно в другое. В феноменологически-

формальной концепции конструкция строится «на двигательных представлениях», композиция – «на чисто зрительных», но эти понятия являются «отвлеченными пределами». На практике они взаимодействуют. «Искусство всегда стремится пронизать конструкцию композицией и композицию конструкцией». При этом главной проблемой изображения становится целостная передача пространства, времени и движения. Поэтому «стремление к композиционности в искусстве есть стремление цельно воспринимать, видеть и изображать разноразмерное и разновременное» [9, с. 212]. Об этом же писал и Вёльфлин: «Пространственная структура интерпретируется в качестве движения и действия скрытых сил... Для того чтобы понять пространственную структуру эстетически, мы должны стать участниками этого движения» [7, S. 6.]. Физическое переживание движения (осознательные представления) определяет конструкцию изображения (двигательное пространство), а воображаемое, зрительное движение (пластическая форма) создает композиционную целостность. Конструкция композиционна, а композиция конструктивна. Преобразование конструкции (физического равновесия) в композицию (зрительную цельность) представляет собой центральный момент формообразования. Именно в этом моменте заключено художественное значение пондерации.

В академической истории искусства термин «пондерация» используют в более узком значении: в отношении античных статуй, прежде всего, работ знаменитого скульптора Поликлета Аргосского. Он первым, по свидетельству Плиния Старшего, разработал тему идеальной фигуры стоящего атлета с переносом тяжести тела на одну ногу. В таком положении, называемым классической постановкой, опорная нога фигуры отклоняется от вертикали, опорный тазобедренный сустав поднимается вверх и одновременно немного выдвигается вперед, тазовый пояс наклоняется относительно горизонтали, а свободная нога атлета, согнутая в колене, слегка отставляется назад. Плечевой пояс из-за необходимости уравнивания приобретает контрастное положение по отношению к тазовому. То же можно наблюдать в лучших античных статуях со спины (рис. 1, 2).

Однако значение «взвешивания» даже в античном искусстве было более широким, чем достижение впечатления физического равновесия в изображении фигуры человека. В результате контрастных движений плечевого и тазового поясов относительно горизонтали средняя линия фигуры приобретает S-образный изгиб относительно вертикали (мысленно проводимой от яремной ямки между ключицами до внутренней лодыжки опорной ноги). Главная S-образная линия откликается другими, противоположенными, причем все они существуют не в одной плоскости, а в трех измерениях. Многократные отклики линий, пересекающих фигуру крестообразно, наподобие греческой буквы «хи» (χ), получили наименование «хиазма» (греч. Chiasmos – крестообразный). Так, по остроумному замечанию Б. Р. Виппера, статуя Аполлона Бельведерского «полна хиазмов», отчего «движение не сосредоточивается в одном направлении, а как бы лучами расходится в разные стороны» [12]. При взгляде на скульптуры Поликлета возникает двойственное впечатление. Особенно ясно это ощущается при медленном обходе скульптуры и рассмотрении ее с разных точек зрения. Фигуры атлетов изображены в спокойной позе, они идеально уравновешены и в физическом смысле никуда не двигаются. Но, кажется, что статуи тоже «идут» или медленно вращаются, хотя на самом деле остаются неподвижными. Аналогичное движение ясно просматривается на многих античных статуях. Такое движение и называется зрительным, или пластическим.

Преображая действительность посредством движения мысли, художник изобразительного искусства дополняет естественные очертания форм природного мира линиями, имеющими не конструктивный, а композиционный смысл. Такие линии – путеводные нити для зрителя – показывают связанность отдельных частей, переходы одних частей формы в другие. С помощью пластических линий художник направляет взгляд и этим акцентирует зрительное движение, делает изображение внутренне подвижным,

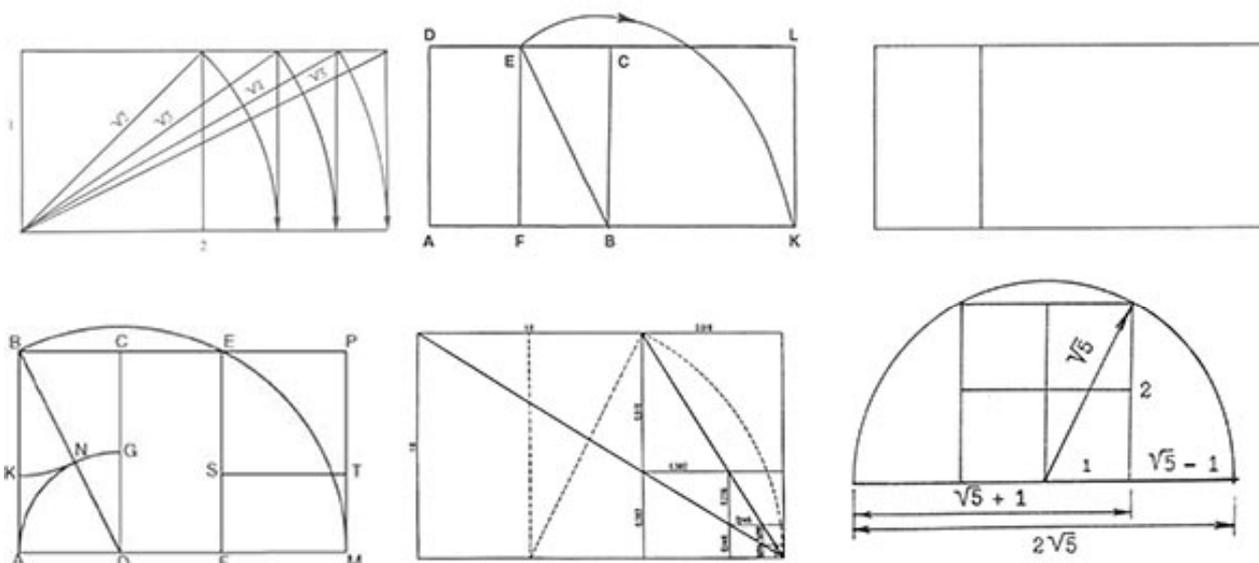


Рис. 3. Схемы пропорционирования прямоугольников на основе правила «золотого сечения». Источник: В. Г. Власов. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. – Т. III. – СПб.: Азбука-Классика, 2005. – С. 726. – Рис. 625. Т.VII. – СПб.: Азбука-Классика, 2007. – С. 786. – Рис. 516

живым. Среди этих линий главная, S-образная, линия выражает состояние подвижного равновесия частей, их взаимообусловленность, соразмерность, закономерность отношений, основную пластическую мысль художника и, следовательно, гармонию и красоту. Таким образом, эстетическое преобразование конструктивных закономерностей равновесия форм порождает «интеграл красоты» в виде S-образной линии [13]. Конструктивный прием пондерации благодаря принципу «мышления формой» и взаимодействию всех компонентов содержательно-формальной целостности достигает уровня творческого метода.

Психологические свойства пондерации в классической живописи и архитектуре. Принцип прегнантности. Пондерация и пропорционирование. В динамически уравновешенной конструкции сохраняется внутренняя конфликтность противоборствующих начал. Пондерация в сущности парадоксальна. Достижение полного равновесия, т. е. абсолютной гармонии и покоя, невозможно. Мы знаем, что даже опытный мастер постоянно переделывает, меняет свое произведение, иногда делая его хуже, а то и вовсе уничтожает, не удовлетворенный его состоянием. Гениальный Микеланджело в неистовстве разбивал свои статуи. Мысль о полном материальном воплощении замысла вызывает у подлинного художника равнодушие или раздражение. Поэтому и пондерация имеет скрытый философский смысл. Наряду с прочими факторами она является отражением принципиальной невозможности достижения идеала и завершения творческого процесса в одном произведении.

В психологической теории искусства один из механизмов процесса формообразования именуется прегнантностью (лат. *praegnanis* – полный, переполненный) – достижением «хороших гештальтов», характеризующихся уравновешенностью, ясностью структуры, замкнутостью формы. Наиболее простые образования, согласно гештальттеории, воспринимаются энергетически экономно, следовательно, они психологически оптимальны и эстетически оцениваются положительно. Понятие прегнантности использовал последователь Ф. В. Шеллинга немецкий психолог и философ Г. Т. Фехнер. Но прегнантность – лишь внешняя черта конструктивно-композиционной целостности. Идеальное равновесие не всегда оценивается положительно, поскольку эстетическое и особенно художественное чувство ищет напряжений, скрытых конфликтов, побуждающих к мысленному действию. Проявлением такой конфликтности является феномен

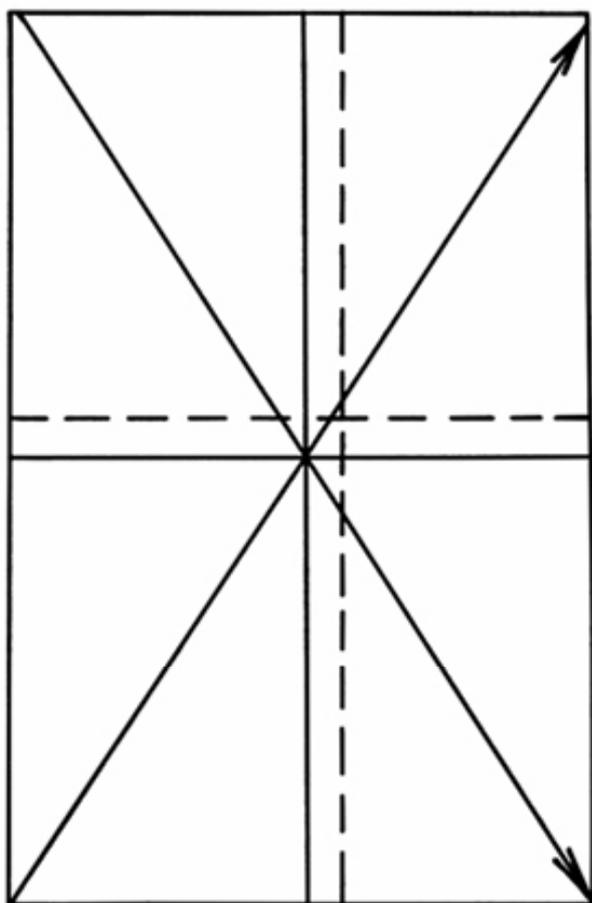


Рис. 4. Геометрия изобразительного пространства в прямоугольном формате. Источник: В. Г. Власов. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. – Т. IV. – СПб.: Азбука-Классика, 2006. – С. 591. – Рис. 463

членения пространства на «золотые» отрезки по принципу прямого угла (параллельности диагоналей), хорошо известного в теории архитектурной композиции. В результате возникает зрительное подобие фигур и ощущение гармонии формы. Существуют конструктивные схемы подобных инвариантов, имеющие давнюю традицию в истории и теории композиции (рис. 3).

Композиционное равновесие классических живописных картин. Композиционное равновесие классических живописных картин отражает идеальное состояние формы аналогичное пондерации лучших античных статуй, при которой все элементы динамично сбалансированы между собой. Такое пластическое равновесие зависит от распределения основных масс композиции относительно центра. Благодаря характеру организации пространства, пропорциям, расположений главной и второстепенных осей, пластики форм, цветовым и тональным отношениям отдельных частей такой центр может оказаться смысловым центром всей композиции. Бывает, что центр остается исключительно геометрическим, абстрактным или даже зрительно «пустым», однако будет интенциональным, что не всегда осознается зрителем, но ощущается интуитивно.

Немецкий гештальт-психолог Р. Арнхейм рассматривал изобразительную поверхность в качестве «поля приложения зрительных сил». Он утверждал, что зрительные силы, действующие в «силовом поле изобразительной поверхности», имеют психологический характер, но они так же реальны, как действие гравитационного или электромагнитного поля. «Любая линия, нарисованная на листе бумаги, любая наипростейшая форма, вылепленная из куска глины, подобны камню, брошенному в пруд. Все это – нарушение

диссимметрии.

Диссимметрия создает качество, называемое художниками направленностью формы (зрительную динамичность). Это качество обусловлено эстетическими свойствами S-образной линии, многообразием отношений величин и приемами иррационального пропорционирования, в том числе согласно правилу «золотого сечения». При равенстве отношений возникает впечатление статичности, при неравенстве – динамизма, при этом зрительное движение ощущается в направлении большей величины. Динамичность композиции усиливается цветовыми и светотеневыми контрастами, например в барочной архитектуре и живописи. Но, что особенно важно, в архитектуре и скульптуре динамика и экспрессия согласуются с правилом физического равновесия, обеспечивающими устойчивость постройки или статуи [1]. В живописи соблюдается правило зрительной устойчивости.

Динамическое равновесие обусловлено зрительной и семантической асимметрией правой и левой сторон композиции, создающей неравномерные



Рис. 5. Архангел Михаил, взвешивающий человеческие души. XV в. Источник: Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — М.: Прогресс, 1974. — С. 33. — Рис. 5



Рис.6. Компьютерная обработка картины

покоя, мобилизация пространства. Зрение есть восприятие действия» [14, с. 28].

В прямоугольном формате, характерном для классической живописной картины, нижняя часть из-за физической гравитации, переходящей в психологический план, «весит» несколько больше, чем верхняя, а правая сторона семантически активнее левой. Такое явление объясняется психологами неравноценностью «силового поля» изобразительной поверхности, связанной с психофизиологическими особенностями организма и техническими навыками праворучия. Поэтому и наше восприятие центра неумолимо сдвигается вправо и вверх. Если же мы попробуем разделить прямоугольный формат на четыре равные части с помощью линейки, то нам будет казаться, что нижняя и левая части получились меньше, и потребуются значительное психологическое усилие, чтобы поверить, будто они одинаковой площади. Кратко этот закон зрительного восприятия формулируется так: зрительный центр всегда находится выше и правее геометрического. Если мы проведем в прямоугольном формате диагонали, они также будут не равноценны. А если попытаться ответить на вопрос, какая из двух возможных диагоналей будет в наибольшей степени обладать свойствами легкости, стремительности, то, безусловно ясно – та, что идет из левого нижнего угла в правый верхний. Эта диагональ называется мажорной (итал. *maggiore*, от лат. *maior* – больший). Она выражает радостное, восходящее движение. Другая – нисходящая и называется минорной (итал. *minore*, от лат. *minor* – меньший). Обратное движение представить затруднительно (рис. 4).

Вдоль сильной, мажорной диагонали (слева направо) фигуры обычно «входят в картину». Поэтому такую диагональ именуют линией входа. Пространство многих живописных картин создается за счет подчеркивания «сильных» и «слабых» композиционных диагоналей, уводящих взгляд зрителя в глубину. Те же свойства присущи и диагоналям квадрата, но они по причине уравновешенности его сторон менее ощутимы. Если пронумеровать четыре «доли» изобразительной поверхности в порядке убывания их «зрительного веса», то первой и самой сильной окажется верхняя правая (там обычно помещают наиболее важные элементы композиции), а самой слабой –



Рис. 7. Рафаэль Санти. Сикстинская Мадонна. 1512–1513. Холст, масло. Дрезден, Картинная галерея старых мастеров. Источник: L'Opera completa di Raffaello. Milano, Rizzoli Editore, 1966. Tav. LVI



Рис. 8. Зеркальное отражение картины

нижняя левая. Элементы изображения тяготеют к силовым линиям и стремятся принять наиболее устойчивое и максимально ясное положение. Смещение, динамизм частей и фигур относительно геометрической структуры формата порождают так называемый контрапунктический тип композиции (от лат. *punctum contra punctum* – точка против точки). Музыкальная аналогия в данном случае вполне уместна [14, с. 31–34].

Р. Арнхейм приводит следующий пример. На картине XV в. представлен Архангел Михаил, взвешивающий человеческие души на Страшном суде (рис. 5). На левой чаше весов (в слабой доле композиции) показана душа праведника. Она, согласно идее сюжета, должна перевешивать другую чашу (в сильной доле), на которой изображены четыре дьявола и два мельничных жернова. Дьявольская чаша тяжелее, но маленькая фигурка праведника все равно перевешивает. Для убедительности этой морали художник поместил слева – на одежде Архангела под чашей праведника – темное пятно произвольного характера, зрительно «притягивающее» чашу. Так смысл изображения приведен в гармонию с его конструкцией. Если мы попытаемся убрать «весовое» пятно, то нарушение равновесия и смысла композиции станут очевидными (рис. 6).

В подобных симметрично-асимметричных композициях неизбежно возникают пространственные инверсии (лат. *inversio* – оборот), аналогичные палиндрому в литературных текстах (греч. *palindromon* – перевертыш). Это явление объясняется двойственной природой картинного изображения: в физическом смысле оно существует на плоскости, в которой правая и левая стороны расположены зеркально по отношению к семантическим полюсам пространства со стороны зрителя. Филолог-семиотик Б. А. Успенский отмечал ту же особенность в искусстве сценографии классического театра и



Рис. 9. А. Ватто. Затруднительное предложение. 1715–1716. Холст, масло. Санкт-Петербург, Эрмитаж. Источник: <http://fabrilia.ru/person/vatto/zatrudnitelnoe-predlozhenie>

в монтаже кинематографа. Он писал о мизансценах театра XVIII–XIX вв.: «Актер более активной роли выходил обычно с правой от зрителя стороны сцены, а актера пассивной роли ставили слева» [15, с. 12].

В истории классической живописи можно найти множество примеров, подтверждающих неравновесность правой и левой сторон картины. Мировой шедевр – картина Рафаэля Санти «Сикстинская Мадонна» – представляет собой замечательный пример общей уравновешенности композиции, вызывающей ощущение спокойствия и величия. Но если посмотреть на картину в зеркальном виде, нарушающем закономерные отношения силовых линий, то композиция «развалится» (рис. 7, 8). Известно, что Рафаэль тщательно работал над эскизами, калькируя рисунки и проверяя их правильность в зеркальном виде. Не случайно он поместил небольшую фигуру Св. Варвары в правую (сильную) долю изобразительного поля, благодаря чему она уравновешивает «более тяжелую» фигуру Св. Сикста, расположенную слева. Фигура Мадонны в правильном варианте величаво спускается к людям, неся на руках Богомладенца, при этом Ее силуэт, включая складки плаща, гармонично уравновешен. В неправильном варианте фигура «соскальзывает» вниз на подгибающихся ногах и создает дисгармоничное впечатление.

На основе этой закономерности возникают сложные и изысканные пространственные построения классической живописи. Края картины более связаны с внешним миром, а центральная часть, воспринимаемая заглавленной, всецело принадлежит внутреннему пространству с зеркальными отношениями правого и левого. Для подчеркивания этих различий

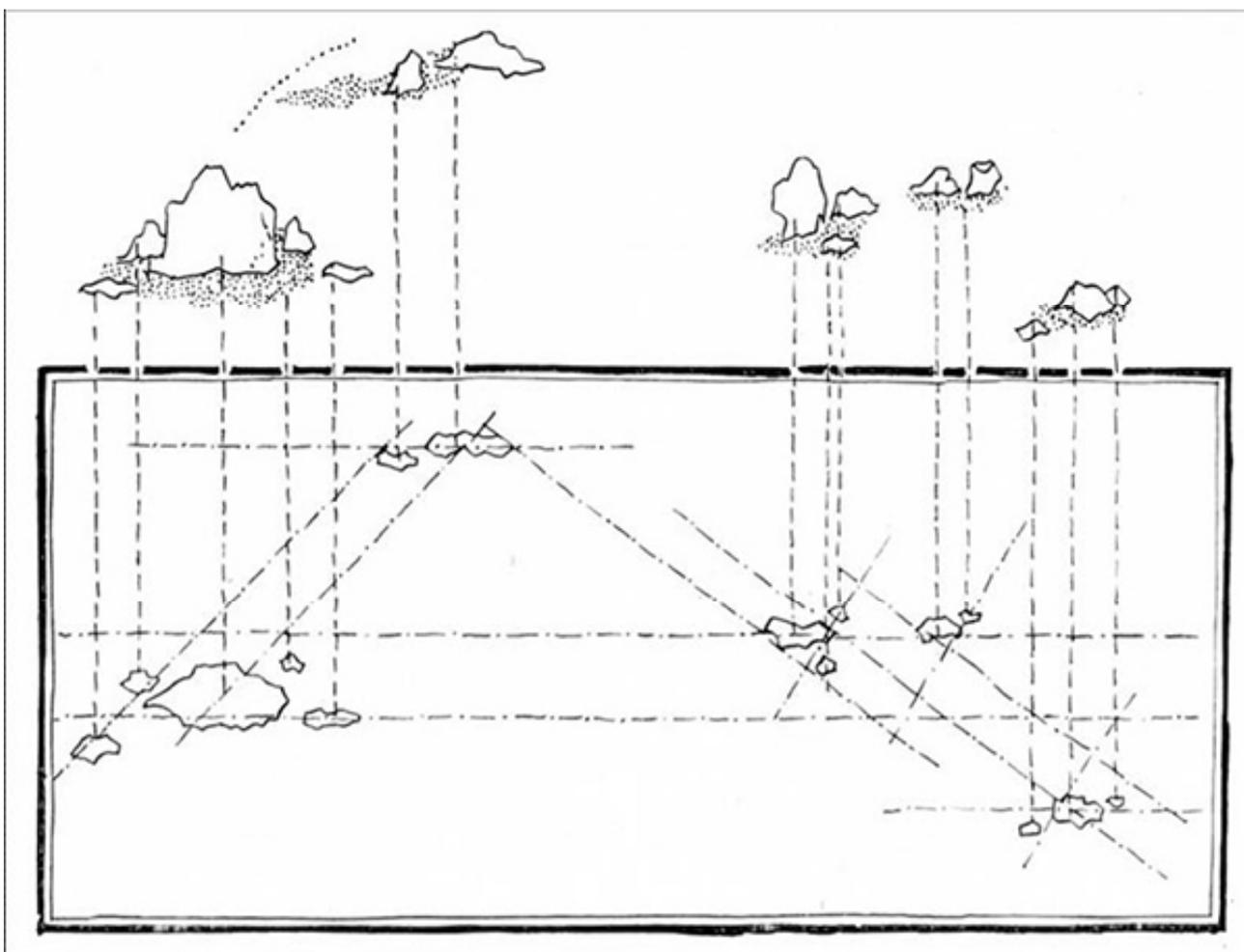


Рис.10. Сад камней. Монастырь Рёандзи. Киото, Япония. 1450. Схема композиции.
 Источник: Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. – М.: Искусство, 1985. – С. 154. – Рис. 107

и одновременной связи обоих пространств, внешнего и внутреннего, в истории классического изобразительного искусства сложился ряд специальных конструктивных приемов. Среди них: «репродуцирование рамы» внутри живописного пространства с многократными повторами вертикалей и горизонталей, рифмующихся с прямоугольными границами формата, приемы «картина в картине» (проем в проеме) и «скос угла». Композиционные диагонали уводят взгляд в глубину. Они образуют сложную гамму активных (мажорных) и пассивных (минорных) движений и действий, которые протекают зеркально по отношению к пространству зрителя. Столь непростым способом выявляются различные смысловые значения, придаваемые обыденным предметам и, казалось бы, незначительным деталям.

Замечательный пример такого рода – картина А. Ватто «Затруднительное предложение» (рис. 9). Картина представляет светское общество на прогулке, или «партию вчетвером» (франц. *partie carrée*). Вначале на холсте были изображены четыре фигуры. Исследование картины в рентгеновских лучах показало значительные переделки, которые можно объяснить поисками наилучшей композиции [16]. Ватто многократно менял абрисы фигур. В итоге мы видим пять фигур, пластически связанных между собой и с окружающим пейзажем. Средняя линия разделяет композицию и фигуры на две группы: две в правой («сильной») части картины уравнивают три в левой («слабой»). Вероятно, художник почувствовал необходимость добавить для равновесия еще одну фигуру в левой части картины (она образует характерный «скос угла»). Причем фигуры в левой части составляют классический композиционный треугольник, а в правой слегка



Рис.11. В. В. Стерлигов. Море. Композиция № 4. 1962. Холст, масло. Санкт-Петербург, Музей истории Санкт-Петербурга. Источник: «Дух дышит, где хочет...». В. В. Стерлигов. Каталог выставки произведений. Статьи. Воспоминания. – СПб.: Музеум, 1995. – Ил. № 28

приподняты, как бы на пьедестал. Диссимметричные группы деревьев с обеих сторон в качестве противовесов усиливают пластическую пондерацию. В результате мы получили очевидный пример «пластического взвешивания», обеспечивающего идеальную гармонию композиции в «неравновесных частях». Композиция А. Ватто настолько совершенна, а ее конструкция наглядна, что картину «Затруднительное предложение» хочется назвать легчайшим, или изящным взвешиванием. Баланс масс, пластическая организация перехода от симметричной структуры к диссимметрии отражает свободу композиционного мышления художника и легкость восприятия композиции зрителем в полном согласии с эстетикой стиля французского Регентства того времени.

Удивительно, но и в классическом искусстве Востока, где складывались иные традиции семантики правой и левой сторон, многие композиции зрительно уравновешены таким же образом. Например, знаменитый «Сад камней» в японском монастыре Рёандзи близ Киото. Стоит посмотреть на его план, и мы увидим, что самый большой камень находится слева от геометрической середины, т. е. в «слабой доле», но он уравновешен более мелкими камнями, отнесенными на большее расстояние вправо (в сильной доле), благодаря чему срабатывает «принцип рычага» (рис. 10). Причем эта формальная уравновешенность сочетается с мистикой буддийского мирозерцания: с любой точки зрения один из камней всегда будет скрыт другими.

«Чашно-купольный мир» и пластическое безвесие в живописи В. В. Стерлигова. Закономерности пондерации наиболее полно проявляются в классическом искусстве, но также присущи многим произведениям авангарда и модернизма. Эти закономерности



Рис. 12. П. Клее. Красный мост. 1928. Холст, масло. Штутгарт, Государственная галерея.
Источник: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/1070/>

рассматривали художники и теоретики начала XX в.: А. Г. Габричевский, В. В. Кандинский, К. С. Малевич, П. А. Мансуров, М. В. Матюшин, Н. Н. Пунин, А. М. Родченко, Н. М. Тарабукин, П. А. Флоренский. Наиболее интересна в этом отношении концепция «пластического безвесия» живописи В. В. Стерлигова. В последний год существования ленинградского ГИНХУКа (1925–1926) в «отделе живописной культуры» под руководством К. С. Малевича работал Владимир Васильевич Стерлигов (1904–1973). С 1960 г. Стерлигов создавал собственную концепцию формообразования. «Супрематическая прямая линия», по убеждению художника, как «прибавочный элемент» (основной элемент теории Малевича) – это качество, которое отличает творческое мышление от рабского копирования природы. Однако у Малевича линия – «самый экономный прибавочный элемент», который «разъединяет мир». «Холодный мир» Малевича, рассуждал Стерлигов, «выбросил человека». Кривая линия (новый прибавочный элемент в системе Стерлигова) соединяет мир и преодолевает «антиномию предмета и беспредметности» в новом живописном пространстве, которое художник назвал «чашно-купольным».

Стерлигов писал: «Я учился у Малевича, и после квадрата я поставил чашу. Как идея – это открытая чаша. Это кривая мира, она никогда не кончится». Вопреки воинственному атеизму ранних авангардистов, «чашно-купольное» пространство он считал дорогой к Богу. Художник утверждал, что «пространство вибрирует, а прямая делит мир на две части, которые, отражаясь друг в друге в обратном движении, образуют чашу».

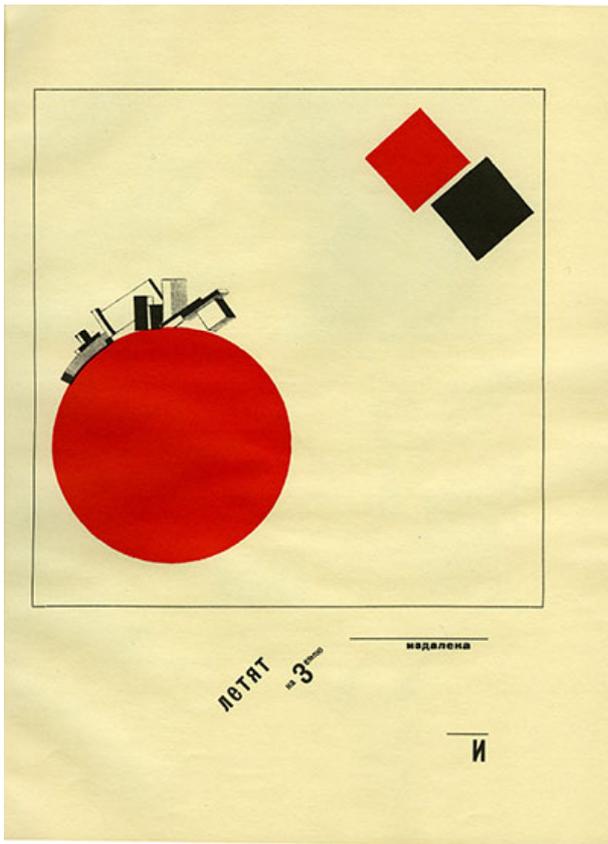


Рис.13. Эль Лисицкий. Иллюстрация к книге «Супрематический сказ про два квадрата». Берлин, 1922. Источник: <https://godesigner.ru/posts/view/30>

Такое пространство - «самое короткое расстояние между противоположными полюсами двух сфер, имеющих точку касания» (рис. 11). Касание двух равных окружностей (модель Вселенной) – это расстояние от земли до неба, «чаша превращается в купол и выворачивает пространство наизнанку», в нем нет земной логики и гравитации. Отсюда «пластическое безвесие» в живописи. «Живописно-пластический мир картины висит, а не вѣсит, так же, как и солнце... Цветовое пространство есть действие поля духовно-нравственных сил». Стерлигов говорил ученикам, что такое пространство реально, оно существует внутри нас, а также о «подобии множественных форм» и об их инверсиях. «Чашно-купольное бытие – это пространство мира и пространство создания картины» (1). «Пространственные формы Стерлигова, – писал Е. Ф. Ковтун, – относятся к миру духовной геометрии, не поддающейся формализации, не выразимой числом и мерой» [17]. Ныне похожие формы мы именуем фрактальными, а «чашно-

купольное пространство» есть не что иное, как религиозно-мистическое осознание зеркальной диссимметрии физического и ментального миров.



Рис. 14. С. Делоне-Терк. Иллюстрация к книге Тристана Тцары «Доступный фрукт». 1956. Бумага, гуашь. Источник: <http://allpainters.ru/delone-sonja-01.html>



Рис.15. Т. Мальдонадо. Секторы. 1953. Холст, масло. Источник: <https://www.wikiart.org/en/tomas-maldonado>



Рис.16. Ив Сен-Лоран. Коллекция «Мондриан». Рекламная фотография. 2016. Источник: <http://thedkway.co/2016/01/>



Рис. 17. Набор для путешествий: «Lancome - Fly & Kiss». Париж. 2015. Фирма Ланком. Рекламная фотография. Источник: <http://just1tanya.blogspot.ru/2015/02/lancome-fly-kiss.html>



Рис.18. Ив Сен-Лоран. Набор: «Make-up Sets Duo Touche Éclat». Источник: <https://shop.cph.dk/en-gb/taxfree/makeup/yves-saint-laurent-make-up-set...>

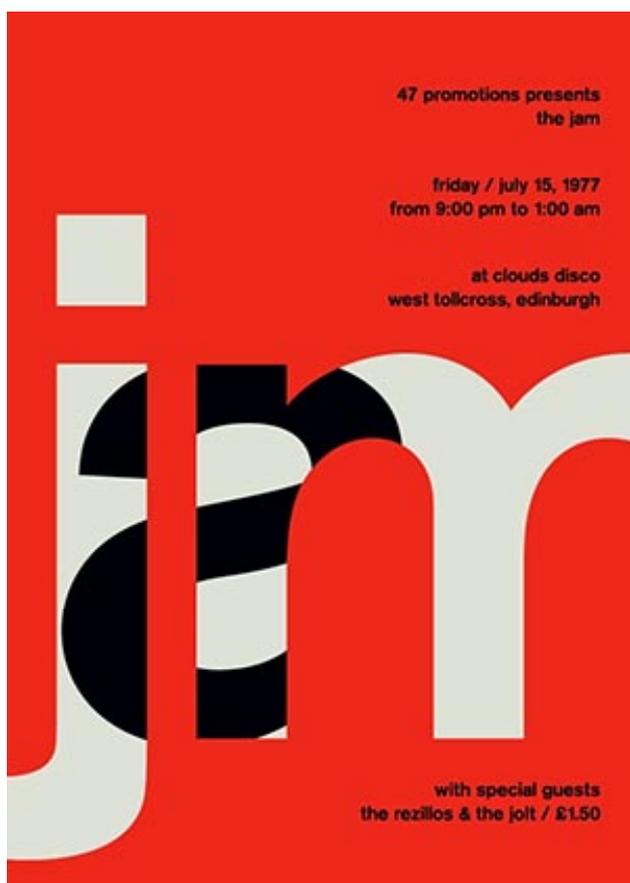


Рис. 19. М. Джойс. Плакат. The Jam. 1977. Нью-Йорк. Источник: <http://www.creativeboom.com/inspiration/swissted>

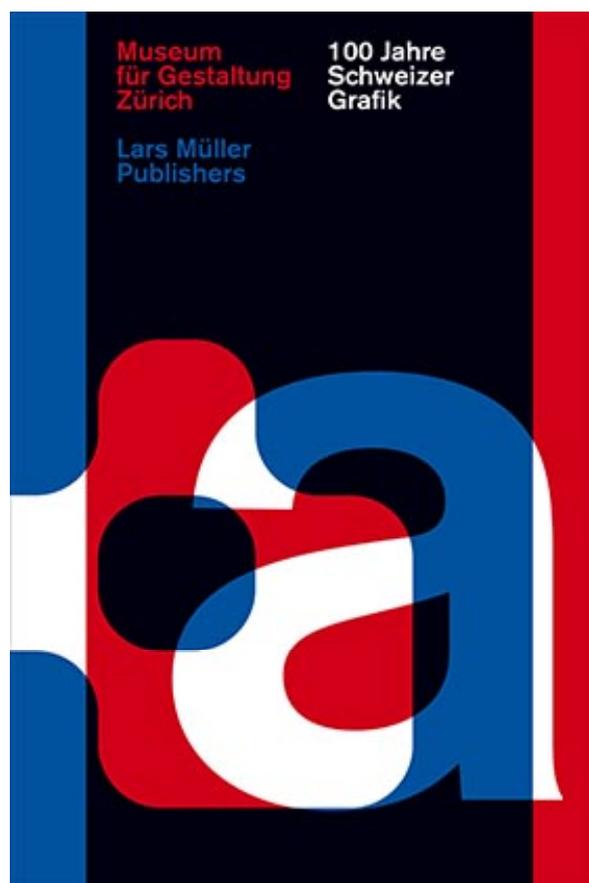


Рис. 20. 100 Years of Swiss Graphic Design By Christian Brandle, Karin Gimmi, Barbara Junod, Bettina Richter, Museum of Design Zurich Источник: <https://www.amazon.com/gp/tradein/checkout/select-condition?ie=UTF8&asin...>

Пондерация в искусстве модернизма и дизайн-графике. Многие произведения искусства модернизма и постмодернизма демонстрируют развитие классических принципов композиции, в том числе принцип динамической симметрии. Выдающийся немецкий художник-абстрактивист Пауль Клее в 1928 г. написал картину «Красный мост» (рис. 12). Решая далекие от рационального «взвешивания» задачи, он, тем не менее, интуитивно следовал «весовым» отношениями слабой и сильной доли изобразительной поверхности. Разумеется, можно найти примеры, где эта закономерность не так очевидна, объективно отсутствует или даже создает противоположный результат. Но, как известно, исключения лишь подтверждают правило. Так, супрематические композиции К. С. Малевича или экспрессионистские полотна В. В. Кандинского демонстрируют самые неожиданные ситуации. Но в большинстве композиций Э. Лисицкого мы видим, как по учебнику, иллюстрации гештальтпринципов зрительной динамики и пондерации (рис. 13).

В теоретическом искусствознании важны не частные случаи, а неосуществляемая полностью идеальная тенденция. Такая тенденция прослеживается во многих течениях, видах и жанрах архитектурно-изобразительных искусств. Идеи пуризма, орфизма и симультанизма предполагают конструктивную ясность и элегантную выверенность композиции. Соня Делоне-Терк, супруга орфиста Робера Делоне, писала геометрические симультанные композиции, стремясь передать зрительное движение формы и цвета. В 1920 г. С. Делоне открыла в Париже модное ателье. Работала в книжной иллюстрации, создавала рисунки для тканей, модели платьев в «симультанном стиле». Ее композиции отличаются выверенностью, в том числе основанной на принципе пондерации (рис. 14).

Излишне аргументировать принцип динамического равновесия в проектах архитекторов голландской группы «Де Стил» (1917–1931): Я. Й. Ауда, Т. Ван Дусбурга, К. Ван Эстерна, П. Мондриана, Г. Ритфелда. Аргентинский художник, дизайнер и теоретик Томас Мальдонадо, возглавивший в 1958 г. знаменитую Высшую школу формообразования в Ульме (Германия), создавал изысканные геометрические композиции, которые кажутся сделанными специально в качестве учебного пособия (рис. 15).

Оригинальные примеры мы наблюдаем в мире дизайна моды. Французский модельер Ив Сен-Лоран с 1955 г. работал в модном парижском доме Кристиана Диора, после кончины которого в 1957 г. возглавил его предприятие. В 1961 г. основал собственный модный дом. Замечательным примером композиционного искусства, хоть и вторичного, даже спекулятивного, является коллекция Ив Сен-Лорана на тему произведений художников объединения «Де Стил»: «Мондриан» (рис. 16). Образцы рекламной дизайн-графики и упаковки, создаваемые дизайнерами ведущих европейских фирм, имеют откровенно коммерческий характер, но именно по причине интенсивной конкуренции складываются в оригинальные школы, отличаются высокой графической культурой, завершенностью фирменного стиля и идеальной выверенностью композиции. Причем многие образцы демонстрируют формальную инверсию. Иногда она обусловлена использованием шрифта и спецификой его прочтения. Но и такие исключения не противоречат принципам гештальта. Поскольку правая сторона композиционного поля активнее, то наиболее важные опознавательные элементы: знаки, логотипы, заглавные литеры часто помещают именно с правой стороны (рис. 17–20).

Прагматика функций прикладной графики, разумеется, снижает возвышенную духовность пондерации как художественного метода, сводят его к конструктивному приему эстетизации заданных формальных элементов. Такой феномен можно определить как «сниженный формализм». Однако изысканность решений при этом сохраняется. Следование традиции архитектоничности (выстроенности) композиции обеспечивает слаженность, ясность, выразительность и цельность всех элементов коммерческого продукта. Эти качества превращают конструктивный поиск в искусство. Именно они дают наилучшие композиционные решения в области коммерческой дизайн-графики.

Заключение

Трансморфологический подход, выявляющий единство закономерностей формообразования в разных видах пластических (архитектонически-изобразительных) искусств, для теоретического искусствознания является фундаментальным. Единые закономерности преобразуют не только видимый, но и ментальный мир, создаваемый точными и естественными науками. «В естественных науках, в частности в физике и биологии, поиск закономерностей все чаще ведется через сопоставление реальных процессов и их воображаемых или экспериментально созданных альтернатив» [18]. Иными словами, закономерность легче обнаружить и точнее описать, максимально расширив круг изучаемых явлений. Пондерация относится именно к таким явлениям, ее нельзя отождествлять только с конструктивными приемами достижения равновесия в скульптуре, формальным уравниванием фигур в живописи или распределением шрифта в упаковке. Пондерация – одна из сторон гармонии мира и неперемный атрибут пластического мышления человека.

Примечание

* Беседы В. В. Стерлигова с художником А. К. Носовым. 1970. Архив автора статьи.

Библиография

1. Власов, В. Г. Тектоника и диссимметрия архитектурной композиции / В. Г. Власов

[Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – 2016. – № 56. – URL: http://archvuz.ru/2016_4/1

2. Власов, В. Г. Постренессансное искусство как диссипативная система / В. Г. Власов // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. ст. VI Междунар. конф. 2015. – М. – СПб., 2016. – С. 733–740.
3. Лотман, Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс / Ю. М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 314–321.
4. Лосев, А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1993. – С. 25.
5. Рыков, А. В. Формализм, авангард, классика. Генрих Вёльфлин как теоретик искусства / А. В. Рыков // Классика в искусстве сквозь века: сб. науч. ст. – СПб.: СПбГУ, 2015. – С. 157.
6. Вёльфлин, Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения / Г. Вёльфлин. – СПб.: Алетейя, 1997. – С. 101.
7. Wölfflin, H. Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur / H. Wölflin. – Basel, 1946.
8. Шёнберг, А. Проблемы преподавания искусства / А. Шёнберг // Арнольд Шёнберг. Стиль и мысль. Статьи и материалы. – М.: Композитор, 2006. – С. 260.
9. Фаворский, В. А. Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский. – М.: Советский художник, 1988. – С. 195–196.
10. Шкловский, В. Б. Искусство как прием / В. Б. Шкловский // Сборники по теории поэтического языка. – Вып. 2. – Пг., 1917. – С. 12.
11. Ватман, С. В. Философия искусства Вячеслава Иванова: диалектика падения и апофеоза / С. В. Ватман // Вестн. СПб. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 3 (24). – С. 148.
12. Виппер, Б. Р. Искусство Древней Греции / Б. Р. Виппер. – М.: Наука, 1972. – С. 243.
13. Власов, В. Г. Понятия гармонии, красоты и архитектурной формы в имплицитной эстетике [Электронный ресурс] / В. Г. Власов // Архитектон: известия вузов. – 2015. – № 50. – URL: http://archvuz.ru/2015_2/1
14. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М.: Прогресс, 1974.
15. Успенский, Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995.
16. Немилова, И. С. Загадки старых картин / И. С. Немилова. – М.: Изобр. иск-во, 1996. — С. 30.
17. «Дух дышит, где хочет...». В. В. Стерлигов. Каталог выставки произведений. Статьи. Воспоминания. Вступительная статья Е. Ф. Ковтуна. – СПб.: Музеум, 1995. – С. 11.
18. Эпштейн, М. Н. Техника-религия-гуманистика. Два размышления о духовном смысле научно-технического прогресса / М. Н. Эпштейн // Вопросы философии. – 2009. – № 12. – С. 28.

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



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

Статья поступила в редакцию 06.10.2017
Электронная версия доступна по адресу: http://archvuz.ru/2017_4/15

© В.Г. Власов 2017
© УралГАХУ 2017

RECONSTRUCTION AND RESTORATION OF SAINT-PETERSBURG METRO STATIONS

Vlasov Victor G.

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

Abstract

Ponderation, balancing of unequal parts, is one of the main methods for achieving an integral composition in genres of architectonic fine art: painting, graphics, sculpture, architecture, decorative applied art, and design. A way to balance things can be found in the art of various eras. Ponderation is the reflection of the principle of the Universe based on the dissymmetry of energy processes and structure of material bodies. Dynamic balance is therefore an essential criterion of art form quality. It may be argued that the method of balancing was first provided with evidence by Gestalt psychologists in the early 20th century as an ideal form-generation tendency is universal. The author follows this tendency through using various examples.

Key words

architectonics, design graphics, art, composition, construction, ponderation, style, tectonics, art tropes, form-generation

References

1. Vlasov V. G. (2016) Tectonics and Dissymmetry of Architectural Composition. [Online]. Architecton: Proceedings of Higher Education, No. 56. Available from: http://archvuz.ru/2016_4/1 (in Russian)
2. Vlasov, V. G. (2016) Post-Renaissance Art as a Dissipative System. Current Issues in Theory and History of Art: proceedings of VI International Conference. 2015. Moscow–Saint-Petersburg, p. 733–740. (in Russian)
3. Lotman, Yu. M. (2002) Canonical Art as an Information Paradox. In: Articles on Semiotics of Culture and Art. Saint-Petersburg: Akademicheskyy Projekt, p. 314–321. (in Russian)
4. Losev, A.F. (1993) Essays on Classic Symbolism and Mythology. Moscow: Mysl, p. 25. (in Russian)
5. Rykov, A.V. (2015) Formalism, Avant-Garde, Classicism. Heinrich Wölfflin as a Theoretician of Art. In: Classicism in Art Through Centuries. Saint-Petersburg: SPbGU, p. 157. (in Russian)
6. Wölfflin, H. (1997) Classic Art. An Introduction to the Italian Renaissance. Saint-Petersburg: Aleteya, p. 101. (in Russian)
7. Wölfflin, H. Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur / H. Wölflin. – Basel, 1946.
8. Schoenberg, A. (2006) Issues in Teaching Art. In: Arnold Schoenberg. Style and Idea. Articles and Writings. Moscow: Kompozitor, 2006 p. 260. (in Russian)
9. Favorsky, V. A. (1988) Theoretical Literary Legacy. Moscow: Sovetsky Khudozhnik, p. 195-196. (in Russian)
10. Shklovsky, V.B. (1917) Art as a Technique. In: Collected Works in Theory of Poetic Language. Issue 2. Petrograd, p. 12. (in Russian)
11. Vatman, S. V. (2015) Vyacheslav Ivanov's Philosophy of Art: the Dielectics of Fall and Apotheosis. Bulletin of Saint-Petersburg University of Culture and Art, No.: 3 (24), p. 148. (in Russian)
12. Vipper, B.R. (1972) The Art of Ancient Greece. Moscow: Nauka, p. 243 (in Russian)
13. Vlasov, V.G. (2015) The Concepts of Harmony, Beauty and Architectonic Form in Im-

licit Aesthetics. Architecton: Proceedings of Higher Education, №2(50). Available from: http://archvuz.ru/2015_2/1 (in Russian)

14. Arnheim, R. (1974) Art and Visual Perception. Moscow: Progress. (in Russian)

15. Uspensky, B.A. (1995) Semiotics of Art. Moscow: Yazyki russkoy kultury (in Russian).

16. Nemilova, I. S. (1996) The Mysteries of Old Paintings. Moscow: Izobr.Isk-vo, p. 30. (in Russian)

17. «The Spirit Breathes Where It Wants to ...». (1995) V. V. Sterligov. Exhibition Catalogue. Articles. Reminiscences. Introductory article by E.F. Kovtun. Saint-Petersburg: Museum, p. 11. (in Russian)

18. 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)

Article submitted 06.10.2017

The online version of this article can be found at: http://archvuz.ru/2017_4/15

© V.G. Vlasov 2017

© USAAU 2017