

## **АРХИТЕКТУРА КАК ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО. ТЕОРИЯ ОТКРЫТОЙ ФОРМЫ, ПРИНЦИП ПАРТИЦИПАЦИИ И СИНОПТИЧЕСКИЙ МЕТОД В ИСКУССТВОВЗНАНИИ**

УДК: 72.01  
ББК: 85

**Власов Виктор Георгиевич**

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

### **Аннотация**

*Историческое развитие архитектуры демонстрирует художественное преобразование конструктивности и переход многих традиционных тем и мотивов в область метафорических значений. Архитектура представляет собой организующую силу всех искусств, она определяет место, структуру и функции сопричастных ей произведений живописи, графики и скульптуры, и поэтому архитектура – не только изобразительное, но также изображающее и преобразующее искусство. Предметом изображения в архитектуре являются не объекты окружающей действительности, а наиболее общие понятия и субъективные переживания формы и пространства, физические и духовные силы, энергия, устремления, полет мысли в пространстве и времени. Мышление архитектора связано также с актуализацией так называемой открытой формы и принципом партиципации (партисипации) – соучастием творца и заказчика, зрителя, пользователя. Эти особенности объясняют феномен, который в XX–XXI вв., в отличие от традиционного синтеза искусств, отмечен взаимопроникновением методов технико-эстетической, художественной и экспозиционно-игровой деятельности. Отсюда особое значение архитектурного мышления для всех видов пластических искусств, а также актуальность архитектурноцентричного знания и синоптического подхода, объединяющего многие методы и приемы искусствознания.*

### **Ключевые слова**

*архитектура, архитектурное мышление, изобразительное искусство, метафора, метонимия, ордер, открытая форма, партиципация, синоптический метод, художественная форма, художественные тропы*

*В действительности все совершенно иначе, чем на самом деле*  
*Антуан де Сент-Экзюпери*

*Желание предвещает необходимость*  
*Луис Кан*

*Критичность – это состояние сознания*  
*Рем Колхас*

### **Предистория вопроса. Феноменологические основы понимания архитектуры**

Искусство архитектуры универсально, но его понимание в различные эпохи своеобразно и неповторимо. Архитектуру рассматривали как утилитарную строительную деятельность, как картину мира, символ культурной идентификации, сакральное действо, отражение высших сил, природных универсалий, духа времени или личности творца. Основания для феноменологической теории архитектурной композиции зарождались еще в античности. Так, в философии Платона основой зрительного образа является скрытая от непосредственного наблюдения сущность всех вещей – эйдос (греч. eidos – вид, форма, явление). Эйдос присутствует в мире до разума человека, но является как эпитемесис



Рис.1. Капитель южного фасада Дворца дождей в Венеции. XIV в. Фото: В.Г. Власов. 2000



Рис.2. Погребальная урна. Культура этрусков. II в. до н. э. Мрамор. Берлин, Старый музей. Фото: В.Г. Власов. 2002

(греч. *epitemesis* – предосуществление, предзнаменованье). В диалоге «Софист» (380—360-е гг. до н. э.) Платон отмечал, что художники создают очертания и пропорции не в соответствии с объективным положением вещей, а в отношении к углу зрения, под которым их воспринимает наблюдатель. Согласно трактату Витрувия «Десять книг об архитектуре» (18–16 гг. до н. э.), форма (греч. *eidos*) – предустановленная гармония, поэтому данное восприятию качество такой формы определяется как «видимость, внешность» (лат. *aspectus*), а то, что мы ныне называем латинским термином конструкция, есть внутренний порядок, или евномия (греч. *eunomia*). Причем польза (лат. *utilitas*) и прочность (лат. *firmitas*) составляют красоту (лат. *venustas*), они преобразуются и даются восприятию в изобразительном декоруме (лат. *decorum* – благообразие и уместность украшений). Следовательно, знаменитую триаду Витрувия (польза, прочность, красота) следует понимать сложнее, чем простую сумму компонентов. Красота (видимость) свидетельствует и о пользе, и о прочности сооружения. Иными словами, красота являет во внешности образы пользы и прочности.

Л. Б. Альберти в трактате «Десять книг о зодчестве» (1444–1452) сформулировал триаду, аналогичную витрувианской: «Необходимость, польза, наслаждение». Согласно теории Альберти, архитектор «оформляет материю очертаниями»: «Вся архитектура заключается в очертаниях и в постройке... Причем вся форма и внешний вид (лат. *species et commoduscue aspectus*) должны быть заложены в этих очертаниях» (I, 1). Функция, конструкция и форма соединяются в видимости («внешнем виде»). В результате «части, находящиеся на своем месте, даже мельчайшие в сооружении, становятся красивее для взора» (IX, 7). Таким образом, и в понятии целостности критерием качества является «видимость» (лат. *aspectus*). Возможно, поэтому витрувианский термин «*genera*» (однородность) Альберти заменил словом «*ordinum*» (порядок, правильность).

В классическом западноевропейском искусствознании феноменологическая теория формировалась в русле гегельянской традиции преодоления дуализма материи и сознания, объекта и субъекта. Английский писатель, художественный критик и историк искусства Уолтер Пэйтер (Патер; 1839–1894) в книгах «Очерки по истории Ренессанса» (1873) и «Эссе о стиле» (1889) применял «критический метод изучения зрительных впечатлений». Главное, по его мнению, добиваться эффекта «интимного восприятия ситуации», мысленно переносясь в условия, «которые сделали художника гением».

Немецкий философ Вильгельм Дильтей (1833–1911), с 1882 г. читавший лекции в Берлинском университете, рассматривал историю исключительно как «философию



Рис. 3. А. Визентини. Венеция. Вид на Пьяццетту с пристани. Около 1730 г. Офорт. Источник: Pedrocchi, F. *Il Settecento a Venezia. I vedutisti*, Milano 2001, Tav. XXVII



Рис. 4. Санта Каза монастыря Лорета в Праге. 1626–1631. Арх. Дж. Б. Орси. Копия «Santuario della Santa Casa» в Лорето, Италия. Арх. Д. Браманте (1507–1509) и Антонио да Сангалло (1533–1534). Источник: Menci V. Praha. – Praha: Odeon, 1969. Op. № 9.

духа», а свою концепцию именовал «эмпирической наукой о проявлениях духа» (нем. *Geisteswissenschaft*). Соответственно, история искусства понималась им как история духовных состояний человека. Отсюда концепция Макса Дворжака (1874–1921) «истории искусства как истории духа» (нем. «*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*»).

Сходную эстетическую теорию разрабатывал немецкий философ Теодор Липпе (1851–1914). В книге «Эстетическое созерцание и изобразительные искусства» (1905) Липпе провозгласил основополагающей категорией искусства «вчувствование» (нем. *Einfühlung*) как «объективацию внутреннего мира» художника. Юлиус фон Шлоссер (1866–1938), ученик и последователь М. Дворжака, критиковал рационалистический и социологический подходы к истории искусства, а также «понятийный реализм» теории художественной воли А. Ригля. Во взглядах на искусство Шлоссер следовал идеям своего ровесника и друга, итальянского философа-гегельянца Бенедетто Кроче (1866–1952). По концепции Кроче, нет ничего реального, кроме саморазвития духа, которое осуществляется на четырех последовательно связанных уровнях: 1) интуиции (эстетический уровень), 2) синтезе общего и индивидуального (логический уровень), 3) единичной воли (экономический уровень), 4) воли всеобщего (этический уровень). Искусство, в понимании Шлоссера, есть выражение развития души. Изучение искусства возможно двумя путями: как «поэзии», не подвластной методам позитивной науки и логическим понятиям, и исследованию «художественного языка» через внехудожественные категории, в частности музыкальные аналогии. В 1902–1922 гг. Шлоссер был хранителем коллекции скульптуры и ремесел Музея истории искусств в Вене, но при этом не отказывался от своей концепции: рациональное объяснение искусства и построение его целостной истории невозможны, а любые оценки художественных феноменов носят исключительно субъективный характер.

Основатель философской феноменологии Эдмунд Гуссерль (1859–1938) отмечал: «В любой момент сознание имеет определенный горизонт, который меняется вместе с изменением его направленности, а также с изменением фазы развертывания... Например, во всяком внешнем восприятии данные объекта содержат в себе указание на те стороны, которые еще не восприняты, но только предвосхищаются или ожидаются. Именно такая интенциональность и обретает новый смысл в каждой фазе восприятия» [1].

Развитие психологической концепции художественной формы связано с деятельностью представителей швейцарско-германской школы искусствознания.

---

Наиболее значительный вклад в формирование психологического искусствознания внес Генрих Вёльфлин (1864–1945), сын швейцарского филолога, выходца из Германии. Вёльфлин слушал лекции Я. Буркхардта в Базельском университете. В 1883–1886 гг. учился в университетах Мюнхена и Берлина. В Италии поддерживал дружеские отношения с членами «Римского кружка» (нем. *Römische Kreis*): философом Конрадом Фидлером (1841–1895), живописцем Хансом фон Маре (1837–1887) и скульптором Адольфом фон Гильдебрандом (1847–1921).

Вёльфлиновская концепция легла в основу формирования новой науки – психологии изобразительного искусства. Классическое определение теории искусства, по Вёльфлину («постижение основ исторической формы»), как писал С. С. Ванеян, «далеко уходит за пределы чисто научных задач, свидетельствуя об антропологической природе той деятельности, которую до сих пор по привычке именуют искусствознанием. Это именно род деятельности, сродни деятельности того, кто произвел на свет самую художественную вещь, это дискурс, который представляет собой аналогию, имитацию, репродукцию художественного дискурса» [2].

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», или «зримости» (нем. *Sichtbarkeit*, термин К. Фидлера). По убеждению Вёльфлина «пространственная структура интерпретируется в качестве движения и действия скрытых сил... Форма это телесное переживание движения глубоких звуков и темных цветов... Форма не есть нечто внешнее... это нечто такое, что действует изнутри материала в качестве имманентной воли (*Kunstwollen*). Для того, чтобы понять пространственную структуру эстетически, мы должны стать участниками этого движения» [3].

Преодоление упрощенной модели восприятия произведения искусства связано также с личностью немецкого ученого Вильгельма Пиндера (1878–1947). Он рассматривал художественное произведение не только в качестве зрительного феномена, но и как «объективацию состояния человеческой души в корреляции с душевными склонностями эпохи». В книге «Проблема поколения в европейской истории искусства» (1926) Пиндер сформулировал тезис о «неодновременности одновременного» (*Ungleichzeitigkeit des gleichzeitigen*). После работ В. Пиндера феномен формообразования (*Formgebung*) все чаще рассматривали в единстве явления и впечатления. В феноменологическом смысле то, что открывается в сознании и духовном опыте художника (лат. *forma mentis*) в качестве формирующей формы (лат. *forma formans*), сужается и оскудевает в тисках материализованной формы (лат. *forma formata*). Происходит как бы деволуция идеальной модели (архетипа сознания) в индивидуальном сознании, а посредством материализации в той или иной степени – ее упрощение и даже вульгаризация.

Эта идея ранее находила выражение в христианском мировоззрении в понятии анагогии (греч. *anagogia* – возведение, возвышение). Душа мастера возносится в озарении и просветлении, но иконописный образ, согласно византийской традиции, есть нисхождение по отношению к божественному первообразу – кеносис (греч. *kenosis* – церк. слав. истощание, умаление). В модернизированном виде эту идею изложил Н. А. Бердяев в книгах «Смысл творчества» (1914) и «Опыт эсхатологической метафизики» (1941). Творчество не нуждается в оправдании, но художник оправдывает свое существование творческим актом в качестве «ответа на творческий акт Бога». Поэтому аналогично теодицее творчество есть антроподицея (от греч. *anthropos* – человек и *dike* – справедливость, оправдание) [4]. Художник нисходит, а встречное движение осуществляет зритель. Следовательно, любую художественную форму можно понимать как эпистемологическую метафору.

В теории символизма Вяч. Иванова зритель сам в символическом смысле



Рис.5. Капелла Строрци церкви Сант Андреа делла Валле в Риме. Ордерная композиция боковой стены. 1616. По проекту Микеланджело Буонарроти. Фото: В.Г. Власов. 2014



Рис.6. П. Гонзага. Фрагмент росписи «Светлой галереи» Большого дворца в Павловске. 1806—1807. Проект Ч. Камерона. Перестройка В. Бренны (1796). Фото: В.Г. Власов. 1991

превращается в «творимую форму». Именно таким образом осуществляется переход от «реального к реальнейшему» (лат. *a realibus ad realiora*). Художественное произведение само в себе несет «теплоту объединяющей тайны» (С. С. Аверинцев). В литературе идея «обратного восприятия» произведения искусства нашла выражение в романах Э. Т. А. Гофмана «Эликсиры Сатаны» (1815–1816), О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» (1890–1891), повести Н. В. Гоголя «Портрет» (1834; вторая редакция 1842).

Для философской онтологии XX–XXI в. характерно перенесение области реального в метафизику, в реальность мирового духа, активно воздействующего на материальный мир – действительность. В результате такого смещения акцентов снимается традиционное противопоставление познающего мир субъекта (человека) и познаваемого объекта, внутреннего сознания и внешнего мира. Основное внимание, в частности в эстетике, уделяется не объективному существованию материи, например материальной формы произведения искусства, а ее субъективному переживанию и представлению в сознании зрителя. Добавим, что, по определению австрийского психолога Виктора Эмиля Франкла (1905–1997), предметом философского знания является «соприсутствие духа иному существу». Признание этого факта позволяет, по его словам, осознать «сущность духовного существования, духовной реальности» [5].

### **Изобразительная природа архитектурного творчества. Форма как зримая метафора**

Вопреки схоластическим представлениям академического искусствознания конструкция в архитектуре не определяется функцией здания, а зависит от неизменных тектонических принципов. Технические нормы и функциональные условия



Рис.7. Капелла Корнаро церкви Санта Мария дела Виттория в Риме. Лоджия-обманка боковой стены с изображением членов семьи Корнаро. По проекту Дж. Л. Бернини 1646 г. Ученики мастера. Мрамор. Источник: The Church of Santa Maria della Vittoria. – Roma: ATS Italia Editrice, 1999. – Foto: Scriba-Florence



Рис.8. Угловые пилястры с антаблементом дома по ул. 20 Сентября в Риме. Середина XIX в. Фото: В.Г. Власов. 2014

вырабатываются вне архитектурного творчества и лишь принимаются в качестве внешних ограничений. Функцию постройки при необходимости можно изменить, конструкция останется той же. Прочность можно добавить, не меняя конструктивную схему. Красота от этого не пострадает. «Значащая форма, – писал в 1951 г. немецкий историк искусства и теоретик архитектуры Гюнтер Бандманн (1917–1975), – высвобождается из оков технической, конструктивной необходимости. Зодчество тем самым уже по своей сути является не усовершенствованной конструкцией, своего рода иллюстрированной и украшенной статикой и механикой..., а воспроизведением тектоники, т. е. искусством. Следствие этого – сублимация технической и материальной составляющих, превращение реальной формы в идеальное образование. Формальный мотив утрачивает свое значение, которым он обладал, будучи первоначально связан с материалом, и обретает благодаря новому отношению идеальное содержание. Именно это имел ввиду Винкельман, говоря об облачении, которым покрывается мертвый материал. Форма – это духовный покров, брошенный на материю» [6].

Объясняя изобразительную суть архитектуры, историк искусства Борис Робертович Виппер (1888–1967) упоминал категории средневековой эстетики: «природа созидаящая» (лат. *natura naturans*) и «природа созданная» (лат. *natura naturata*). Первое понятие означает «природу созидаящих сил», второе – «природу явлений». Архитектура изображает первую природу; живопись, скульптура, графика – вторую. Вопрос, следовательно, заключается не в особом «неизобразительном характере» искусства архитектуры, а в специфике предмета и метода изображения. В архитектуре, писал далее Виппер, «мы

всегда найдем реальную конструкцию» и «видимую, изображенную». И «мы можем сказать больше – именно способность изображения и отличает художественную архитектуру от простого строительства» [7]. Главным выразительным средством архитектора являются пространственные отношения, поэтому архитектура изображает не формы окружающей действительности, а субъективные переживания формы и пространства, физические и духовные силы, энергию, устремления, полет мысли в пространстве и времени. Как, к примеру, изобразить усилие несущей конструкции, устойчивость, сопротивление тяжести, мощь, полет духа, устремление души к небу, напряжение или расслабленность и нежность, не прибегая к эзопову языку сюжетов, мифологических персонажей, исторических личностей и соответствующих атрибутов?

В отличие от утилитарной строительной деятельности тектоническое начало архитектуры проявляется в метафорическом преобразении строительной конструкции в «образ строения» (определение А.И. Некрасова), или «образ конструктивных сил» (формулировка Н.И. Брунова) [8]. Именно поэтому в архитектурной композиции все ее части – стены, колонны, капители, своды – представляют собой не конструктивные, реально работающие детали, а видимость, мнимость – изображение конструкции, части которой действительно работают, но их работа скрыта за внешними формами. В. Ф. Маркузон первым в отечественной историографии отметил, что ордерную систему следует понимать в качестве зримой метафоры. Об этом же писали В. Л. Глазычев, А. В. Иконников, А. Г. Рапппорт, Л. И. Таруашвили.

Предмет метафорического переосмысления конструкции в процессе исторического развития и художественного усложнения ордерности, например от древнегреческой к эллинистической и римской архитектуре, может обретать символический смысл. Возникает сложная архитектурная игра в ордер. Художественный образ в архитектуре, по справедливому утверждению С. С. Ванеяна, следует считать «феноменологически изобразительным, во всяком случае, иконным» [9]. В специфической архитектурной иконологии необходимо также различать изображающую функцию и предмет изображения. Х. Зедльмайр точно сформулировал, что архитектура представляет собой «организующую силу для всех искусств», определяет место, структуру и функции сопричастных ей живописи, графики и скульптуры, и поэтому она является «не только изобразительным, но и изображающим искусством» [10, с. 10].

Швейцарский архитектор, критик и историк архитектуры XX в. Зигфрид Гидион (1888–1968), может быть, излишне артикулируя связь новой архитектуры с кубистической и посткубистической живописью, тем не менее, верно отметил аналогии формообразования и понимания пространства в живописи и архитектуре [11]. По свидетельству Р. Мейера, когда знаменитый немецкий архитектор Б. Таут приехал в Москву в начале 1930-х гг., он был удивлен, увидев, что русские архитекторы-конструктивисты «сидят перед своими чертежными досками как художники перед мольбертами и мало интересуются тем, что происходит на строительной площадке» [12, с. 20]. Действительно, так называемая нефигуративная, точнее, абстрактная, а еще лучше – абстрагированная живопись, несмотря на крайнюю условность языка, остается видом изобразительного искусства. Только ее изобразительность особая. Также и архитектура обладает абстрагированной изобразительностью, с той лишь разницей, что особенный изобразительный язык архитектуры существенно не менялся в веках. В июне 2014 г. в Москву с лекциями приезжал выдающийся испанский архитектор С. Калатрава. Во время выступления он рисовал кистью и акварелью на бумаге рыбу, волну, черепаху, птицу, а затем показывал, как это можно построить!

Однако произведения архитектуры могут быть изобразительны в разных смыслах. Конечно, архитектура не только выражает, но и изображает, прежде всего, саму архитектуру. Одна постройка может воспроизводить другую (репликация, стилизация)

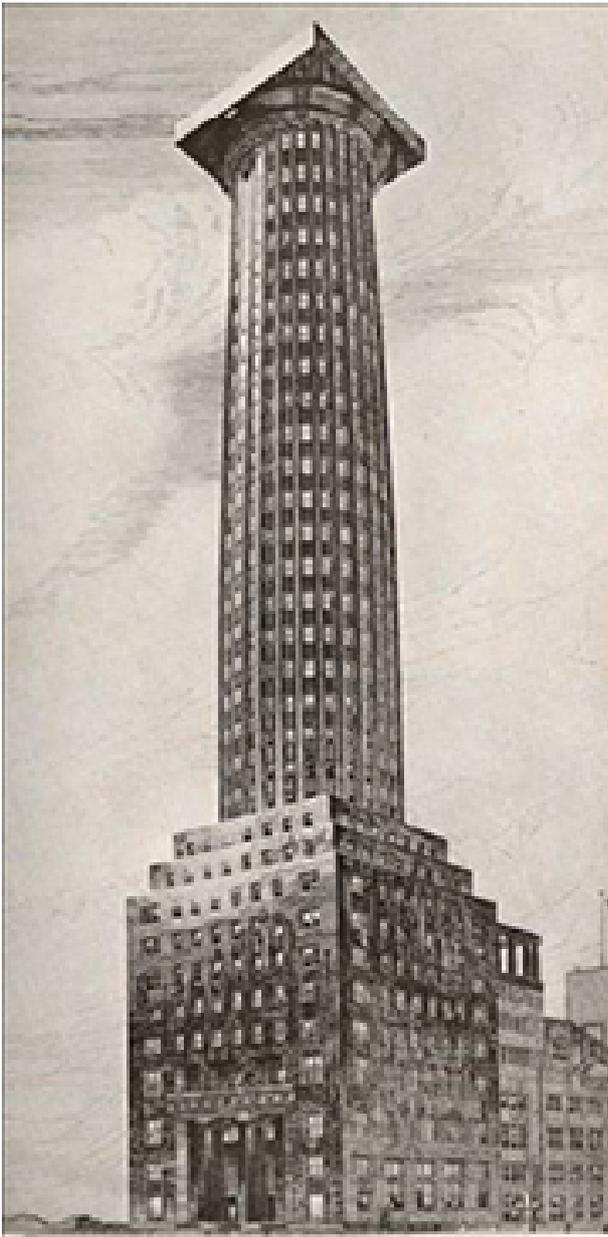


Рис.9. Проект здания редакции газеты «Чикаго Трибьюн». 1922. Арх. А. Лоос. Источник: [http://skyscraper.org/EXHIBITIONS/PAPER\\_SPIRES/chitrib01.php](http://skyscraper.org/EXHIBITIONS/PAPER_SPIRES/chitrib01.php)



Рис.10. Проект здания редакции газеты «Чикаго Трибьюн». 1980. Арх. Р. Стерн. Источник: <http://archiveofaffinities.tumblr.com/post/59431062108/robert-am-stern-l...>

либо ее условно представлять (демонстрации макетов). Подобные воспроизведения, как и чертежи, акварели, картины и гравюры с видами городов и знаменитых памятников (ведуты), гравированные проекты, созданные самими архитекторами или их помощниками, перспективные студии, театральные декорации (сценография), фантастическая «бумажная архитектура», художественная фотосъемка, видеопрезентации и многое другое расцениваются в качестве оригинальных произведений изобразительного искусства (рис. 1–3). Своеобразным жанром является «архитектура в архитектуре»: представление одного сооружения другим, такая композиция может иметь одновременно иконографический, символический и сакральный смысл (рис. 4). Бесконечный ряд образов и представлений дополняют включения в архитектурную композицию произведений живописи, скульптуры, архитектурных мотивов в архитектуре – на стенах зданий, в рельефах и декоративных деталях (рис. 5–7). Иногда встречаются образные цитации: ордерные детали включаются

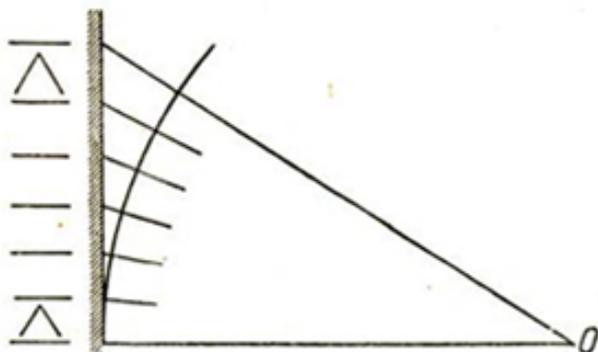


Рис.11. Принцип оптического корректирования размеров надписи на стене храма Афины Полиады в Приене. После 334 г. до н. э. Источник: Шуази О. История архитектуры. М.: изд-во Всесоюзной академии архитектуры. Т. 1, 1935. – С. 303. Рис. 239



Рис.12. Роспись «Дома Пилата» (Pilatushaus). Деталь. Обераммергау, Бавария. 1784. Мастер Ф. Цвинк. Техника секко. Источник: [http://www.lgroutes.com/Alp\\_way/Oberammergau.html](http://www.lgroutes.com/Alp_way/Oberammergau.html)

в композицию здания или представляют само здание вне конструктивной необходимости. Подобно цитатам литературных текстов они обретают метафорическое или символическое значение как в классике, так и в модернизме (рис. 8–10).

Отдельные архитектурные детали имеют изобразительный характер: кариатиды, атланты, «растительные капители», маскароны, органогенные орнаменты. Можно возразить, что они представляют собой произведения пластики, а не зодчества, но их форма обретает особый, метафорический, смысл именно в контексте архитектурной композиции. Существует и скрытый изобразительный антропоморфизм – уподобление здания телу и лицу: вход – это рот, окна – глаза, карнизы – брови, опоры – ноги. Даже при отсутствии явных антропоморфных ассоциаций каждое здание, так или иначе, имеет свое лицо. Подобно другим видам искусства, архитектуре присущи иконические и неиконические (символические) знаки. Их отношения определяют конкретную физиогномику постройки.

Для правильной интерпретации архитектурной композиции важно различать понятия структуры и формы. Структура представляет собой функционально-конструктивную основу композиции. Форма – зрительное представление структуры, образ пространства, завершенное произведение, итог процесса формообразования, включающий конструирование, проектирование и строительство. Форма также – исходная точка зрительного восприятия, представления, потребления и ментальной рецепции, которая в каждом отдельном случае в своем развитии (в онтогенезе и филогенезе) вселяет новую жизнь в исходную форму и позволяет рассматривать ее под различными углами зрения. Если форму можно видеть, мыслить и оценивать по-разному, то структура отражает объективные закономерности строения (тектоники) и поэтому подлежит измерению и изучению. Кроме этого, структура в отличие от формы представляет не единичный объект, а систему типических отношений для определенного рода объектов. Уровень и способы отношений объекта и структурированных теоретических моделей составляет основу теории формообразования в искусстве, в том числе в архитектуре и дизайне. Именно поэтому архитектурную форму оказывается возможным рассматривать на многих уровнях: физическом, синтаксическом, иконологическом, семантическом, стилевом и эпистемологическом.

Самодостаточную в содержательном смысле форму противопоставляют не отвлеченному (внехудожественному, например идеологическому, или утилитарному) содержанию, а оформляемому материалу. Еще в античной традиции форму (греч. *morphe*) отличали от материала – текучей и бесформенной субстанции, которой придает

---

смысл конструктивная деятельность мастера. Бинарную оппозицию «форма – материал» утверждали последователи феноменологической философии и эстетики (Т. Липпс, Э. Кассирер, А. Ригль, Г. Вёльфлин, У. Эко), теоретики композиции (А. фон Гильдебранд, В. А. Фаворский, С. М. Даниэль). В филологии и лингвистике – «опоязовцы» (В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов, Р. О. Якобсон).

### **Историческое развитие изобразительности архитектуры. Метафоричность архитектурного пространства**

О. Шуазив в «Истории архитектуры» (1899) упоминает со ссылкой на трактат Витрувия «угловой закон» в качестве одного из проявлений принципа контракции (оптических поправок при пропорционировании). Этот способ заключается в последовательном увеличении размеров архитектурных деталей или членений стены здания по мере удаленности от зрителя. Таким способом достигается впечатление равенства неравных отрезков. Угловой закон предполагает одну главную точку зрения неподвижного зрителя и аналогичен системе прямой линейной перспективы, или центральной проекции, в живописи. Иными словами, рассчитан на картинное восприятие архитектуры (рис. 11). Дальнейшее развитие архитектурного мышления в эпоху Возрождения вместе с теорией и практикой линейной перспективы свидетельствует об углублении субъективности в истолковании художественного произведения. Однако в то же самое время навыки перспективного (далевого) восприятия действовали против открытости в пользу замкнутого характера архитектурной композиции – ее созерцания с фиксированной, как правило, центральной, точки зрения.

Так историческое развитие архитектуры классицизма способствовало утверждению фасадности, или картинности, восприятия. Если постройки Д. Браманте начала XVI в. предполагают круговой обход, то сооружения А. Палладио второй половины того же столетия, рассчитанные на отдельные картинные виды, требуют последовательной смены заданных архитектором и строго фиксированных точек зрения. Позднее, в результате закрепления навыков прямой линейной перспективы в живописи, графике и театрально-декорационном искусстве, формировалась устойчивая привычка проецировать наблюдаемую архитектуру на воображаемую картинную плоскость. Наблюдательная перспектива – результат рационального мышления постренессансной эпохи – совпала с необходимостью расстановки домов «в линию» в тесноте застройки быстро растущих городов. Дома, плотно примыкающие друг к другу в перспективе улиц, обусловили доминанту углового восприятия, которое парадоксально стимулирует потребность рассматривать красиво скомпонованный фасад с одной, неподвижной, желательно центральной, точки зрения. Тектоничность композиции – ясность пропорциональных членений по вертикали и горизонтали, выделение центра и оси симметрии, зрительное утяжеление центра и низа – не соответствует действительной конструкции, междуэтажным перекрытиям и расположению помещений в глубину постройки. Внутреннее пространство, как правило, не выявляется в фасаде здания и остается секретом для зрителя. Третье измерение становится метафорическим. Соответственно и проектирование ведется не изнутри наружу, а от внешней формы в глубину, подобно творчеству в рисунке и живописи. Рельефность декора и прорисовка деталей, рассчитанные на боковое освещение, не противоречат общей фронтальности композиции. Такая композиция превращается в картину, в нарисованное здание. Это в полной мере изобразительное искусство.

Угловые перспективы переводят симметрию пространства городских площадей и улиц в сложный живописный образ. В нем продолжают свою жизнь планы и ортогонали, но они преобразуются в новый жанр архитектурного пейзажа – своеобразную сценографию. Так, например, по точному наблюдению К. Зитте, в традиционной застройке фасады



Рис.13. Базилика Сан Паоло фуори ле мура в Риме. Вид из бокового нефа на главный неф. XIII–XV в. Воссоздание после пожара 1823—1840. Фото: В.Г. Власов. 2014



Рис.14. Перспективный вид на две, симметрично расположенные церкви на Пьяцца дель Пополо в Риме: Санта Мария ди Монтесанто (арх. К. Райнальди, 1662–1667 и Дж. Л. Бернини, 1671–1675) и Санта Мария деи Мираколи (архитекторы К. Райнальди, К. Фонтана, 1677–1679). Фото: В.Г. Власов. 2014

городских соборов и дворцов по принципу театральной сцены оформляют периметр замкнутого пространства площадей, уподобленных античным форумам [13]. Особенно эффектны сочетания нескольких площадей с встроенными фасадами. Общая перспектива в таких случаях превосходит своим художественным впечатлением ценность конкретных зданий и монументов (см. рис. 3). Отдельно стоящие постройки составляют исключение из этого правила, но и они требуют последовательного рассматривания с нескольких фиксированных точек зрения во взаимосвязи с окружающим пейзажем. Такое восприятие не тектонично, а живописно.

Я. Буркхардт в книге «Культура Ренессанса в Италии» (1860) писал об особенном значении росписей фасадов домов, посредством которых «живописные фасады значительным образом определяли облик городов». Поэтому и «декоративная архитектура», обслуживавшая праздники и уличные шествия, «требует особой страницы в истории искусства» [14]. Обычай наружных росписей существовал, правда, недолго, даже в Венеции, где сырой климат препятствовал сохранности фресок. Поэтому чаще использовали технику сграффито, отчего декор фасадов напоминал страницы печатных книг. К этому следует добавить возникшие в Средневековье обычаи вывешивать на балконах зданий к праздникам тканые ковры, дополненные живыми цветами, а также рельефные и расписные «обманки», или троплэи (фр. *trompe-l'œil* – обман зрения). На стенах изображали театральные мистерии и религиозные шествия, часто с имитацией ордерных, иных деталей, фигурами людей и фрагментами иллюзорного пейзажа (рис. 12).

В XVII–XVIII вв. роль гравюр, «ордерных книг» с образцами орнаментов была особенно значительна и многообразна. Рисунки и гравюры служили не только средством передачи информации, но и образцами декорирования зданий, которые превращались в «говорящие картины». В архитектурной графике и живописных ведутах архитектурные сооружения даже в большей степени раскрывают свою историчность и пространственность, чем в реальном восприятии. Стоит только вспомнить творчество Дж. Б. Пиранези – архитектора в гравюре.

В постройках барокко, маньеризма и неоклассицизма доминируют экспрессия, динамика и угловые перспективы, стимулирующие пространственное воображение. При этом неизменная симметрия композиции воспринимается асимметрично, возникает эффект



Рис.15. А. Мантенья. Иллюзорная роспись плафона Камеры дельи Спози Палаццо Дукале в Мантуе. 1465–1474. Фреска. Источник: <https://www.myart-prints.co.uk/a/andrea-mantegna/camera-degli-sposi-ceili...>



Рис.16. А. Поццо. Апофеоз Св. Игнатия. Роспись плафона церкви Сант Иньяцио в Риме. 1690–1694. Источник: [http://www.ciao-bellaitalia.com/2014/02/blog-post\\_1557.html](http://www.ciao-bellaitalia.com/2014/02/blog-post_1557.html)

«подвижных угловых перспектив». Движение зрителя предполагает последовательное чередование картин, плоскостных планов, которые, наподобие театральных декораций, сменяют друг друга (рис.13, 14). Это порождает архитектурные образы, соотносимые с контрапунктом, отчего вспоминается определение архитектуры как «движущейся мелодии» [15]. О «воссоздающей интерпретации произведения, сравнимой с исполнением музыкального произведения», писал и Х. Зедльмайр. Такая интерпретация «совершается в той же сфере, что и само созидание, захватывает всю личность человека – его дух, душу и тело – и лучше всего может быть определено как воссоздание (нем. *Nachgestalten*) в созерцании (10, с. 136).

Перспективные плафоны (ит. *pittura di sotto in su* – живопись снизу вверх) – открытие Ренессанса и Барокко, например росписи А. Мантеньи в Мантуе или плафон А. Поццо в римской церкви иезуитов Сант Иньяцио (рис. 15, 16). Такие росписи предполагают ракурсное восприятие, но их композиционная связь с обрамляющей архитектурой, подобно станковой картине в раме, указывает на одну, центральную точку зрения, откуда перспективный обман, оцениваемый в художественном смысле положительно, особенно нагляден и эффектен. Поэтому и архитекторы, в частности А. Поццо, специально указывали это условие. В церкви Сант Иньяцио примечательна роспись иллюзорного «купола» средокрестия в манере троплей. Она воспроизводит идеи Поццо, изложенные им в научном трактате об искусстве перспективы (рис. 17). В церкви экспонируется макет этой же церкви, созданный по расчетам архитектора. Барабан с куполом, нарисованным на плафоне, сделан на макете в объеме. Таким образом, возникает своеобразная инверсия: иллюзорное изображение воплощается в действительном пространстве макета.

«Обманки» создавали не только росписью, но и средствами самой архитектуры. Например, знаменитая «Перспектива Борромини» в римском Палаццо Спада (1652–1653). Архитектор Франческо Борромини при участии математика, монаха-августинца Дж. Мариа да Битонто создал галерею длиной 8,82 м, которая благодаря оптическому эффекту кажется 30-метровой. Иллюзия достигается схождением планов: пол приподнимается, свод опускается, боковые колоннады постепенно сужаются, перспектива усиливается, и точка схода перспективных линий видится далекой, а установленная в конце галереи статуя Меркурия размером 60 см, кажется выше человеческого роста. Однако «Перспектива Борромини» – не просто оптическая иллюзия, а зрительный образ, проекция художественного воображения (рис. 18).



Рис.17. А. Поццо. Иллюзорная роспись плафона средокрестия базилики Сант Иньяцио в Риме. 1694. Источник: <http://www.liveinternet.ru/users/4441964/post338229235>

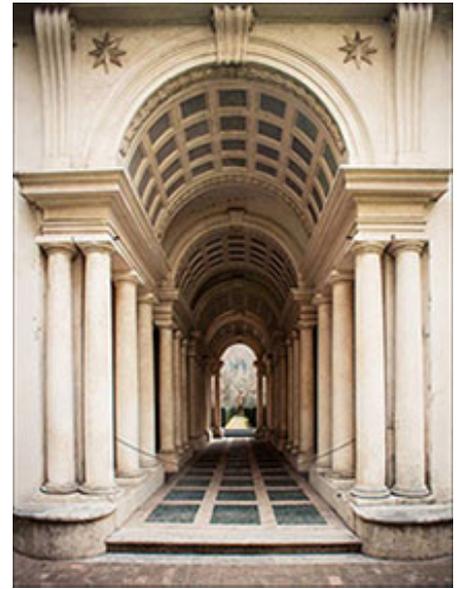


Рис.18. «Перспектива Борромини» в Палаццо Спада. Рим. 1652—1653. Арх. Ф. Борромини. Источник: <https://www.tes.com/lessons/zD0sI28X9AptwQ/roma-e-borromini>

В период историзма и эклектики 1830–1880-х гг. Н. В. Гоголь в статье «Об архитектуре нынешнего времени» (1831) размышлял: «Мне приходила прежде в голову одна мысль: я думал, что не мешало бы иметь в городе одну такую улицу, которая вмещала бы в себя архитектурную летопись. Чтобы начиналась она тяжелыми мрачными воротами, прошедши которые, зритель видел бы с двух сторон возвышающиеся величественные здания первобытного дикого вкуса, общего первоначальным народам, потом постепенное изменение ее в разные виды: высокое преобразование в колоссальную, исполненную простоты, египетскую, потом в красавицу – греческую, потом в сладострастную александрийскую и византийскую с плоскими куполами, потом в римскую с арками в несколько рядов, далее вновь нисходящую к диким временам и вдруг поднявшуюся до необыкновенной роскоши – аравийскую, потом дикую готическую, потом готико-арабскую, потом чисто-готическую, венцом искусства дышащую в Кельнском соборе...». Гоголь вопрошал: почему бы в Петербурге не строить помимо «греческих и римских храмов» готические башни, мавританские минареты и китайские пагоды?

После кажущихся наивными призывов к расширению исторических прототипов следует ряд весьма прозорливых замечаний: «Истинный эффект заключен в резкой противоположности; красота никогда не бывает так ярка и видна, как в контрасте...» Из дальнейшего становится понятной концепция мнимости, миража «хорошей эклектической архитектуры», которая сродни гоголевским литературным мистификациям. В понимании автора «Мёртвых душ» архитектура «восточная... создана одним только воображением... вся Индия усеяна прекрасными зданиями», представляющими собой «прекрасный мираж» [16]. Писатель подчеркивал атектоничные качества «архитектуры умного выбора» (так он перевел греческое слово «эклектика»). В его фантазиях архитектура представляет собой некие висящие в воздухе ажурные арки, галереи, лоджии. Последовательное применение эклектического метода действительно приводит к эфемерной архитектуре, мнимости композиции – фасадам, сплошь покрытым разнообразным декором, не связанным с объемной структурой здания. Если преодолеть гипноз отрицательного отношения к «историзму», легко понять, что, в сущности, речь идет о многообразии визуальных



Рис.19. «Большая утка». Магазин по продаже уток и утиных яиц. 1930—1931. Строители Дж. Смит и М. Йегер. Нью-Йорк. Источник: [https://en.wikipedia.org/wiki/Big\\_Duck#/media/File:The\\_Big\\_Duck.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/Big_Duck#/media/File:The_Big_Duck.JPG)



Рис. 20. Здание рекламного агентства Chiat Day в Венеции, Калифорния, США. Въезд на парковку («Дом-бинокль»). 1985–1991. Арх. Френк Гери, художники Клас Ольденбург и Коози ван Брюгген. Источник: <http://www.novate.ru/blogs/310115/29780/>

кодов традиционной архитектуры, приобретающих со временем изобразительно-мнемонический характер.

### **Теория «открытого произведения» Умберто Эко и концепция «открытой формы» Сенежской студии архитектурно-дизайнерского проектирования**

В 1967 г. итальянский философ, писатель, филолог и теоретик культуры Умберто Эко (1932–2016) опубликовал эссе «Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике». В 2002 г. им же опубликован сборник «Роль читателя. Исследования по семиотике текста» (очерки 1959–1977 гг.). В этих работах автор, отчасти развивая, отчасти критикуя идеи Р. Барта («Смерть автора», 1967), утверждал, что любое произведение представляет собой форму, открытую для разнообразных интерпретаций и многозначных толкований самим художником, а также зрителем и критиком. У. Эко, в частности, писал: «Произведение искусства – это принципиально неоднозначное сообщение, множественность означаемых, которые сосуществуют в одном означающем». Писатель решил выяснить, каким образом форма произведения связана с его «открытостью», установить, в каких пределах то или иное произведение может быть максимально многозначным и зависеть от деятельного вмешательства человека, который его воспринимает, не переставая, однако, быть «произведением». Под произведением искусства, пояснял автор, «мы понимаем объект, наделенный определенными структурными свойствами, которые допускают, но в то же время координируют чередование истолкований, смещение перспектив» [17, с. 5–6]. «Перед нами проблема, – уточнял Эко, – существование которой эстетика и феноменология вкуса подтвердили многовековым опытом (хотя бы на уровне макроструктур восприятия), показывая, каким образом новые приемы формообразования изменяли наше чувство формы, наши ожидания, связанные с появлением той или иной формы, а также способ постижения самой реальности» [17, с. 167–168].

Действительно, художник создает законченную в себе самой форму, желая, чтобы она была постигнута и воспринята так, как он ее создал; тем не менее, «воспринимая всю совокупность стимулов и осмысляя их соотношение, человек привносит в этот процесс конкретную экзистенциальную ситуацию, свое вполне обусловленное чувственное восприятие, определенную культуру, вкусы, склонности, личные предубеждения, и, таким образом, постижение изначальной формы совершается в определенной индивидуальной перспективе». «В конечном счете, – писал далее У. Эко, – автор предлагает истолкователю

закончить произведение: он не знает наверняка, как именно оно может быть завершено, но знает, что, завершившись, оно все равно всегда будет его произведением, а не каким-либо иным, и что в конце интерпретационного диалога конкретизируется форма, которая будет его формой, даже если ее выстроит кто-то другой, причем в таком ракурсе, который он сам, быть может, не мог полностью предвидеть» [17, с. 58–61]. Понимая форму как метафору, У. Эко приводил в качестве примера открытости динамизм архитектуры барокко, но главное внимание уделил искусству модернизма, неструктурированному и хаотичному по определению.

В более широком контексте проблема открытой формы включает четыре аспекта:

- природа многозначности художественного образа и универсальность этого качества;
- феноменологический аспект, субъективная неопределенность восприятия произведения искусства;
- характер взаимосвязи поливалентности образа, структуры художественной формы и конкретных способов формообразования;
- методология изучения этой взаимосвязи, специфика методики, принципов вероятности и метафоричности языка художника и исследователя искусства.

В отечественной науке создание оригинальной методологии художественно-проективного мышления, включающей концепцию «открытой формы», связано с именем Г. П. Щедровицкого (1929–1994), основателя Московского логического кружка (1952). Он разрабатывал идею самоопределения методологии «как общей рамки всей жизнедеятельности людей», содержательно-генетической эпистемологии в теории мышления, а также «теоретико-деятельностного подхода» к проектированию. В качестве воплощения своих философско-методологических идей Щедровицкий предложил новую форму организации «коллективного проективного мышления» – организационно-деятельностные игры (ОДИ). Такие игры под его руководством проводили в Москве в 1979–1993 гг. Участники создавали проекты и модели, предполагающие постоянную трансформацию. Исследовали методику и технику изменений, завершенность не имела значения. Только что созданное признавалось устаревшим и подвергалось разрушению. Творческая личность архитектора-проектировщика также не имела того значения, которое ей придавалось раньше. Это было в полной мере коллективное творчество, и формообразование как «длящаяся система».

Близкие задачи с 1964 г. решала Сенежская студия при Московском отделении Союза художников под руководством Е. А. Розенблюма (1919–2000). Розенблюм, как и многие московские дизайнеры среднего поколения, окончил Московский архитектурный институт (1947). Автор книги «Художник в дизайне» (1974), он использовал понятие «художественное проектирование» и отстаивал идею «превращения проекта еще до его реализации в социальную потребность» [18]. В Сенежской студии (с 1967 г. Центральная учебно-экспериментальная студия художественного проектирования) дизайнеры занимались не только конструированием различных объектов, но и рисованием, живописью, фотографией. Главная идея заключалась в создании целостного художественного пространства, пригодного для всех сторон творческой деятельности человека. По концепции Е. А. Розенблюма, предмет превращается в вещь в «системе взаимозависимостей» (понятие, замещающее старый термин «функция»). Один и тот же предмет может приобретать различные вещные значения в зависимости от контекста. Вещь становится самой собой в процессе «становления» путем наделения предмета «человеческими свойствами» [19]. Создатели «Сенежа» считали дизайн-деятельность художественным проектированием, синтезирующим утилитарные, эстетические, семантические, символические и коммуникативные свойства вещи, благодаря чему она обретает особенную потребительскую ценность. Именно такие вещи способны



Рис. 21. Здание Оперного театра в Сиднее, Австралия. Проект 1955. Строительство 1959—1973. Арх. Й. Утзон. Источник: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Sydney\\_Opera\\_House\\_Sails.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Sydney_Opera_House_Sails.jpg)



Рис. 22. Карикатура, созданная студентами-архитекторами к официальному открытию здания Оперного театра в Сиднее королевой Великобритании Елизаветой II 20 октября 1973 г. Источник: Чарльз Дженкс. Язык архитектуры постмодернизма. С. 46. Рис. 53

формировать целостную «вещно-пространственную среду» и, в конечном счете, новую художественную культуру. Целевой установке перехода от утилитарно-технических задач проектирования к социокультурным, по мнению участников студии, соответствует метод открытой формы. Такой метод призван решить проблему творческой самостоятельности человека как в сфере производства, так и в процессе использования предметов бытового назначения. Один из девизов сенежских семинаров 1973–1991 гг.: «Открытая форма – это не форма, а только возможность быть множеством форм, процесс создания формы активно себя проявляющим потребителем». Следовательно, работа проектировщика должна быть ориентирована на поиск форм, позволяющих качественно изменять предметно-пространственную среду. «Открытая форма» допускает соучастие творца и потребителя бытовых вещей в «допроектировании» или «перепроектировании». При этом трансформируемая форма должна содержать в себе возможность обретения эстетической целостности в каждый момент ее преобразования.

К. М. Кантор (1922–2008), философ и теоретик дизайна, сформулировал четыре кардинальных положения концепции Сенежской студии:

1. Основой художественного проектирования является изобразительное искусство – источник проектных идей и художественных средств.

2. Художественное проектирование осуществляется как особый вид коллективного творчества, подобного работе театральной труппы.

3. Проект в виде пространственной пластической и колористической композиции является самостоятельным и завершенным в себе художественным произведением и может экспонироваться на выставке или в музее в качестве продукта нового вида художественного творчества.

4. Основным полем приложения сенежской версии метода художественного проектирования является городская среда в местах «средостения» архитектуры и традиционного дизайна. Это «бесхозная земля», не освоенная ни традиционным



Рис. 23. Здание аэропорта TWA в Нью-Йорке (с 1963 г. аэропорт им. Дж. Ф. Кеннеди). 1956–1962. Арх. Э. Сааринен. Источник: <https://www.archdaily.com/772104/spotlight-eero-saarinen>



Рис. 24. Здание аэропорта TWA в Нью-Йорке. Фото Э. Столлера. 1962. Источник: <http://ezrastoller.com/portfolio>

градостроительством, ни дизайном промышленных изделий или визуальных коммуникаций.

В отличие от семиологических концепций Р. Барта, М. Фуко, У. Эко, российские теоретики «открытой формы» подчеркивали однонаправленность художественной коммуникации. Активность зрителя, потребителя и – шире – историко-культурной среды предопределены структурой художественного произведения. Ответ зрителя не адекватен действию художника. Поэтому художественная коммуникация принципиально однонаправлена. Восприятие зрителя не пассивно, но его творчество имеет иной характер, чем творческий акт художника. «Открытая форма» в представлении зрителя вторична и рассеяна, с ее помощью зритель соотносит непосредственные впечатления с собственным жизненным опытом, в то время как художник – с культурно-исторической традицией.

### **«Двойное кодирование», принцип партиципации и зримые метафоры в архитектуре постмодернизма**

Архитектуре модернизма первой половины XX в. присущи метафоры, не свойственные ее природе, но возникающие в восприятии зрителя. Так появлялись ироничные названия многих модернистских построек: «упаковка для яиц», «коробка для ботинок», «скворечник», «каталожный ящик» (Л. Мамфорд). Сторонники новой архитектуры объясняли подобные нежелательные ассоциации стремлением соединить форму, функция которой не может быть выявлена во внешности, с чем-то хорошо знакомым и узнаваемым. Отсюда провозглашенный позднее канадским психологом Алланом У. Пайвио принцип двойного кодирования (1971) и примененный к архитектуре Ч. Дженксом (1975) в качестве принципа партиципации (или партисипации), – соучастия проектировщика и потребителя [20, с. 43–48]. Идея заключалась в создании системы схем, шаблонов и символов в качестве общего языка – эсперанто – заказчика, потребителя, критика и архитектора. «Принцип соучастия» проектировщика и общества пытались положить в основу «абсолютной архитектуры» итальянский дизайнер и архитектор А. Бранци, основатель группы «Archizoom» (1966), американец К. В. Александер («Орегонский эксперимент», 1975, «Язык шаблонов», 1977), итальянец П. В. Аурели («Возможность абсолютной архитектуры», 2011), архитекторы Ч. Абрамс, Дениз Скотт Браун (супруга Р. Вентури), Дж. Ф. К. Тёрнер, Н. Дж. Хабракен, Р. Эрскин и другие.

Эстетика постмодернизма второй половины XX в. придавала новый смысл историческим реминисценциям, аллюзиям, открытым или опосредованным цитированиям. Возник



Рис. 25. Жилой комплекс «Пространства Абракса». 1978–1983. Марн-ла-Валле близ Парижа. Арх. Р. Бофиль. Источник: <https://www.failedarchitecture.com/8-reasons-you-will-also-like-postmode...>



Рис. 26. Жилой комплекс «Пространства Абракса». 1978—1983. Арка. Арх. Р. Бофиль. Источник: [http://www.admagazine.ru/arch/102236\\_post-pochitaniya-rikardo-bofilla.php](http://www.admagazine.ru/arch/102236_post-pochitaniya-rikardo-bofilla.php)

третий период историзма после аналогичных периодов XIX и начала XX в. Для искусства постмодернизма как радикального консерватизма в отношении к авангарду [21] характерны многозначность, ироничность и двусмысленность, особенные пластичность и живописность, включение в архитектурную композицию элементов поп-арта, граффити и даже банальной торговой рекламы. Ранее, в истории искусства подобные решения, в частности в архитектуре маньеризма, именовали «смешанным соединением» (лат. *mixtum compositum*). «Радикальный эклектизм» (Ч. Дженкс) с соответствующими коллажными приемами «монтажа» привел к значительному усилению изобразительности архитектуры. Отсюда еще один термин Дженкса: «смешанное кодирование».

Так принцип двойного кодирования приобрел новый смысл: соединение традиционного и актуального. Согласно апологетической теории Р. Вентури, в таком искусстве «игровые декорации», сочетающие разные элементы, отражают принцип «двойственности и противоречивости», а также «разнообразие, заключенное в многозначности визуального восприятия» [22]. Архитекторы-постмодернисты предлагали комбинаторные решения: одна часть постройки функциональна, другая, привлекающая внимание новизной и необычностью, – изобразительна. Однако в этих случаях теряется цельность композиции, и архитектура превращается в произведение поп-арта пополам с коммерческой рекламой. В большинстве случаев принудительность иконических знаков («утка» на языке семиотиков) создает комичное впечатление (рис. 19, 20). Такая архитектура, по утверждению Р. Вентури, базируется на эстетике сочетания утилитарности («декорированный сарай») и изобразительности («дом-утка») [23]. Однако, в отличие от метафорически изобразительного классического ордера, такая принудительная изобразительность способна создавать лишь двусмысленность и неопределенность. Символическое же переосмысление ордерности дополняется иными, внеархитектурными средствами, что делает архитектуру своеобразным синтетическим искусством, подобно театральной сценографии.

Но, даже при «смешанном кодировании» здание не должно превращаться в живопись,

плакат или скульптуру. В отличие от опусов поп-арта, архитектурное сооружение сохраняет собственный символический смысл, прежде всего за счет тектоники как зрительного образа устойчивости, уравновешенного противодействия антитектоническим и деструктивным силам. Такое интуитивно ощущаемое содержание невидимо, но, по определению М. М. Бахтина, возникает как «чисто изображающее начало». Замещаемое воспринимается содержанием, а замещающее – выражением. В подобной коннотации архитектурная композиция становится началом изображенным и в этом проявляется метафизика архитектурного творчества, которая предоставляет зрителю, согласно принципу партиципации, простор для интерпретаций и игры воображения. Таковы самые знаменитые сооружения XX в.: Капелла в Роншане Ле Корбюзье, Библиотека А. Аалто в Выборге, Оперный театр в Сиднее Й. Утцона, «птица» аэровокзала в Нью-Йорке Э. Сааринена.

Однако и в этих прославленных примерах сохраняется многозначность, вызывающая противоречивые оценки. По воспоминаниям сотрудников, Й. Утцону, автору проекта Оперного театра в Сиднее, идея «лепестковых» перекрытий пришла в голову, когда он чистил апельсин. Оболочки перекрытий получались подобно делению апельсина на одинаковые дольки, они представляли собой сегменты одной сферы и имели одинаковую кривизну. Это качество обеспечивало оптимальные конструктивные совмещения, хотя такие перекрытия никоим образом не связаны с внутренним пространством и функцией здания. В результате возникли как очевидные изобразительные ассоциации: паруса, наполненные ветром, крылья птиц, морские раковины, лепестки цветков, так и ироничные «коды»: черепахи, занимающиеся любовью, дорожное столкновение – выживших нет, рыбы, пожирающие друг друга, стычка монахинь [20, с. 45–48] (рис. 21, 22).

Комплекс зданий Международного аэропорта компании «Транс уорлд эрлайнс» (TWA) в Нью-Йорке (с 1963 г. аэропорт им. Дж. Ф. Кеннеди) создавали по проекту Эро Сааринена в 1956–1962 гг. Это сооружение – шедевр нового экспрессионизма и пример целостности, основанной на ясности изобразительной метафоры: здание – птица с распростертыми крыльями, клювом и ногами, в целом – метафора готовности к полету. Фотографии выдающегося художника-фотографа Эзры Столлера еще более усиливают зримую метафору этого замечательного сооружения (рис. 23, 24).

Оригинальный метод демонстрируют работы каталонского архитектора Рикардо Бофиля (род. 1939). Его постройки выглядят гротеском на темы классической архитектуры. Жилой комплекс «Пространства Абрахаса» (Les Espaces d'Abraham), или, как его называют, «Версаль для народа», в пригороде Парижа Марн-ла-Валле (1978–1983) представляет собой набор исторических картин. Р. Бофиль использует традиционный синтаксис – колонны, карнизы, наличники, элементы антикизирующих построек А. Палладио, Дж. Б. Пиранези, французских мегаломанов: К.-Н. Леду, Э.-Л. Булле. Коллективная память французов, по утверждению Бофиля, очарована величием готических соборов и классицистических ансамблей «большого стиля». Поэтому и новая архитектура должна превратиться в театр, инсценировку, историческую декорацию. Так, обычный двор жилого квартала многоквартирных домов напоминает площадь с древнегреческими пропилеями или римской триумфальной аркой (рис. 25, 26).

Комбинаторный метод Бофиля, в отличие от метафорического языка архитектурного классицизма, характеризует «карнавальность цитат». Ордер как художественный троп и форма как метафора заменяются у Бофиля гипертрофированностью и «переменой мест», от которых теряется изначальный смысл цитируемого мотива. Бофиль произвольно меняет масштаб деталей (огромные карнизы и колонны); одну половинку окна он располагает под прямым углом к другой, часть колонны продолжает выемкой. Реминисценции переходят в гиперриторические построения типа текст в тексте, характерные для культуры постмодернизма. Ч. Дженкс назвал постройки Бофиля «классицизмом свободного

---

стиля». Однако по характеру использования выразительных средств это не столько архитектура, сколько арт-дизайн. Придуманый архитектором метод привел к созданию построек типа монументальной мебели: привычные формы утрачивают свойственную им соразмерность, происходит смешение масштабов. Колонна становится фонарем, палладио окно – садовой скамейкой, база колонны – водоемом, и наоборот: наличник окна превращается в пропилен.

В 1960-х гг. в Англии возникла группа молодых архитекторов «Аркигрэм» (Archigram), объединившихся вокруг одноименного журнала. В объединение вошли Д. Грин, Д. Кромптон, П. Кук, М. Уэбб, Р. Херрон, У. Чок. Их идеи восходят к неопластицизму, новому экспрессионизму и необрутализму: текучесть форм, динамичность, изменчивость, пластичность: «Архитектура должна быть подвижной, как облако» (У. Чок). Архитекторы группы (правильнее сказать – дизайнеры) создавали фантастические проекты: от поселений на Луне до «Шагающего города», а также «Компьютер-сити» или «Плаг-ин-сити» (Plug-in-City – «Город включений», 1964). Для их проектов характерна атмосфера мистификации, обыгрывающей сакраментальные вопросы: что важнее – образ, созданный нашим воображением, или физическое пространство, в котором находится наше тело? И где должен находиться в этих случаях архитектор? Один из приверженцев идей «Аркигрэма» С. Прайс выдвинул концепцию «недетерминирующей архитектуры», последовательно отвергающей тектоничность, монументальность, образность, завершенность формы и, наконец, саму архитектуру. Вместо нее он предложил ввести, согласно принципу партиципации, «обслуживание ситуаций». Проекты «Аркигрэма» привели к идее «готовых деталей» (англ. ready-made), из которых заказчик может выбирать любые и сам вставлять в свой дом. Дизайнер имеет право вносить изменения даже на строительной площадке, что напоминает метод работы скульптора. Принципы открытой формы и партиципации в этих проектах доведены до предела возможного.

Дизайнеры американской группы «САЙТ» (игра слов: англ. site – место, а также аббревиатура: SITE – Sculpture in the Environment – скульптура в окружающей среде) в 1980-х гг. развивали идеи «неожиданной образности», соединяя произведения скульптуры с дизайном среды в самых странных ситуациях. Их проекты эпатажируют публику, разрушают привычные представления о тектоничности и рациональности архитектуры. Лидер группы Джеймс Вайнс, скульптор по образованию, призывал к радикальному переосмыслению семантики предметного мира, отказу от стереотипов восприятия произведений искусства и неискусства. Дизайнеры группы создавали необычные проекты зданий, интерьеров, бытовых изделий. Однако Вайнс считал главным в проектировании не решение каких-либо практических задач, а спонтанность идей. Участники группы пропагандировали экодизайн: опубликовали десятки монографий, и журнальных статей, проводили выставки, инсталляции и презентации.

Для современного архитектуроведения характерны термины «визуальный образ», «архитектурный сценарий», «сценография архитектуры», «оптическая и тактильная картины пространства» [24]. Синтаксис архитектуры изобразителен по природе, поэтому он не требует дополнительных и грубых подсказок. Об этом в начале XX в. провидчески писал А. Г. Габричевский, а позднее – оригинальный итальянский философ, художник и теоретик Джилло Дорфлес [25]. Архитектуру сравнивают с хореографией – то и другое управляет движением тела в пространстве. Физическое и воображаемое движение человека в архитектурном пространстве можно сравнить и с кинематографом [26;27]. Эти и многие другие факты свидетельствуют о последовательном усилении изобразительности архитектуры и о процессах, которые, в отличие от традиционного синтеза искусств, характерны взаимопроникновением методов разных видов технико-эстетической, художественной и экспозиционно-игровой деятельности, а также вовлечением зрителя, заказчика, пользователя в процесс творчества. Характерно высказывание известного

британского дизайнера Тома Диксона: «Все великие открытия и в бизнесе, и в искусстве всегда происходили, когда приемы одного вида деятельности переносились в другие. Мне кажется совершенно нормальным переносить приемы музыки в мебель, приемы мебели в архитектуру» [12, с. 90].

### **Выводы.**

Необходимость формирования архитектуроцентричного знания и синоптического метода в искусствознании.

Художественно-образный смысл формы во всех визуальных видах искусства выражает качество архитектоничности: соответствия внутренней и внешней формы, выверенности и цельности отношений частей и целого. Следовательно, все виды изобразительного искусства, включая архитектурное творчество и дизайн, мы можем называть архитектонически-изобразительными искусствами, а собственно архитектоническую форму – общим знаменателем всех видов пластических искусств. Отсюда философский смысл термина «arche», обозначающего архитектуроцентричное знание и правильное понимание универсальных художественных закономерностей и ценностей [28].

В отличие от точных наук в искусствознании нет общепринятых истин и невозможны эксперименты, подтверждающие правильность той или иной теории. В таких экспериментах мы всегда будем получать разные результаты, поскольку каждое произведение искусства неповторимо. На современном уровне искусствознания, обогащенного множеством междисциплинарных теоретико-методологических исследований, изучение специфики архитектурно-дизайнерского проектирования не может ограничиваться отдельными методами: функционально-конструктивным, формально-структурным, феноменологическим, иконологическим, антропологическим, стилевым, социально-культурологическим и даже историко-культурным. Методологический потенциал скрыт в поливалентности истории искусства и теоретического искусствознания. Поэтому для его раскрытия требуется качественно новый, основанный на архитектуроцентричном знании, синоптический (сводный) метод. Такой метод может хотя бы частично объединить историков и теоретиков, культурологов и формалистов, контекстуалистов и позитивистов, представителей имплицитной и эксплицитной эстетики.

### **Библиография**

1. Husserl, E. *Meditazioni Cartesiane* / E. Husserl. – Milano: Bompiani, 1960. – P. 91.
2. Ванеян, С. С. Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра / С. С. Ванеян. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – С. 9.
3. Wölfflin, H. *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* / H. Wölfflin. – Basel, 1946. – S. 6.
4. Бердяев, Н. А. *Философия свободы. Смысл творчества* / Н. А. Бердяев. – М.: Правда, 1989. – С. 194–195.
5. Франкл, В. *Человек в поисках смысла* / В. Франкл. – М.: Прогресс, 1990. – С. 94.
6. Бандманн, Г. *Иконология архитектуры*. / Г. Бандманн; пер. С. С. Ванеяна // *Искусствознание*. – 2004. – № 1. – С. 438.
7. Виппер, Б. Р. *Статьи об искусстве* / Б. Р. Виппер. – М.: Искусство, 1970. – С. 355–357.
8. Власов, В. Г. *Ордер и ординация в архитектуре: От Марка Витрувия Поллиона до Мишеля Фуко [Электронный ресурс]* / В. Г. Власов // *Архитектон: известия вузов*. – 2017. – № 57. – URL: [http://archvuz.ru/2017\\_1/1](http://archvuz.ru/2017_1/1)
9. Ванеян, С. С. *Архитектура и иконография: «Тело символа» в зеркале классической методологии* / С. С. Ванеян. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – С. 13.
10. Зедльмайр, Х. *Искусство и истина* / Х. Зедльмайр. – М.: Искусствознание, 1999.
11. Гидион, З. *Пространство, время, архитектура* / З. Гидион. – М.: Стройиздат, 1984. – С. 252–264.

12. Паперный, В. З. Fuck Context? / В. З. Паперный. – Екатеринбург: TATLIN, 2011.
13. Зитте, К. Художественные основы градостроительства / К. Зитте. – М.: Стройиздат, 1993. — С. 66—68.
14. Буркхардт, Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. Опыт / Я. Буркхардт. – М.: Интрада, 1996. — С. 345.
15. 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](http://archvuz.ru/2016_1/1)
16. Гоголь, Н. В. Собр. соч.: В 6 т. / Н. В. Гоголь – М.: Гослитиздат, 1952–1953. – Т. 6. – С. 47.
17. Эко, У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко. – СПб.: Академический проект, 2004.
18. Майстровская, М. Т. Евгений Розенблюм и экспозиционное искусство / М. Т. Майстровская // Проблемы дизайна. М.: НИИ РАХ, 2011. – № 6. – С. 88.
19. Орлова, Э. А. Художественное проектирование как мировоззрение / Э. А. Орлова // Проблемы дизайна. – М.: НИИ РАХ, 2011. – № 6. – С. 125.
20. Дженкс, Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Ч. Дженкс. – М.: Стройиздат, 1985
21. Рыков, А. В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм». Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960–1990-х гг. / А. В. Рыков. – СПб.: Алетейя, 2007.
22. Вентури, Р. Сложность и противоречия в архитектуре / Р. Вентури // Мастера архитектуры об архитектуре. – М.: Искусство, 1972. – С. 547
23. Белоголовский, В. Беспорядок в архитектуре Роберта Вентури [Электронный ресурс] / В. Белоголовский. URL: <https://archi.ru/press/russia/3129/besporjadok-v-arhitekture-roberta-ven...>
24. Бакушкина, Е. С. Архитектура музейных зданий второй половины XX— начала XXI века: автореф. дис. канд. искусствоведения / Е. С. Бакушкина. – СПб., 2016. – С. 7–8.
25. Dorfles, G. Architettura ambigua. Dal Neobarocco al Postmoderno / G. Dorfles. – Bari: Dedalo, 1984.
26. Токарев, А. С. Использование средств киноискусства в архитектурном проектировании: автореф. дис. канд. архитектуры / А. С. Токарев. – Екатеринбург, 2007.
27. Русев, К. В. Кинематограф XX—XXI веков как средство авангардного моделирования архитектурных утопий / К. В. Русев // Новый университет. – 2014. – № 11 (33). – С. 28–36.
28. Волчок, Ю. П. Знание об античности и архитектуроведение в 60-е годы прошлого века: arche современной архитектуры / Ю. П. Волчок // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – Вып. 5. – СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2015. — С. 788.

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](mailto:natlukina@list.ru)

Статья поступила в редакцию 07.01.2018  
Электронная версия доступна по адресу: [http://archvuz.ru/2018\\_1/1](http://archvuz.ru/2018_1/1)

© В.Г. Власов 2018  
© УралГАХУ 2018

## ARCHITECTURE AS A FINE ART. THEORY OF OPEN FORM, PRINCIPLE OF PARTICIPATION AND SYNOPTIC METHOD IN ART STUDIES

**Vlasov Victor G.**

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

### Abstract

*History of architecture demonstrates artistic transformation of structure and transition of many a traditional theme and motif into the area of metaphorical meanings. Architecture represents an organizing force of all arts. It defines the place, structure and functions of related products of art, graphics and sculpture and, therefore, architecture is not only a fine art but it is also an art that depicts and transforms. The subject-matter of depiction in architecture are not objects of the surrounding reality but the most general concepts and subjective experiences of form and space, physical and spiritual forces, energy, aspirations, and flights of thought in space and time. Architect's thinking is also connected with the realization of the so-called open form and principle of participation – partnership between the creator and the customer, spectator, user. These features explain the phenomenon which in the 20th–12st century, unlike the traditional synthesis of arts, displays interpenetration of technical-aesthetic, artistic and exposition-play activity methods. Hence follows the particular importance of architectonic thinking for all plastic arts and current relevance of architecture-centric knowledge and synoptic approach combining many methods and techniques of Art Studies.*

### Key words

*architecture, architectonic thinking, fine arts, metaphor, metonymy, order, open form, participation, synoptic method, art form, art tropes*

### References

1. Husserl, E. (1960) *Meditazioni Cartesiane*. Milano: Bompiani, p. 91.
2. Vaneyan, S. S. (2004) *The Vacant Throne. The Art Criticism of Hans Sedlmayr*. Moscow: Progress-Traditsiya, p. 9 (in Russian).
3. Wölfflin, H. (1946) *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. Basel, p. 6.
4. Berdyaev, N. A. (1989) *The Philosophy of Freedom. The Meaning of Creativity*. Moscow: Pravda, p. 446 (in Russian)
5. Frankl, V. (1990) *Man's Search for Meaning*. Moscow: Progress, p. 94. (in Russian)
6. Bandmann, G. (2004) *Iconology of Architecture*. Translated from German by S.S.Vaneyan. *Iskusstvoznanie*, No. 1, p. 438 (in Russian)
7. Vipper, B. R. (1970). *Articles about Art*. Moscow: Iskusstvo, pp. 355—357 (in Russian).
8. Vlasov, V. G. (2017) *Order and Ordination in Architecture: from Marcus Vitruvius Pollio to Michel Foucault* [Online] *Architecton: Proceedings of Higher Education*, No. 57. Available from: [http://archvuz.ru/2017\\_1/1](http://archvuz.ru/2017_1/1) (in Russian)
9. 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)
10. Sedlmayr, H. (1999) *Art and Truth*. Moscow: Iskusstvoznanie (in Russian)
11. Gidion, Z. (1984) *Space, time, architecture*. Moscow: Stroyizdat, p. 252—264 (in Russian).
12. Paperniy, V. Z. (2011) *Fuck Context?* Ekaterinburg: TATLIN.
13. Sitte, C. (1993) *City Planning According to Artistic Principles*. Moscow: Stroyizdat, p. 66—68 (in Russian).
14. Burckhardt, J.C. (1996) *The Civilization of the Renaissance in Italy*. Moscow: Intrada, p. 345 (in Russian).
15. Vlasov, V. G. (2016) *Architecture — Frozen Music or Moving Melody? (Saving will come from gravitation rather than crescendo)*. [Online]. *Architecton: Proceedings of Higher Edu-*

---

cation, No. 53. Available from: [http://archvuz.ru/2016\\_1/1](http://archvuz.ru/2016_1/1) (in Russian).

16. Gogol, N. V. (1952–1953) *Collected Works in 6 Vol. Vol. 6*, Moscow: Goslitizdat, p.47 (in Russian).

17. Eco, U. (2004) *The Open Work: Form and Uncertainty in Contemporary Poetry*. Saint-Petersburg: Akademichesky Projekt (in Russian).

18. Maistrovskaya, M. T. (2011) Evgeny Rozenblum and Exhibition Art. *Problemy Dizaina*. Moscow: NII RAH, No. 6, p. 88 (in Russian).

19. Orlova, E. A. (2011) Artistic Design as a World Outlook. *Problemy Dizaina*. Moscow: NII RAH, No. 6, p. 125 (in Russian).

20. Jencks, Ch. (1985) *The Language of Post-Modern Architecture*. Moscow: Stroyizdat (in Russian).

21. Rykov, A. V. (2007) Postmodernism as «Radical Conservatism». Saint-Petersburg: Al-etya (in Russian).

22. Venturi, R. (1972) *Complexity and Contradiction in Architecture*. Moscow: Iskusstvo, p. 547 (in Russian).

23. Belogolovsky, V. Disorder in the Architecture of Robert Venturi [Online]. Available from: <https://archi.ru/press/russia/3129/besporyadok-v-arhitekture-roberta-ven...> (in Russian).

24. Bakushkina, E. S. (2016) *The Architecture of Museum Buildings in the Second Half of the 20th — Early 21st Century*. Summary of PhD dissertation. Saint-Petersburg, p. 7–8 (in Russian).

25. Dorfles, G. (1984) *Architettura ambigue. Dal Neobarocco al Postmoderno*. Bari: Dedalo.

26. Tokarev, A. S. (2007) *The Use of Cinema Art in Architectural Design*. Summary of PhD dissertation. Ekaterinburg (in Russian).

27. Rusev, K. V. (2014) Cinematography of the 20th—21st Centuries as a Means for Avant-Garde Modelling of Architectural Utopias. *Novy Universitet*, No. 11 (33), p. 28–36 (in Russian).

28. Volchok, Yu. P. (2015) Knowledge of Antiquity and Architectural Studies in the 1960s: the Arche of Contemporary Architecture. In: *Current Issues in the Theory and History of Art*, Issue 5. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State University, p. 788 (in Russian).

Article submitted 07.01.2018

The online version of this article can be found at: [http://archvuz.ru/2018\\_1/1](http://archvuz.ru/2018_1/1)

© V.G. Vlasov 2018

© USAAU 2018