

АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ: ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ ВОСПРИЯТИЯ АРХИТЕКТУРЫ

Власов Виктор Георгиевич

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

УДК: 72.01:72.02
ББК: 85.11

Аннотация

В статье рассмотрена специфика восприятия произведений архитектуры с учетом феноменологических концепций в искусствознании XX–XXI вв. Показана особенность пространственно-временного континуума архитектурных сооружений. Архитектурную композицию автор не только сравнивает с «застывшей музыкой» или «умолкшей мелодией», но и соотносит с театром, кинематографом и даже балетом. Такие сравнения оказываются возможными на основе изучения особенностей архитектурного ритма и пластики, а также движения зрителя в создаваемой архитектурой сценическом пространстве. Поэтому не только пространство, но и время являются важнейшими формообразующими факторами архитектурной композиции. Эти положения иллюстрируются на примерах из истории классической итальянской архитектуры.

Ключевые слова:

архитектоника, архитектура, время, движение, кинематограф, композиция, пластика, пространство, ритм

*Ничто так не мешает душе познавать Бога,
как время и пространство!
Майстер Экхарт*

*Произведение искусства обладает ценностью лишь постольку,
поскольку в нем имеется проблеск будущего.
Андре Бретон*

Архитектура как образ пространственных сил

В отечественном искусствознании еще в начале XX в. архитектуру рассматривали не только в качестве строительной деятельности и средства гармонизации окружающей среды, но и как один из способов выражения наиболее общих представлений о пространстве и времени. Однако и такой подход, ограниченный рамками позитивистской эстетики, не раскрывает глубинный, метафизический смысл архитектурного творчества, не менее иррациональный и загадочный, чем в других видах искусства. Очевидна необходимость иных подходов и методов.

Архитектурная деятельность – явление особого рода, к нему следует применять критерии, отличные от понятий изобразительности и выразительности в живописи, скульптуре и графике. Объясняя особенности художественного языка архитектуры, Б. Р. Виппер упоминал категории средневековой эстетики: «природа созидаящая» (лат. *natura naturans*) и «природа созданная» (лат. *natura naturata*). Первое определение означает «природу созидаящих сил», второе – «при-

роду явлений» [1]. Архитектура отражает первую – «природу идей»; живопись, скульптура, графика – вторую, «природу явлений».

Архитектор создает художественный образ пространства и действия скрытых, тектонических, или «структивных сил» (определение Н. И. Брунова). А. И. Некрасов писал о «чувственном переживании» пространства и времени в архитектуре. По его определению, материалами зодчества являются не камень или дерево, а пространство и время: «Само пространство, и объем, и масса воспринимаются как-то специфически», и это является «существом архитектуры» [2].

Зрительное восприятие архитектурной композиции опосредовано окружающим пространством. Поэтому архитектура – это всегда интерьер. Даже в тех случаях, когда человек осматривает здание снаружи, он находится внутри организованного архитектурой пространства. Композиция отдельного здания в метафизическом отношении простирается много дальше его материальных границ. Как замечательно написал О. Э. Мандельштам, готический собор только стоит на земле, но живет в небе [3]. Можно заключить, что предметом выражения и даже изображения в архитектуре являются не объекты окружающей действительности, а субъективные переживания формы и пространства, физические силы и духовные устремления. Как, к примеру, изобразить усилие, сопротивление, напряжение, мощь, стремление души к небу, не прибегая к эзопову языку сюжетов, мифологических персонажей, изображений исторических личностей и соответствующих атрибутов? Это могут сделать только архитектура и музыка.

Основные идеи архитектурной композиции соответствуют наиболее общим категориям. Например: идея возвышения (греч. *hypsoma*, лат. *culminatio*, нем. *Erhöhung*), идея равновесия (лат. *ponderatio*), напряжения (греч. *entase*, лат. *intentio*), умиротворения (лат. *pacificatio*), завершенности, или целостности (греч. *teleia*, лат. *integritas*). При этом во всех модификациях архитектурных форм сохраняются скрытые инварианты (постоянные архетипы мышления). Каждой идее соответствует определенный архетип: вертикаль, горизонталь, крест и квадрат, двусмежный квадрат с диагональю, треугольник, окружность. Количество таких архетипов, иначе называемых модусами (лат. *modus*), ограничено, но их сочетания рождают бесконечную вариативность. Пространство, таким образом, выступает в качестве художественного материала, а объемы, плоскости, линии, его ограничивающие, – в качестве формы. Композиционные средства – общие для всех видов архитектонически-изобразительных искусств: метр-ритм, отношения-пропорции, симметрия-направленность. Категории восприятия архитектурного пространства: место, положение (топос), масса (тело), дистанция (высота, ширина, глубина), движение, покой, свет, цвет. Качества формы: тектоничность, пластичность, пропорциональность, масштабность, ритмичность, мерность, рельефность, окрашенность.

Мнемоническое пространство-время архитектурной композиции

Среди любителей архитектуры существует мнение, что произведения этого вида искусства производят лучшее впечатление, если поблизости нет людей, автомобилей, деревьев, которые заслоняют здания. Суэта материальной жизни действительно мешает восприятию гармонии пропорций, ясности силуэта, логики формообразования, ощущению монументальности и величия сооружений, которые, как мы полагаем, будут стоять и после нас. Однако такой пуризм исключает, во-первых, чувство масштабности (возникающее в отношении размеров сооружения к росту человека), во-вторых, двигательный и субъективный характер восприятия архитектурного пространства. Архитектор-художник своим замыслом буквально рисует маршрут движения зрителя, чередование воспринимаемых им картин, одновременно предполагая отно-

сительную свободу перемещения и неожиданность открытий. Более того, эстетически подготовленный и образованный зритель ощущает не только актуальность, но и наполненность композиции историческим временем, мысленно продлевая увиденное в глубь веков, понимая или угадывая, откуда появились те или иные формы. Объект искусства не реален, а феноменален по своей природе (Ф. Brentano). Одним из главных результатов развития феноменологической теории в XX в. является признание того факта, что произведение искусства как эстетический и художественный феномен существует объективно лишь в процессе восприятия подготовленным зрителем. Вне художественного восприятия статуя – лишь глыба камня определенного веса и размера, картина – кусок ткани, покрытый красочным слоем определенной толщины и химического состава, гравюра – лист бумаги, испачканный типографской краской, а здание – только строительная конструкция.

Онтологическая двойственность любого произведения искусства заключается в том, что оно существует одновременно в двух мирах – как часть длящейся истории и как свершившийся факт: материализованный художником образ, но воспринимаемый зрителем в определенной длительности собственного (субъективного) времени. Отсюда еще одна антиномия онтологии и феноменологии искусства: необходимость совмещения исторической действительности и субъективного переживания образа. Примиряет эти оппозиции мнемоническое (воспоминательное) мышление художника и зрителя. Итальянский философ Дж. Камилло (1480–1544) назвал архитектуру «театром памяти» (итал. Teatro della Memoria). Архитектурное сооружение мы не только видим и практически используем, но и чувствуем, осязаем, припоминая ранее виденное. Поэтому искусство архитектуры следует понимать и изучать одновременно в онтологическом, историческом, феноменологическом и мнемоническом аспектах [4].

О телесном, тактильно-динамическом восприятии художественного образа в изобразительно-архитектонических искусствах писал Генрих Вёльфлин (1864–1945). По его убеждению, «пространственная структура интерпретируется в качестве 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 (нем. Kunstwollen). Для того чтобы понять пространственную структуру эстетически, мы должны стать участниками этого движения» [5].

Согласно феноменологической теории, произведение искусства необходимо рассматривать в двух основных аспектах: как становящееся и ставшее, созидающее и созданное. В книге «Проблема поколения в европейской истории искусства» (1926) Вильгельм Пиндер (1878–1947) сформулировал тезис о «неодновременности одновременного» (нем. Ungleichzeitigkeit des gleichzeitigen). После этой и других работ Пиндера феномен формообразования (нем. Formgebung) в западноевропейской историографии изучали в единстве явления и впечатления. Один из постулатов феноменологии искусства можно сформулировать следующим образом: то, что открывается в сознании и духовном опыте художника (лат. forma mentis) в качестве формирующей формы (лат. forma formans), реализуется не полностью, а частично в границах материализованной формы конкретного произведения (лат. forma formata). Зритель же, в свою очередь, выбирает только то, что способен воспринять и оценить в данный момент времени исходя из собственного жизненного опыта, обучения, воспитания и сиюминутного настроения.

Концепции времени в экзистенциальных учениях Ф. фон Баадера, А. Бергсона и М. Хайдеггера

История искусства утверждает, что каждое произведение художника было создано лишь однажды в таком-то году. Это событие прошлого никогда не повторится. Но любое произведение может воскреснуть в любой момент настоящего и будущего при его восприятии зрителем. Таким образом, произведение совмещает в себе три времени: прошлое, настоящее и будущее. Причем настоящее время является «пограничным», почти неуловимым, поскольку процесс восприятия также имеет длительность. Именно такое присутствие не в прошлом и не в «ложном настоящем», а в «истинно настоящем», согласно философии Ф. фон Баадера, может быть понято как историческое событие.

Немецкий католический философ Франц Ксавер фон Баадер (1765–1841) различал три способа временного бытия: «кажущееся время», «ложное время» и «истинное время». Последнее интегрирует два других, а то время, которое мы переживаем в данный момент – ненастоящее, кажущееся. «Проблеск истинного времени в кажущемся и есть вечность, точнее, отражение, слабое и несовершенное, совершенного бытия». Настоящее и будущее, соответственно, являются кажущимся и ложным. Прошлое, свершившееся, является действительным, но от него остается лишь след (лат. *vestigium*), являющийся «неполной мерой», или «ущербным состоянием» (лат. *modus deficiens*). Итак, прошлое не существует, оно прошло, будущее не существует, оно еще будет, а настоящее – исчезает и остается только в памяти, подобно вкусу пирожного «мадлен» в романе Марселя Пруста, позволившего герою пережить «немного времени в чистом виде». Ассоциация с «утраченным временем» французского писателя вполне закономерна [6, с. 244–251].

Учение о времени Ф. фон Баадера предполагает, что восприятие произведения искусства «выпадает из истории во внеисторическое, надысторическое время». И в этом заключается основной парадокс времени, объясняющий, в частности, вневременной характер истинно художественного произведения; оно оказывается вне времени, или, иными словами, свободным от времени, изменчивости, случайности. Такое состояние Баадер именуется традиционным термином *эпифания* (греч. *epiphaneia* – прояснение, проявление). В эстетическом смысле подобное состояние означает гармонию, полное согласие всех элементов содержательно-формальной целостности. Создавая произведение искусства, художник, а за ним воспринимающий, «воссоздающий» это произведение зритель соединяют все три времени и оказываются причастными к вечности.

Французский философ-интуитивист Анри Бергсон (1859–1941) также различал физическое измеряемое время и интуитивно осознаваемую длительность (фр. *durée*). Длительность как непрерывная изменчивость состояний, согласно его теории, и есть сама жизнь, она создается «жизненным порывом», потоком «творческого напряжения» (фр. *élan vital*). В философии Бергсона длительность как способ человеческого переживания времени есть фундаментальный, первичный опыт, предшествующий всем логическим системам, языку и физическим явлениям. Такой опыт не подлежит количественным методам, применяемым для измерения пространства. «Время проецируется в пространство, – писал А. Бергсон, – главным образом посредством движения. Но и при отсутствии физического движения всякое повторение вполне определенного внешнего явления внушало бы нашему сознанию тот же способ представления» [7, с. 103–104].

В работе «Материя и память. Очерк взаимосвязи тела и духа» (1896) Бергсон подошел к исследованию памяти как активно созидательному, преобразующему началу, не сводимому только к фиксации, удержанию прошедшего. «Память затрагивает несколько уровней сознания, каждый из которых представляет собой одну из промежуточных ступеней между отвлеченным созерцанием и действием... Первая регистрирует в виде образов-воспоминаний все события нашей ежедневной жизни по мере того, как они развертываются; она сохраняет прошедшее только в силу естественной необходимости... Память второго рода – та, которую обыкновенно изучают психологи, – есть скорее привычка, освященная памятью, чем сама память... В этих двух видах памяти, из которых одна воображает, а другая повторяет, вторая может заменять первую и часто даже создавать ее иллюзию... Память второго рода – активная, или двигательная – должна будет постоянно препятствовать первой, или, по крайней мере, брать из нее лишь то, что может прояснить или полезно дополнить наличную ситуацию» [7, с. 160]. «Сознание, – рассуждал философ, – вскрывает глубокую разницу, разницу по существу, между этими двумя родами воспоминания. Воспоминание такого-то чтения есть представление и только представление; оно дается интуицией моего духа, которую я могу по желанию удлинить или укоротить; я произвольно отвожу ему ту или другую длительность; ничто не препятствует мне охватить его сразу, как окидывают одним взглядом картину. Напротив, припоминание выученного урока, даже когда я ограничиваюсь повторением его про себя, требует вполне определенного времени, а именно ровно столько времени, сколько нужно для того, чтобы выполнить, хотя бы только мысленно, одно за другим все те движения, которые необходимы для произнесения соответственных слов; следовательно, это уже не представление, это действие. И в самом деле, урок, после того как вы его раз выучили, составляет принадлежность моего настоящего» [7, с. 272].

А. Бергсон представлял мнемоническую структуру в виде двух взаимно перпендикулярных направлений. Первое, горизонтальное, содержит объекты, одновременно данные в пространстве. Второе – вертикальное, вдоль которого размещаются наши воспоминания в порядке их следования во времени. Точка на пересечении двух линий – единственная, действительно данная нашему сознанию; мы осознаем в той точке также пережитое прошлое и угадываем будущее. Таким образом «расстояние в пространстве доставляет нам схему ближайшего будущего». Поэтому «наше действительное восприятие, поскольку оно протяженно, должно быть всегда лишь содержимым по отношению к некоторому более обширному и даже безграничному опыту» [7, с. 281]. Сознание настоящего, по Бергсону, есть воспоминание, или «совокупность двух систем»: телесной (чувственно-двигательной) памяти, «организованной привычкой», и «памяти мгновенной». Как видим, концепция памяти А. Бергсона совпадает в общих чертах с теорией времени Ф. фон Баадера.

Другая важная категория теории Бергсона – внимание. Усилие внимания, считал философ, «приводит к воссозданию не только увиденного предмета, но и все более обширных систем, с которыми он может быть связан... Чем более углублено внимание, тем больше образов присоединяется к воспоминанию. Но воспоминание все еще остается в виртуальном состоянии... Из виртуального состояния оно переходит в актуальное, и по мере того как обрисовываются его контуры и окрашивается его поверхность, оно стремится уподобиться восприятию». Таким образом, воспоминание это процесс становления восприятия; как и реальность – «это не то, что есть, а то, что становится». Двигательная память, возникшая благодаря волевому усилию во времени и личностным установкам, нацелена на практическую значимость. «При этом сами процессы узнавания и восприятия будут скорее результатом факта, а не мысли... воспоминание по своим характеристикам является подобием дурной бесконечности. Оно находится в стихии настоящего» [8].

В одной из основных работ – «Творческой эволюции» (*L'Évolution créatrice*, 1907) – Бергсон утверждал, что «творческая длительность составляет сущность памяти и представляет собой абсолютную реальность». Без помощи памяти, играющей в этой системе роль основной конструктивной силы наших представлений, мы не можем перейти от ощущений к знанию и к соприкосновению объективного, материального мира и мира нашего духа (фр. *l'esprit*) [9]. О непреходящем значении упомянутых работ свидетельствует то, что до настоящего времени ключевой философской проблемой является распознавание и описание отношений и взаимосвязей человеческой памяти и материи. «Бергсон показал, что не мозг является вместилищем души, но только человеческое тело является таковым, потому что именно оно является вместилищем памяти... Строгий аспект этого концепта состоит в признании существования онтологической миссии человеческой памяти внутри материальной вселенной» [10]. Эти положения интуитивистской философии имеют прямое отношение к правильному пониманию мнемонического характера архитектурной композиции. Дальнейшее развитие они получили в философии М. Хайдеггера.

В учении о бытии немецкого философа Мартина Хайдеггера (1889–1976), изложенном в его ранней работе «Бытие и время» (*Sein und Zeit*, 1927), «бытие как присутствие» определяется временем. Иными словами, бытие у Хайдеггера – это существование вещей во времени, или экзистенция. Однако основным моментом осмысления всего сущего является человеческое существование. Бытие человека в мире Хайдеггер обозначил термином «*Dasein*» («здесь-бытие», «бытие-сознание», или «бытие-присутствие») в отличие от «пустоты бытия» («*Sein*»). Таким образом, философский вопрос о сущности бытия связывает бытие и мышление.

Человек, попадая в мир, испытывает состояние заботы. Она выступает в виде единства трех моментов: «бытия-в-мире» (*In-der-Welt-Sein*), «впереди-себя-бытия», или «забегания вперед» (*Vorweg-Sein*), и «бытия-при-внутримировом-сущем» (*Sein-bei-innerweltlichem-Seiendem*). Человеческое бытие постоянно «ускользает вперед» и таким образом открывает в себе новые возможности, которые фиксируются в качестве «проекта». Человеческое бытие как бы проектирует (или проецирует?) само себя. В таком проекте осознается движение человеческого бытия во времени. В этом заключается возможность рассмотрения бытия как существующего в истории. Быть экзистенциальным существом, считал Хайдеггер, значит быть открытым для познания сущего. Понимание «заботы» как «бытия-при-внутримировом-сущем» объединяет прошлое, будущее и настоящее. Причем прошлое у Хайдеггера выступает как заброшенность, настоящее – обреченность на порабощение вещами, а будущее – воздействующий на нас созданный нами же проект. В зависимости от приоритета одного из этих элементов бытие может быть подлинным или мнимым.

Эволюция представлений о пространственно-временном континууме от абстракций объективного идеализма к объективации субъективных переживаний времени в экзистенциальных учениях позволяет осознать, что восприятие произведений искусства, в том числе архитектуры, – не просто зрение; оно представляет собой сложнейший интеллектуально-психологический процесс.

Теория внутренней и внешней формы произведения искусства в трудах Г. Г. Шпета и А. Г. Габричевского

Теорию художественной формы в отечественной науке одним из первых разрабатывал выдающийся философ и теоретик искусства, с 1924 г. вице-президент ГАХН Густав Густавович

Шпет (1879–1937). Государственная Академия художественных наук действовала в Москве в 1921–1930 гг. (до 1925 г. Российская Академия художественных наук). Объяснение концепции внутренней и внешней формы художественного произведения появляется в одном из «Эстетических фрагментов» философа, озаглавленном «Поэзия и философия» (1922). В 1923 г. Г. Г. Шпет сделал доклад на философском отделении ГАХН под названием «О различных значениях термина “форма”». В 1927 г. в ГАХНе под редакцией А. Г. Циреса вышел сборник «Художественная форма», в том же году – книга Шпета «Искусство как вид сознания». Теория Шпета, минуя современную ему феноменологию, восходит непосредственно к И. Канту, его понятиям формы «a priori» (данной в способности рассудка) и формы «a posteriori» (формы, данной в акте чувственного восприятия). Идею внутренней формы развивали К. Бёттихер и Г. Земпер. Внутренняя форма в концепции Шпета – это не только зрительный образ, а «умное созерцание», интуиция, результат работы интеллекта и внутренней памяти. Именно здесь «начинается искусство как философия, перевал к последней конкретности...» [11]. Шпет любил повторять: «*Forma est actus*» (лат.) – «форма это действие» (измененное выражение Фомы Аквинского: *Forma est actus primus, operatio autem est actus secundus* – «форма это первичный акт, действие – акт вторичный»). «Редукция сложности» (термин Н. Лумана) состояла в том, что одним термином «форма» приходилось объяснять в произведении искусства скрытую синтактику «обозначаемого» и явленность «обозначающего». В философии Аквината и средневековой схоластике эти понятия разделяли: *materia prima* (первичная материя, т. е. материал, из которого может быть сделана вещь) и *materia secunda* (вторичная материя созданного произведения).

Г. Г. Шпет придавал понятию «внутренней формы» (*materia prima*) интеллектуальное содержание: «В процессе коммуникации мы превращаем внешние формы сообщения во внутренние формы понимания. Таким образом, в акте понимания мы идем от внешних форм слова (и вообще каждого знака) к пониманию его смысла». Именно эту «шпетовскую установку на интеллигибельность “внутренних форм” можно назвать его герменевтическим поворотом в феноменологии... в этой комбинации, сопряжении или даже соединении феноменологии и герменевтики состоит огромная заслуга Шпета» [12].

В 1921–1929 гг. в ГАХН работал историк культуры, теоретик и комментатор классических произведений по истории искусства Александр Георгиевич Габричевский (1891–1968). В теории Габричевского художественное творчество и восприятие произведения искусства исследованы на трех основных уровнях: психоаналитическом, искусствоведческом (как автономная эволюция выразительных форм) и метафизическом как часть «жизни Духа». Идеальной целью Габричевскому представлялась синоптическая картина процесса и предмета художественного творчества – одновременно со всех трех позиций.

Согласно концепции, выработанной Габричевским, искусство является единственным в своем роде способом постижения времени как основной категории бытия. Главными «персонажами этой драмы» являются человек и космос. Следовательно, человек есть связующее звено между пространством и временем, соединение которых осуществляется в акте творчества. Художественное пространство Габричевский именовал «художественной топологией» («образами места»), в которой зашифрованы «онтологические смыслы».

В 1922 г. Габричевский сделал доклад на заседании архитектурной секции Государственной Академии художественных наук под названием «Проблемы пространства и массы в архитектуре». В качестве основных элементов искусства архитектуры Габричевский утверждал пространство и массу. Основной проблемой формообразования «является их органическое объединение». При этом Габричевский подчеркивал: «Всякую форму можно помыслить либо

изнутри, либо снаружи; либо как ограничиваемое, либо как ограничивающее... Архитектура делается искусством лишь с того момента, когда масса и пространство или, вернее, синтез их переживаются как ценности художественные, то есть духовного порядка» [13].

«Автономную эволюцию художественных форм» (наследие классической немецкой школы искусствознания Т. Липпса, В. Воррингера, К. Фолля, К. Фидлера) и онтологию искусства Габричевский рассматривал в качестве «творчески-мыслительного акта вживания и проникновения в предмет». При этом он искал «первичные элементы художественно-пластического переживания формы». Исторический процесс формообразования в концепции Габричевского предстает как «антиномия переживания пространственного инобытия», стремление человека осязать изображенное и видеть в нем иной, метафизический мир. «Живой организм искусства» и субъективный дух существуют в разных мирах, но «воображаемое трехмерное пространство представляется метафизическим инобытием физического я».

Ранее, в статье о Тинторетто (1918) Габричевский противопоставил переживание «трехмерного пространства как такового» ощущению пространства «как единой, цельной, непрерывной среды, связанной с глубоким чувством наслаждения от передвижения в нем нашего тела и от измерения его нашими зрительными и мускульными ощущениями» [14]. В «Опытах по онтологии искусства» (1922–1925) Габричевский рассматривал различие между пространством «динамическим» и «статическим» в системе бинарных оппозиций. Первое пространство, двигательное и формообразующее, первично и положительно, оно связано с ощущениями в нем нашего тела и способствует началу творчества. Это «сгущение динамической первостихии». Второе, статическое, пространство отрицательно, это только среда, остаток от формообразования. Статическое пространство идеально абстрактно и прерывисто дискретно, оно прямолинейно, рационально и прагматично. Учение о двух пространствах Габричевского коррелирует с теорией внутренней и внешней формы Г. Г. Шпета и многомерности духовного пространства П. А. Флоренского.

Концепции сотрудников ГАХН существенно отличались как от западноевропейского субъективного идеализма Э. Кассирера и А. Ригля, так и от идей производителей и конструктивистов ВХУТЕМАСа, формалистов ОПОЯЗа и Московского лингвистического кружка. Понятия внутренней и внешней формы, противопоставления формы «с точки зрения целостности восприятия» не содержанию, а материалу утверждали художники объединений «Маковец» (1921–1926) и «Четыре искусства» (1924–1931): К. Н. Истомин, В. Н. Чекрыгин, Н. М. Чернышев и В. А. Фаворский – последователь теории формообразования А. фон Гильдебранда [15].

Процесс восприятия как «пробуждение произведения искусства» в теориях Г. Зедльмайра и У. Эко

В 1944 г. выдающийся австрийский теоретик искусства Ганс Зедльмайр (1896–1984) опубликовал статью «Проблема интерпретации», а в 1955 г. работу «Проблема времени». В этих и других статьях, вошедших впоследствии в переработанном и дополненном виде в различные сборники, Зедльмайр первым сформулировал не решенные полностью до настоящего времени важнейшие проблемы восприятия, интерпретации и понимания произведений искусства.

Один из главных тезисов этих работ гласит, что феноменологический подход не предполагает исключительной субъективности художественного восприятия. Г. Зедльмайр писал: «Все это не следует понимать таким образом, будто художественные создания представляют собой не-

что субъективное. Совсем наоборот. С той же несомненностью, с какой произведения искусства всегда заново формируются и создаются субъектами, каждое из них в своей целостности есть объективная действительность, особый предметный мир, который можно рассматривать и принимать, как и всякую другую предметность, в который можно проникнуть, созерцая или размышляя о нем» [16, с. 78]. Однако для такого восприятия, продолжал Зедльмайр, нужна определенная «установка». Если имеется такая установка, то «возникающее на ее основе произведение определяется исключительно свойствами художественной вещи» [16, с. 79]. Благодаря установке восприятия возникает «пробуждение произведения искусства».

Но при этом возникает вопрос: в какой степени субъективное восприятие и интерпретация художественного произведения зрителем адекватны тому, что мыслил художник? В 1967 г. итальянский философ, писатель, филолог и теоретик культуры Умберто Эко (1932–2016) опубликовал эссе «Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике». Автор 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» [17, с. 5–6]. 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». 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, собственное понимание, определенную культуру, вкусы, склонности, личные предубеждения. «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].

Г. Зедльмайр, имея в виду, прежде всего, произведения изобразительного искусства, сравнивал такое восприятие с интерпретацией музыкального произведения. Но при этом отмечал различия: исполнитель музыкального произведения – это интерпретатор уже написанной партитуры; в изобразительном искусстве зритель – «воспроизводящий художник», он «пробуждает» как бы еще не существующее произведение, его работа – не исполнение, а «воссоздание пути» [18, с. 135].

Такое различие обусловлено особенностями пространственно-временной материализации художественного образа в различных родах и видах искусства. В музыке формуемым материалом является время, в архитектурно-изобразительных искусствах – пространство. В музыке исполнителем и слушателем репродуцируется процесс: «проигрывание» в уме или при слушании; в изобразительном искусстве воспринимается и осмысливается конечный материальный продукт. В последнем случае «пробуждение» означает не процесс озвучивания, а восприятие материальной формы в пространстве. Различие очевидно, но сложность заключается в том, что в обоих случаях и художник и зритель или слушатель включены в непрерывный пространственно-временной континуум.

Так динамичный, двигательный характер создаваемого архитектурой пространства предполагает не просто восприятие формы, а именно «воссоздание пути». Человек в архитектуре не просто зритель, он воспринимает здание во времени, в движении и, что особенно важно, передвигается в архитектурном пространстве и мысленно, и физически: обходя здание вокруг, последовательно переживая ракурсы, меняющиеся точки зрения и неожиданно открывающиеся перспективы. Вступая в храм, мы ощущаем постепенное разворачивание нефа, видим, как вырастает подкупольное пространство и «воздвигается» алтарь. В жилом доме поднимаемся по лестницам, открываем двери и окна, переставляем мебель, меняем освещение.

Еще одно важное обстоятельство заключается в том, что воссоздание возникает не из размышления о произведениях, не мыслью, а вчувствованием (нем. *Einfühlung*). «Оно 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 (*Nachgestalten*) в созерцании» [18, с. 136].

В сознании художника зрительный образ возникает мгновенно, сразу в форме и в конкретном материале. Художник изобразительного искусства мыслит объемами, массами, пространственными отношениями, данными в самом способе формообразования и технике обработки материала, т. е. в единстве содержания и формы как «осмысленной формы», «мыслеформы», или «формальной идеи». В сущности, речь идет об особом способе преобразования зрительных впечатлений, который А. фон Гильдебранд именовал архитектурным, а другие художники называют «мышлением формой». Н. Н. Пунин использовал понятие «структура замысла». Он писал, что идея – это только «общая целеустремленность художника, желание замысла», но сам композиционный замысел предстает перед ним как бы уже созданным, мгновенно и в материале его искусства. При этом Пунин ссылался на слова Дж. Уистлера: «Произведение заключено в момент своего возникновения» [19]. В. А. Фаворский в связи с этим вспоминал метафору «черной вороны на снегу»; под впечатлением этого образа В. И. Суриков, по его собственным словам, написал картину «Боярыня Морозова» [20]. «Получая заказ, получив какую-либо тему, выраженную словесно, – пояснял Фаворский, – я должен понять ее как форму... Через изобразительную поверхность материал будет обуславливать композиционный строй в его основных чертах» [15, с. 239]. Пользуясь определением М. Мерло-Понти, можно сказать, что художник мыслит «посредством тела – своих глаз и руки». При этом французский философ цитировал слова П. Сезанна о том, что художник «мыслит живописью», а также ссылался на О. Родена, который говорил, что «всякая плоть, даже плоть мира, испускает из себя излучения» [21].

Следующий тезис заключается в том, что интерпретаций произведения зрителем существует множество, и ни одна из них не может быть единственно верной, но каждая несет в себе некоторое соответствие созданному художником. Такое соответствие может быть многообразным и даже непредсказуемым, но в своей основе адекватным мыслеформе самого произведения, что и обеспечивает принципиальную возможность художественной коммуникации. Но не каждый зритель способен к подлинно художественному созерцанию. Обычно человек исходит из своего житейского опыта, реже мысленно обращается к прочитанному, изученному. Он склонен отвлекаться на мелкие несущественные детали или сопутствующее внехудожественное содержание. Так легче и интереснее.

Многим кажется, что правильная интерпретация художественного произведения может опираться только на прочные объективные данные, физически измеряемые формы с их ясным предметным значением и заранее известной функцией. Но в художественном отношении именно эти значения не являются реальными, поскольку прагматические функции исчезают и вещь «распредмечивается». Способность к особенному вчувствованию и пониманию истинно

художественного – редкий дар. Исследователи искусства и психологи обращают внимание на то, что умение постигать внешнее, так называемую физиогномику (художники называют это предметным восприятием), является, как писал Зедльмайр, «более древней, изначальной способностью, нежели видеть формы и цвета в их чисто формальных особенностях, отдельно от их наглядного выражения» [18, с. 159].

Психология зрителя отягощена предметностью, и ему трудно абстрагировать свое восприятие от буквальных значений линий, форм и красок. В обыденном восприятии небо всегда синее, а трава зеленая. Живописец Ж. Сёра рассказывал, как однажды обнаружил, что прибрежный песок, оранжевый на солнце, в тени выглядит голубым, а «зеленые верхушки деревьев на фоне серого неба окружает розовый ореол» [22]. Абстрагированные от предметности формы и цвета по-новому соотносятся между собой и могут приобретать иные, заранее неизвестные ни художнику, ни зрителю качества и значения.

Важным условием адекватного восприятия произведений архитектурно-изобразительных искусств является целостность впечатлений, соответствующая целостности композиции художественного произведения. В обычной жизни человек привыкает воспринимать обширное по частям. Отчасти в этом сказывается феноменологическая близорукость и навыки чтения: складывание букв в слова и слов во фразы. Художник же мыслит не «формосложением» (лат. *in-additio*), а «формовычитанием» (лат. *in-divisio*). В терминологии П. Франкля: не «слагательным методом» (нем. *additieren*), а «вычитательным» (нем. *divisieren*): от целого к деталям (мысленно вычитая детали из целого). Алгоритм художественного формообразования (нем. *Formgebung*) следующий: первое впечатление всегда целостно, затем мастер обращается к анализу частей, а заканчивается творческий процесс обобщением, приведением всех элементов к целостности «большой формы».

Особую сложность представляет собой соединение непосредственного чувственного восприятия и предварительного знания, интеллектуальной работы воображения и памяти. Распространенное мнение о том, что зритель не обязан знать историю и теорию искусства, обстоятельства создания произведения, премудрости иконографии, понимать специфику творческого метода, способов формообразования, особенностей техники обработки материала, грешит односторонностью. Конечно, зритель не обязан знать всего того, что должен знать профессионал. Но незнание обедняет понимание и даже чувственное восприятие.

На заключительной ступени восприятия произведения искусства органично соединяются все компоненты: восстанавливается изначальная простота, ясность, жизненность и сила первого впечатления, обогащенные предварительной работой чувства и интеллекта. Но и такое экзистенциальное воссоздание скоротечно. Возрожденное произведение нельзя механически запечатлеть в памяти (отсюда востребованность фотографии и технической репродукции). Со временем оно меркнет, уступая смутным воспоминаниям и новым впечатлениям; и каждый раз при встрече с тем же произведением оно должно воссоздаваться заново, но это будет происходить уже иначе, и впечатление будет другим. Как неповторимы все произведения искусства, так и их восприятия бесконечно уникальны.

Пространство и время архитектурного кинематографа

Родство архитектуры и музыки, принадлежащих согласно традиционной онтологической концепции к разным классам искусств, – постоянная тема научных споров, специальных исследо-

ваний, поэтики и эссеистики. Архитектуру называли застывшей музыкой или умолкшей мелодией, а музыку – движущейся архитектурой. Современный трансморфологический подход приближает нас к пониманию тесного взаимодействия разных родов и видов искусства, в том числе живописи, архитектуры и музыки, в едином пространственно-временном континууме. Пространство и время в искусстве есть мышление художника пространством и временем. В пространственных искусствах, как мы отмечали, формующим началом («форма созерцания») является художественное время, а формуемым – объемы, массы, линии, плоскости, пространственные отношения («форма созерцаемого»). В так называемых временных искусствах формующим началом является пространство, а формуемым – время [23].

Помимо этого существенно, что архитектура как пространственно-временное искусство воспринимается и оптически, и двигательно. Основа архитектурной композиции: тектоничность – ясность пропорциональных членений по вертикали и горизонтали, выделение центра и оси симметрии, зрительное утяжеление центра и низа – зрителем воспринимается не только статично, но и посредством движения, обхода и осмотра, сравнением последовательно возникающих картин. Человеку вообще свойственно сводить многообразие зрительных и тактильных впечатлений к композициям картинного типа с воображаемой рамой – форматом, имеющим гравитационные ориентиры. Такое картинное восприятие опосредовано практическим опытом поведения в гравитационном пространстве, ощущениями тяжести или легкости, чувством низа, верха, центра и периферии. Даже перспектива мысленно проецируется на воображаемую картинную плоскость, «подобную прозрачному стеклу» (по определению Дж. Вазари, «ragere di vetro»). Именно это обстоятельство объясняет популярность архитектурного жанра троплэй (фр. trompe-l'œil — обман зрения), «обманок» с эффектами сочетаний рамы переднего плана и иллюзорно-углубленных перспектив. Таковы Скала Реджиа в Ватикане (Дж. Л. Бернини, 1663–1666) или Галерея Борромини в Палаццо Спада в Риме (Ф. Борромини, 1652–1653). В этих постройках за счет нехитрых приемов достигается впечатление глубокой перспективы физически ограниченных пространств. Миланская церковь Санта Мария presso Сан Сатино (1478–1482) знаменита «ложными хорами», созданными при участии Д. Браманте. Усиленное перспективное сокращение обрамляющих деталей создает иллюзорную глубину много больше физической. Это сообщает сравнительно небольшому алтарному пространству истинное величие. Такой эффект не передает фотография по причине плоскостности самого фотоизображения, в котором нивелируются ощущения физических измерений (рис. 1).

Большинство архитектурных композиций воспринимается ракурсно. В тесноте городской застройки дома, плотно примыкающие друг к другу, образуют перспективу улиц, поэтому рассматривать красиво скомпонованный фасад приходится с последовательно меняющихся точек зрения. При этом неизменная симметрия композиции воспринимается асимметрично, возникает эффект «подвижных угловых перспектив». Изменения ракурсов и масштаба восприятия продвижением вдоль зданий 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 подвижного архитектурного пейзажа – своеобразную сценографию. Чередование таких картин зависит от маршрута движения зрителя (рис. 2, 3).

Отдельно стоящие постройки составляют исключение из этого правила, но и они требуют последовательного рассматривания с нескольких точек зрения во взаимосвязи с окружающим пейзажем. Передний, задний и боковые фасады даже самых знаменитых в истории архитектуры сооружений представляют собой различные композиции, взаимно дополняющие друг друга. Все это создает сложную, многоплановую картину из башен, апсид, лестниц, порталов и оконных проемов (рис. 4).



Рис. 1. Церковь Санта Мария presso Сан Сати́ро в Милане. Хоры в интерьере. 1478–1482. Арх. Д. Браманте. Фото В.Г. Власова



Рис. 2. Скуола Гранде ди Сан Рокко в Венеции в перспективе улицы. 1526–1549. Антонио дель Аббонди (Скарпаньино). Фото В.Г. Власова



Рис. 3. Скуола Гранде ди Сан Рокко в Венеции вблизи. Деталь главного фасада. Фото В.Г. Власова



Рис. 4. Скуола Гранде ди Сан Рокко. Главный фасад, 1526–1549. Антонио дель Аббонди (Скарпанино). Фото В.Г. Власова

XX столетие открыло еще более сложную художественную структуру – одновременно движущиеся и в физическом и в ментальном отношениях изображение, музыку и слово. Это кинематограф. Художественное пространство кинематографа вмещает разные пространства и шкалы измерений. Оно может протекать в любом направлении и с различной скоростью, смешивая наши представления о прошлом, настоящем и будущем, достоверном и иллюзорном, действительном и фантастическом.

Изучением искусства кино в 1930-х гг. занимался Иеремия Исаевич Иоффе (1888–1947). Он развивал идеи «морфологического подхода» к исследованию взаимодействия всех видов искусства в «синтетическом искусстве кино». Иоффе писал: «Деление искусств на пространственные и временные основывается на делении их на световые и звуковые, или зрительные и слуховые... Между пространственными искусствами разных способов мышления бóльшая дистанция, чем между пространственными и временными – одного способа мышления... Свет столько же пространство, сколько время, столько же протяженность, сколько длительность» [24]. Морфологические особенности искусства слова, «радиолитературы», «радиомузыки» и телеискусства Иоффе подробно изложил в работе «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино» (1937).

Архитектуре свойственна материальная, телесная протяженность, в музыке и кинематографе она виртуальна. С другой стороны, кино использует средства изобразительного искусства: свет, тень, линии, пятна и цвет, а также наглядную последовательность событий в их конкретных пространственных связях, музыку и речь. Последнее сближает кино с театром и литературой. Объединяющим средством во всех зрительных и слуховых искусствах является ритм. В следующей цитате речь идет о восприятии кинофильма, но, кажется, что слова относятся к самой архитектуре: «Когда священный кортеж входит в Реймский собор – ритм достигает своего апогея – он почти осязаем. Все живет – и живет внедренное, внушенное ритмом. Как в

симфонии, где каждая нота словно приносит в жертву свою собственную жизненность общему построению целого, все плоскости, тени движутся, перемещаются, расчленяются, снова строятся, следуя необходимости могущественной оркестровки. Это самый совершенный пример равновесия фотогенических элементов» [25].



Рис. 5. Базилика Санта Мария Маджоре в Риме. Вид на северо-западный фасад. 1673–1680. Арх. К. Райнальди. Фото В.Г. Власова

Иоффе называл кино «кинетической речью» и далее уточнял: «Кино – конкретизированная литература и динамическая живопись. Если старая эстетика помещала литературу между музыкой и живописью, то с большим правом занимает это место немое кино, так как образ и движение являются его основными элементами» [24, с. 557].

Мы хотели бы поместить между музыкой и живописью архитектуру. Пространственно-временной континуум, формируемый архитектурой, можно назвать архитектурным кинематографом или театром архитектурных форм. Архитектурные образы и картины, возникающие в представлении зрителя, в памяти и наяву, подобно театральным декорациям сменяют друг друга. Однако если архитектуру сравнивать с изобразительным и музыкальным искусством, театром и кинематографом, следует помнить и о самом важном различии – непосредственном, физическом движении зрителя в архитектурном пространстве. В архитектуре движутся не картины, а созерцающий их человек. В результате возникает особенное сложносочиненное, одновременно воображаемое и двигательное пространство. Соответственно архитектора следует представлять не только проектировщиком, его работу можно сравнить одновременно с искусством сценариста, дирижера, аранжировщика и режиссера. Созданная им из масс и пространства партитура является путеводной нитью, маршрутом продвижения зрителя в архитектурном пространстве. Однако и зритель может сам, по собственному разумению, сжимать или растягивать, прерывать или изолировать сценическое пространство-время. Во многих случаях динамика зрительского восприятия настолько сливается с экспрессивным

характером архитектурных форм, что напрашивается сравнение архитектуры с балетом. Так, спиральная башня Сант Иво работы Борромини – подлинное фуэте в архитектуре (рис. 6).



Рис. 6. Церковь Сант Иво алла Сапиэнца в Риме. Деталь. 1642–1660. Арх. Ф. Борромини. Фото В.Г. Власова

Учитывая все особенности, можно следующим образом представить алгоритм архетипического восприятия архитектурного сооружения независимо от типа, жанра, стиля и даты постройки.

Шаг первый: восприятие здания издали, как правило, в ракурсе: перспективных и масштабных сокращениях.

Шаг второй: рассмотрение главного фасада постройки вблизи, желательно с одной главной точки зрения, совпадающей с осью симметрии и центральным порталом.

Шаг третий: движение внутри, открытие неожиданных измерений внутреннего пространства сооружения. Эстетическое впечатление контраста плоскостности фасада и глубинности интерьера, света и затененности, величины и масштабности, метра и ритма.

Шаг четвертый: продвижение в глубину внутреннего пространства, обходы помещений, смены картин и масштабов.

Шаг пятый: интуитивное или сознательное определение главного места для дальнейшего созерцания пространства и оценивания впечатлений. Отдых и сосредоточение.

Шаг шестой: обратное движение, оценка впечатлений и сравнение с движением входящего, открытие новых маршрутов и формирование целостного представления.

Шаг седьмой: переход из внутреннего во внешнее пространство, завершающий обзор в удалении, формирование нового образа суммированием предыдущих впечатлений.

Детальное изучение специфики пространственно-временных измерений архитектурной композиции позволит примирить единими закономерностями конструктивного, технико-эстетического и художественно-образного мышления различные виды традиционного и ак-

туального искусства, включая постмодернистские модификации игрового экспонирования (инсталляции, хэппенинги, видео-арт), а также разновидности мультимедийных информационных систем и программно-интегрального цифрового проектирования в новейшей архитектуре и дизайне.

Библиография

1. Виппер, Б. Р. Статьи об искусстве / Б. Р. Виппер. – М.: Искусство, 1970. – С. 355–357.
2. Некрасов, А. И. Теория архитектуры / А. И. Некрасов. – М.: Стройиздат, 1994. – С. 41–42.
3. Мандельштам, О. Э. Notre Dame. 1912 / О. Э. Мандельштам // Камень. – М., 1923. – С. 9.
4. Власов, В. Г. Реминисценция как мнемоника архитектуры / В. Г. Власов [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – 2017. – № 59. – URL: http://archvuz.ru/2017_3/1
5. Wölfflin, H. Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur / H. Wölfflin. – Basel, 1946. – S. 6.
6. Зедльмайр, Г. Теория времени Франца фон Баадера / Г. Зедльмайр // Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. – СПб.: Аxioma, 2000. – С. 244–248.
7. Бергсон, А. Материя и память. Очерк взаимосвязи тела и духа / А. Бергсон // Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Московский клуб, 1992. — Т.1.
8. Бергсон, А. Воспоминание настоящего / А. Бергсон. – СПб.: М.И. Семенов, 1913. – С. 43.
9. Бергсон, А. Творческая эволюция. Материя и память / А. Бергсон. – Минск: Харвест, 1999. – С. 28–29, 118.
10. Дахин, А. В. Философский смысл теоремы Пуанкаре-Перельмана и проблема глобальной пространственной структуры Вселенной: Переосмысливая концепт «материи и памяти» / А. В. Дахин [Электронный ресурс]. URL: <http://www.congress2008.dialog21.ru/Doklady/04810.htm> (дата обращения: 20.02.18).
11. Портнов, А. Н. Внутренняя форма в тексте Г. Шпета / А. Н. Портнов // Актуальные проблемы современной когнитивной науки. Материалы международной научно-практической конференции (15–16 октября 2009 г.). – Иваново: Изд-во «Иваново», 2010. – С. 9.
12. Грюбер, Р. «Красноречивей слов иных / Немые разговоры». Понятие формы в сборнике ГАХН «Художественная форма» (1927) в контексте концепций Густава Шпета, русских формалистов и Михаила Бахтина / Р. Грюбер // ЛОГОС: философско-литературный журнал. – М.: МГУ, 2010. – № 2 (75). – С. 21.
13. Габричевский, А. Г. Морфология искусства / А. Г. Габричевский. — М.: Аграф, 2002. – С. 430.
14. Габричевский, А. Г. Пространство и композиция в искусстве Тинторетто / А. Г. Габричевский // Сообщения ГМИИ им. А.С.Пушкина. Вып. 9. – М., 1991. – С. 285.
15. Фаворский, В. А. Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский. — М.: Советский художник, 1988. — С. 195—196.
16. Зедльмайр, Г. История искусства как история искусства / Г. Зедльмайр // Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. – СПб.: Аxioma, 2000. – С. 66–112.
17. Эко, У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко. – СПб.: Академический проект, 2004.
18. Зедльмайр, Г. Проблемы интерпретации / Г. Зедльмайр // Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. – СПб.: Аxioma, 2000. – С. 134–184.
19. Пунин, Н. Н. Проблемы композиции / Н. Н. Пунин // Пунинские чтения – 2001: Материалы научной конференции. – СПб., 2002. – С. 240.
20. Волошин, М. А. В. И. Суриков / М. А. Волошин. – Л.: Художник РСФСР, 1985. – С. 82.
21. Соколова, Л. Ю. Понятие плоти в «Онтологии видимого» М. Мерло-Понти / Л. Ю. Соколова // СПб.: Вестник СПбГУ. Сер. 17. 2015. – Вып. 2. – С. 44.

22. Сёра, Ж., Синьяк, П. Письма. Дневники. Литературное наследие. Воспоминания современников / Ж. Сёра, П. Синьяк. – М.: Искусство, 1976. – С. 237.
23. Власов, В.Г. Архитектура – застывшая музыка или движущаяся мелодия? (спасёт гравитация, а не крещендо)/ В.Г. Власов [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – 2016. – № 53. – URL: http://archvuz.ru/2016_1/1
24. Иоффе, И.И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления / И. И. Иоффе. – Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. – С. 549.
25. Деллюк, Л. Фотогения / Л. Деллюк. – М.: Новые вехи, 1924. – С. 103–104.

Лицензия Creative Commons

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution-ShareAlike» («Атрибуция – На тех же условиях»)

4.0 Всемирная.

Статья поступила в редакцию 13.03.2018



ARCHITECTONIC CINEMATOGRAPHY: SPACE AND TIME IN THE PERCEPTION OF ARCHITECTURE

Vlasov Victor G.

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

Abstract

The article considers the specifics of architectural perception taking into account the 20th -21st century phenomenological concepts in art studies. The distinctive feature of the spatial-temporal continuum of architectural structures is shown. Not only does the author compare architectural composition with «frozen music» or «silent melody» but also correlates it with the theatre, cinema and even ballet. Such comparisons prove to be possible based on studies of architectonic rhythm and plasticity and the movement of the spectator in the scenic space created by architecture. Therefore not only space but also time are major form-building factors in architectural composition. These positions are illustrated by examples from the history of classical Italian architecture.

Key words:

architectonics, architecture, time, movement, cinema, composition, plasticity, space, rhythm

References

1. Vipper, B. R. (1970) Articles on Art. Moscow: Iskusstvo, p. 355–357 (in Russian).
2. Nekrasov, A. I. (1994) Theory of Architecture. Moscow: Stroyizdat, 1994. , p. 41–42 (in Russian).
3. Mandelstam, O. E. (1923) Notre Dame. 1912. In: Kamen'. Moscow, p. 9 (in Russian).
4. Vlasov, V.G. (2017) Reminiscence as the Mnemonics of Architecture. Architecton: Proceedings of Higher Education, No. 3(59). Available from: http://archvuz.ru/2017_3/1 (in Russian)
5. Wölfflin, H. (1946) Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. Basel, S. 6.
6. Sedlmayr, H. (2000) Theory of Time of Franz von Baader. In: Sedlmayr, H. (2000) Art and Truth. SPb: Axioma p. 244–248 (in Russian).
7. Bergson, H. (1992) Matter and Memory. Essay on the Relation of Body and Spirit. Collected Works in 4 vol. Moscow: Moskovsky Klub. Vol.1 (in Russian).
8. Bergson, H. (1913) Recollection of the Present. Saint-Petersburg: M.I. Semenov, p 43. (in Russian).
9. Bergson, H. (1999) Creative Evolution. Matter and Memory. Minsk: Harvest, p. 28–29, 118 (in Russian).
10. Dakhin, A. V. The Philosophical Meaning of Poincaré-Perelman Theorem and the Issue of Global Spatial Structure of the Universe: Reconsidering the Concept of «Matter and Memory» [Online]. Available from: <http://www.congress2008.dialog21.ru/Doklady/04810.htm>.
11. Portnov, A.N. (2010) The Internal Form in G.Shpet's Text. In: Current Issues in Modern Cognitive Science. Proceedings of the international science to practice conference (October 15-16th, 2009). Ivanovo: Publishing house "Ivanovo", p. 9 (in Russian).
12. Gruber, R. (2010) «More Eloquent than Some Words / Wordless Conversations». The concept of form in the collected papers of GAHN «Art Form» (1927) in the context of the concepts of Gustav Shpet, Russian formalists and Mikhail Bakhtin. LOGOS. Moscow: Moscow State University, No. 2 (75), p. 21 (in Russian).
13. Gabrichevsky, A. G. (2002) The Morphology of Art. Moscow: Agraf, p. 430 (in Russian).

14. Gabrichevsky, A. G. (1991) Space and Composition in the Art of Tintoretto. Bulletin of A.S. Pushkin Museum. Issue 9. Moscow, p. 285 (in Russian).
15. Favorsky, V. A. (1988) Literary Theoretical Legacy. Moscow: Sovetsky Khudozhnik, p. 195—196 (in Russian).
16. Sedlmayr, H. (2000) History of Art as History of Art. In: Art and Truth: Theory and Method of History of Art. Saint-Petersburg: Axioma, p. 66–112 (in Russian).
17. Eco, U. (2004) The Open Work. Form and Uncertainty in Modern Poetics. Saint-Petersburg: Akademicheskyy proyekt (in Russian).
18. Sedlmayr, H. (2000) Problems of Interpretation. In: Art and Truth: Theory and Method of History of Art. Saint-Petersburg: Axioma, p. 134-184 (in Russian).
19. Punin, N.N. (2002) Issues in Composition. Punin Readings 2001: Proceedings of research conference. Saint-Petersburg, p. 240 (in Russian).
20. Voloshin, M. A. (1985) V.I. Surikov. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, p.82 (in Russian).
21. Sokolova, L.Yu. (2015) The Notion of Flesh in «The Visible and the Invisible» of M. Merleau-Ponty. Saint-Petersburg: St. Petersburg State University Bulletin. Series 17, issue 2, p. 44 (in Russian).
22. Seurat, G., Signac, P. (1976) Letters. Diaries. Literary Heritage. Reminiscences of the Contemporaries. Moscow: Iskusstvo, p. 237 (in Russian).
23. Vlasov, V.G. (2016) Architecture: Frozen Music or Moving Melody? (Saving Will Come From Gravity Rather Than Crescendo). Architecton: Proceedings of Higher Education, No. 1(53). Available from: http://archvuz.ru/2016_1/1 (in Russian).
24. Ioffe, I. I. (1933) A Synthetic History of Arts. Introduction to History of Artistic Thinking. Leningrad: OGIZ-IZOGIZ, p. 549 (in Russian).
25. Delluc, L. (1924) Photogenie. Moscow: Nove Vekhi, p. 103–104 (in Russian).