

МГНОВЕНИЕ И ДЛИТЕЛЬНОСТЬ: ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В АРХИТЕКТОНИЧЕСКИ-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВАХ. К ПРОБЛЕМЕ «СИНТЕЗА ИСКУССТВ»

Власов Виктор Георгиевич,

доктор искусствоведения, профессор.
Международная ассоциация художественных критиков (AICA).
Италия, Рим, e-mail: natlukina@list.ru

УДК: 7.01; 7:08
ББК: 85.110

Аннотация

В статье рассматриваются различные концепции времени в архитектурно-изобразительных искусствах (архитектуре, живописи, скульптуре, графике и дизайне). Автор критикует утверждения об исключительно пространственном характере архитектуры и изобразительного искусства и о неизменной актуальности художественных произведений. Существовая в мысленном пространственно-временном континууме, создаваемом художником и зрителем, такие произведения неумолимо меняются, их содержание преобразуется в зависимости от культурно-исторического контекста, предметно-пространственной среды, объективных условий и субъективных факторов восприятия. Феноменологически произведения пространственных искусств живут и движутся в воображаемом потоке времени. Анализируя единство изобразительного пространства и времени, а также осязательно-двигательных качеств формы в архитектуре, скульптуре и живописи, автор статьи предлагает новый подход к пониманию синтеза искусств.

Ключевые слова:

архитектоника, архитектура, виды искусства, время, осязательная ценность, пластические качества, пространство, синтез искусств

*Мгновенье,
Прекрасно ты, продлись, постой!*

И. В. Гёте. Фауст (часть 1, сцена 4 «Кабинет Фауста»)

*Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.
Тебе дано бесстрастной мерой
Измерить все, что видишь ты.*

А. А. Блок. Возмездие. 1911

Физическая длительность и концептуальное время в различных видах искусства. Философско-теоретические концепции

Фотоаппарат фиксирует мгновение, кисть живописца запечатлевает время, памятник скульптуры или архитектуры материализует время в форме и пространстве. А еще есть движущиеся картины: кинематограф, балет, музыкальный театр. Согласно доэйнштейновской механисти-

ческой теории пространство измеряется размещенными в нем телами, а время – движением. Однако физическое движение переплетается с сенсорно-концептуальной: ощущаемой, мыслимой и воображаемой длительностью. Время и пространство даны нам не только в ощущениях, но и в представлениях. Специфика концептуального времени в разных видах искусства очевидна, впрочем, как и единство, которое продиктовано общностью основных закономерностей эстетического и художественного формообразования.

В живописи ощущение длительности происходящего передается зрителю посредством изображенных на картине фигур – их расположения, жестов, ракурсов, пластических «откликов», перекрывания пространственных планов. В скульптуре художественное время спрессовано до такой степени, что превращается в пластическое движение, возникающее в процессе восприятия формы зрителем, обходящего статую кругом. В архитектуре пространственно-временной континуум образуется в зависимости от маршрута движения снаружи и внутри здания. Разнообразие возникающих при этом картин дает повод для сравнений искусства архитектуры с кинематографом [1]. Отсюда также следует понятие обращаемого пространства, различий внутреннего и внешнего времени произведения искусства [2].

Наше понимание времени и пространства ограничено опытом телесности, но метафизические ощущения продиктованы опытом духовной жизни. Изучение концептуальных свойств длительности в истории философии и эстетики, как и индивидуальный творческий опыт, продолжают оказывать влияние на отношение к выразительным возможностям различных видов искусства. Обратимся лишь к некоторым, наиболее известным концепциям.

Немецкий философ Ф. К. фон Баадер различал три способа временного бытия: «кажущееся время», «ложное время» и «истинное время». Последнее интегрирует два других, а то время, которое мы переживаем как актуальный момент – настоящее, кажущееся. Настоящее исчезает и остается только в памяти. А. Бергсон, развивая интуитивистскую концепцию, различал физическое, измеряемое время и интуитивно осознаваемую длительность (фр. *durée*). Непрерывная изменчивость состояний, согласно его теории, и есть сама жизнь, она создается «поток творческого напряжения», «жизненным порывом» (фр. *élan vital*). Этот порыв основан не на физическом, а на «сочиненном», или актуальном, времени. «Актуальность настоящего заключена в актуальном состоянии тела как центра действия, это есть совокупность ощущений и движений, с помощью которых тело реагирует на внешний материальный мир» [3, с. 247]. Физическая длительность неуловима: когда мы мысленно обращаемся к прошлому, подобно тому, как с возрастом все чаще вспоминаются эпизоды детства, то, актуализуя его, мы превращаем прошлое в настоящее, но текущий момент снова становится прошлым. Бергсон дополнял такую картину дискретностью: «Когда мы мыслим настоящее, как то, что должно наступить его еще нет, а когда мы мыслим его как наступившее, оно уже прошло... Из становления мы замечаем только состояния, из длительности – только моменты, неподвижные снимки состояния материи...» [3, с. 254].

В учении о бытии М. Хайдеггера, изложенном в его ранней работе «Бытие и время» (*Sein und Zeit*, 1927), «бытие как присутствие в мире» определяется временем и, в отличие от «пустоты бытия» («*Sein*»), обозначается термином «*Dasein*» («здесь-бытие», «бытие-сознание», или «бытие-присутствие») Человек, попадая в «бытие-присутствие», испытывает ощущение 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». 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.

В теории оригинального русского мыслителя начала XX в. М.С. Аксенова пространство – это представление человека, движущегося сквозь время. Прошлое и будущее столь же действительны, сколь и настоящее. Прошедшее не исчезает, а лишь проходит мимо нас; равным образом и будущее не возникает, а существует извечно, оставаясь до поры до времени недоступным для нашего взора. «Убеждение, что прошлого и будущего не существует, есть заблуждение, – утверждал Аксенов, – происходящее от того, что мы не можем совершать во времени произвольных движений. Если бы мы могли перемещаться во времени, как в пространстве, мы бы легко убедились в своей ошибке, которая подобна иллюзии, будто дорога растет и исчезает вместе с движением путника» [4]. Наше «я», движущееся в четвертом, временном, измерении, Аксенов называл «воспринимающим началом», сознанием или духом; его движение в четырехмерном мире не является результатом нашего опыта. Вещи, данные нам в ощущениях, – не реальные объекты, а трехмерные проекции, или сечения, подлинных четырехмерных вещей.

Французский философ-экзистенциалист М. Мерло-Понти в 1929 г. слушал лекции Э. Гуссерля в Сорбонне. В 1945 г. опубликовал работу «Феноменология восприятия», в которой развивал идею «феноменологии тела». Философ писал: «Все, что я знаю о мире, пусть даже и через науку, я знаю исходя из моего видения» [5]. Тело находится не «вовне» и не «внутри», оно между природой и культурой, чужим и своим. Такое тело не инструмент познания и не объект в мире, но отношение к миру. Это «живое собственное тело, которое я знаю не умом, но которое, наоборот, является условием для моих высших функций, моего сознательного Я». Мерло-Понти обращался к анализу художественного опыта, прежде всего в живописи. На картине художник изображает внутреннюю одушевленность бытия, в видимом открывает невидимое – порядок отношений телесного и духовного. Живопись «дает видимое бытие тому, что обычное, заурядное зрение полагает невидимым» [6].

В «философии надежды» немецкого философа и социолога Э. Блоха будущее – это «еще-не-бытие», прошлое постижимо лишь по истечении определенного срока, настоящее в конкретный момент времени неполно, поэтому действительность в отличие от реальности не абсолютна, а относительна и процессуальна. «Действительное – это процесс. Он представляет собой широко разветвленное опосредование между настоящим, неокончательным прошлым и, самое главное, возможным будущим... незавершенным возможным становлением» («Принцип надежды», 1954–1960).

В этих и многих других философских концепциях пространственно-временной континуум рассматривается в качестве представляемого феномена. Прошлое, как и будущее – лишь отдельные представления в настоящем (у Бергсона: «воспоминание настоящего»). Моменты таких представлений похожи на отдельные, спонтанно возникающие картины. Более того, представления о времени различны в зависимости от возраста субъекта и от пространства – места, где он находится. В известном высказывании Гераклита: «Все течет, все меняется. И никто не был дважды в одной реке», согласно толкованию Платона, важнее продолжение: «Ибо через миг и река была не та, и сам он уже не тот». Меняемся мы сами, и в нашем представлении меняется мир. Мы как бы существуем в центре двустороннего потока времени, создаваемого собственными идеями о прошлом и будущем, о происхождении и устройстве мира и человека.

В актуальном смысле прошлое не существует, поскольку оно прошло, будущее также не существует, но мыслится абстрактно, ведь оно обязательно будет и станет настоящим, а настоящее сразу же окажется прошлым. При этом собственно время ощущается константно, подобно линии горизонта, которая по мере нашего движения, несмотря на все усилия, оказывается все

такой же далекой. Это представление ассоциируется с открытием Эйнштейна постоянства скорости света, не зависящей от движения наблюдателя. Отсюда выражение «свет горизонта». Но мысль художника свободна от физических закономерностей. Именно об этом высказывание живописца Ф. Марка: «Будущее всегда воздаст должное созидающим. Созидающие – будущему, но никогда – настоящему. Оно для них – всегда уже прошлое» [7].

То же происходит и с представлениями о пространстве; его фрагменты можно мысленно приблизить или удалить, разложить на плоскости, например в картине или рисунке, придать экспрессию средствами архитектуры и гармонию посредством музыки, но оно остается субъективно мыслимым. Поэтому «становление», как утверждали Бергсон, Хайдеггер или Сартр, может наиболее полно изобразить не живопись или скульптура, а музыка, поэзия и кинематограф. Канадский пианист Г. Гульд говорил, что во время исполнения музыки время можно обманывать: ускорять, замедлять или останавливать и запускать обратно, «оборачивая на себя». Но и это можно оспорить, ведь именно в изобразительном искусстве существует понятие «пластическое движение».

Вневременной характер художественного произведения и его феноменологическая динамика

Виртуальные свойства художественного пространства-времени предполагают вневременной характер произведения искусства. Действительно, мы верим, не требуя доказательств, что подлинное искусство не подвластно времени, оно просто есть и существует в собственном прекрасном бытии. Художественное мышление, в отличие от научно-технического прогресса, – не лестница, в которой каждая последующая ступень означает преодоление предыдущей. На эту тему часто цитируют высказывание В. Гюго: «Наука непрестанно продвигается вперед, перечеркивая самое себя. Плодотворные вымарки... Наука – лестница. Поэзия – взмах крыльев. По сравнению с наукой и техникой все искусства находятся в этом смысле в привелигерованном положении. Шедевр искусства рождается навеки. Данте не перечеркивает Гомера» [8]. А.С. Пушкин также писал: «Век может идти себе вперед... но поэзия остается на одном месте. Цель ее одна... и между тем как понятия, труды, открытия великих представителей старинной астрономии, физики, медицины... состарились и каждый день заменяются другими – произведения истинных поэтов остаются свежими и вечно юны» [9].

И все же эти авторитетные мнения можно аргументированно отклонить или, как минимум, откорректировать. В физическом смысле произведение живописи, скульптуры, графики, архитектуры статично. Оно спокойно пребывает в заданных координатах пространства в качестве доски или холста определенного размера с красочным слоем некоторой толщины и химического состава, глыбы мрамора данного веса и объема, листа бумаги с нанесенными на него пятнами и линиями или постройки из кирпича или камня той или иной конструкции. Но как художественный феномен такое произведение существует исключительно в процессе восприятия зрителем, который находится в мыслимом им самим пространстве и времени. Художники, как и создаваемые ими произведения, живут не в своем, а в вымышленном времени, которое мало соотносится с настоящим действительным. Причем они не обязательно опережают свое время, а просто пребывают в собственном временном континууме. Так выдающихся художников-новаторов итальянского Возрождения в свое время не ценили, заказчики отдавали предпочтение привычному, работам архаичных мастеров. А великую музыку И.С. Баха, напротив, современники не понимали потому, что считали отсталой в век господства рационализма, энциклопедий и точных знаний. По словам Э. Панофского, «природа человека изменяется настолько неотвратимо и в то же время настолько индивидуально, что невозможно, да и не

следует пытаться подводить эти изменения под общий знаменатель», а чтимые нами эпохи и периоды – всего лишь наши представления и «поскольку время есть функция пространства, хронология искусства имеет смысл лишь в отношении к конкретному месту. В других местах, где события наполнены иным содержанием, историческое время протекает иначе» [10].

Можно утверждать, что произведения искусства движутся метафизически и это движение осуществляется, как минимум, в трех основных направлениях. Во-первых, определенные стадии развития проходят исторические типы искусства, их идеология и эстетика, художественные направления и стили, их содержание и формы, школы, манеры и технические приемы творчества отдельных мастеров. И это развитие осуществляется одновременно во многих направлениях, весьма условно соотносимых с искусственной исторической периодизацией. Во-вторых, будучи создано в конкретном месте и в определенный момент времени, согласно дате и подписи, в художественном смысле произведение искусства динамично, прежде всего потому, что его содержание изменяется в восприятии исторического человека в зависимости от контекста эпохи, времени и места художественной коммуникации. В-третьих, субъективное время восприятия спрессовано в материальной форме произведения искусства до такой степени, что оно разворачивается в представлении зрителя пространственно, или, как говорят художники, пластически, т. е. ясно ощущаемым, как бы мысленно осязаемым движением, «жизнью формы», хотя физическое движение отсутствует. Для сравнения: о музыке говорят как о бесконечно расширяющемся воображаемом пространстве. Можно также сказать, что изобразительное искусство материализует время, превращая его в художественное пространство, а времени придает пространственность. Такие «оживающие картины» действительно не подвластны времени, но не в общепринятом смысле этих слов. Они изменчивы, поскольку их содержательно-формальные свойства движутся вместе с эпохой и той средой, в которой пребывает зритель со своими предпочтениями, вкусами и жизненным опытом.

Таким образом, в изучении данной темы выясняются три основных предметных аспекта:

- пространственно-временной континуум художника и создаваемого им произведения;
- место и время (хронотоп) восприятия произведения зрителем;
- наличие условий художественной коммуникации: художник – произведение – зритель;

С изменением мира меняется восприятие людей. Следовательно, можно утверждать, что композиция отдельного произведения при условии его художественности отображает временную дистанцию, которая меняет его семантику и прагматику. Особенно ярко этот феномен характеризуют произведения классического искусства, актуальность которых доказана историческим временем. Однако таким дистанциям присуща прогрессирующая направленность. Ведь очевидно, что, к примеру, В.В. Кандинскому была понятна живопись Рафаэля, но Рафаэль ничего бы не понял в абстрактных композициях Кандинского. Для А.Г. Шнитке дорога музыка Моцарта, но Моцарт пришел бы в ужас от музыки Шнитке. Произведения отображают историческую жизнь культуры как бы в обратном движении. Зритель же вынужден соотносить настоящее и прошлое, действительное и идеальное, объективное и субъективное, случайное и закономерное, преходящее и вечное, частное и всеобщее, причем не в абстрактных понятиях, а в зримых формах – элементах образной структуры конкретного художественного произведения. Отсюда проблема понятности, доступности образной структуры художественного произведения для «непонятливого зрителя». В.В. Кандинский сравнил историческую эволюцию художественной коммуникации с треугольником; на его вершине находится одинокий гений-новатор, а внизу – «отстающая публика», которая постепенно, по мере собственных сил, поднимается вверх [11]. Однако такая схема слишком упрощена.

Ю.М. Лотман в свое время выдвинул понятие семиосферы и концепцию последовательной интеграции мироощущения субъекта в единую семиосферу человеческой культуры. Биолог

А.Н. Северцов к понятию биологического прогресса видов в природе добавил понятие морфологического прогресса в отношении биологической организации в целом. Последнее, по утверждению психолога В. Ф. Петренко, можно было бы отнести и к «прогрессирующей эволюции искусства», поскольку «движение по оси времени увеличивает диапазон возможных интерпретаций» [12]. Следует подытожить, что в феноменологическом смысле произведения пространственных искусств живут и движутся вместе с нами в потоке времени. Эта тема сложна и предполагает неоднозначность субъективных интерпретаций. Поэтому понятна знаменитая фраза Л. Леруа: «Я не желаю изучать искусство, я просто хочу им наслаждаться!»

Архитектоника композиции картинного типа

Восприятие произведений изобразительного искусства опосредовано опытом поведения человека в гравитационном пространстве, ощущениями тяжести или легкости, низа и верха. Отсюда подсознательное стремление сводить многообразие зрительных впечатлений к образам с воображаемой прямоугольной рамой – форматом, имеющим гравитационные ориентиры: вертикаль и горизонталь. Поэтому наиболее распространены, прежде всего в живописи и графике, изображения, ограниченные прямоугольным форматом. Такие изображения принято именовать композициями картинного типа. Самые яркие примеры – произведения живописи XVI–XIX вв. В них наиболее полно и наглядно выражены основные закономерности композиционной организации изобразительных элементов. Это своеобразные учебники классической композиции [13].

Закономерности композиции картинного типа имеют относительный и вероятностный характер, но хорошо объясняются положениями гештальтпсихологии. Одно из таких положений, доказуемых экспериментально, заключается в том, что образы зрительного восприятия стремятся к формированию простейших структур. В отношении изображений картинного типа это объясняет следующий тезис: прямоугольная рама картины оформляет изобразительное пространство, без рамы у такого пространства нет формы. В качестве аргументации обычно приводят так называемое визирование. Следует вырезать из плотного листа бумаги прямоугольное окно и сквозь него наблюдать природу. То, что видно через прямоугольное окошко, – фрагмент пейзажа, лес, дома, деревья – кажется более скомпонованным в сравнении с тем, что мы видим снаружи. Это иллюзия – рука художника еще не коснулась увиденного, изображения нет, но пространство кажется оформленным благодаря раме.

В западноевропейском искусстве до эпохи Возрождения подобную формообразующую функцию выполняла архитектурная среда. Мозаики, алтарные картины, настенные росписи, витражи были органично связаны с композицией архитектурного пространства и обрамляющими архитектурными элементами – форматами стен, филёнками, карнизами, тягами, переплетами окон. С отделением живописи и скульптуры от архитектуры в постренессансном искусстве и появлением станковой картины, независимой от структурообразующей силы архитектуры, возникла необходимость материального разграничения физического пространства вокруг изображения и концептуального (воображаемого) пространства внутри. Эту функцию взяла на себя рама картины. Не случайно первые рамы – обрамления из золоченого дерева готических алтарных картин и икон итальянского проторенессанса – повторяли очертания архитектурных форм – стрельчатых арок и вимпергов.

Позднейшие картинные рамы имеют характерный скос внутрь, а иногда довольно сложный профиль. Рама не только ограничивает, она замыкает композицию, скрывая толщину подрамника, «оборачивает пространство на себя», играет роль «внешней фигуры» и принадлежит одновременно двум мирам – внешнему и внутреннему. В графике похожую функцию выпол-

няют поля изображения либо специальные паспорта, имеющие заметную толщину. Несбалансированная форматом композиция кажется случайной и выглядит неубедительно.

Б.А. Успенский назвал изображение на плоскости «мнимым объектом», одновременно плоскостью и зрительным представлением «проема-в-преграде». В связи с этим он позволил себе категоричное высказывание: «Именно границы и создают изображение», разъясняя далее, что функция обрамления заключается в обозначении «перехода от внешней точки зрения к точке зрения внутренней, и наоборот» [14, с. 177, 180]. Внутри картины часто повторяются вертикали и горизонталы, которые рифмуются с геометрией рамы. Художники говорят о всепроникающем подобии формы и пространства, об упорядочении «смыслового пространства». В.А. Фаворский использовал определение «композиционность пространства».

Дескриптивное и инскриптивное пространство в живописи и семантика картины

Корпускулярная теория движения Декарта, подобно апориям Зенона, рассматривала длительность как последовательность неподвижных состояний. В истории эстетики схожая концепция следует философии Николая Кузанского; она нашла отражение в искусстве Средневековья и Ренессанса [15]. Из того же источника родилась идея остановить время, запечатлеть в одном мгновении красоту идеального мира – плод самомнения доктора Фауста. Однако и позднее такая идея не оставляла воображение философов и художников. Соответственно рассматривается основная цель искусства – «постижение вневременного и внепространственного» [16].

История изобразительного искусства показывает непрерывное развитие пространственно-временных представлений. Наиболее наглядно – живопись. В физическом отношении живописная картина остается неподвижной плоскостью. Осознание этого факта не пропадает полностью даже при восприятии иллюзорного пространства, в котором живут и действуют изображенные на картине предметы и фигуры. Поэтому художник и зритель обязаны соблюдать правила игры мысленного взаимообращения глубины и плоскости, более сложной, чем простой «обман зрения», характерный для натуралистических произведений. Историей искусства сформированы многие виды, формы, способы и приемы организации глубины изобразительного пространства. Выделяют два основных рода художественного пространства-времени: дескриптивное и инскриптивное.

До начала XX в. художники акцентировали внимание на изображаемых фигурах и меньшее значение придавали окружающему пространству, трактуя его дескриптивно (лат. *descriptivus* – разграниченный, разделенный), т. е. сложенным из разных элементов. Следуя взглядом от одного изображенного предмета к другому, зритель представлял себе и пространство, в котором эти предметы существуют, но воспринимал его не одномоментно, а последовательно и прерывно, подобно раскадровке. В картинах более сложного, инскриптивного пространства (лат. *inscriptivus* – надписанный, заявленный, наглядный) многие предметы изображаются в глубине, в ракурсе, указывая направление воображаемого движения. Зрители, подходящие к картине, как бы втягиваются внутрь изображенного пространства, которое они создают своим вниманием благодаря художнику. В такое инскриптивное пространство мы можем мысленно войти, «двигаться в нем» и «участвовать» в изображенных событиях.

Для облегчения зрительского участия в изображениях картинного типа художник использует чередование пространственных планов, перспективные сокращения, контрасты масштабов, перекрывание одного плана или предмета другим, ближе расположенным. На первом плане картины создается нечто вроде кулис, иногда с фигурами, которые своим положением и жестами приглашают войти в картину. Такие фигуры называют репуссарами (фр. *repousoir* – выде-

ление, обрамление), или медиаторами (лат. mediator – посредник). В этих же целях применяют изображения занавесей, портьер, дверей, приоткрывающих картину – то, что должен увидеть и даже подглядеть зритель. Роль репуссаров могут выполнять и предметы, заполняющие углы картины. Формально они соотносятся с приемом «скоса угла». Далее в глубину располагается небольшой проскениум – передняя часть сцены с действующими лицами, за ними – фон, «задник». Существует обоснованное предположение, что подобная структура изобразительного пространства обязана своим происхождением искусству театральных декораций.

Когда мы мысленно входим в картину и проникаем в изобразительное пространство, то забываем о раме, так же как забываем о стене, на которой висит картина. Горизонтальная линия, обозначенная разными приемами в нижней части картины, параллельно раме, но несколько выше по плоскости, создает «порог глубины». Многократно повторяемые вертикали и горизонтали образуют пластические рифмы и служат основой зрительного уподобления форм, которые на содержательном уровне переходят в художественные тропы. Столь изысканным способом выявляются различные смысловые значения, придаваемые обыденным предметам: шахматным клеткам пола, оконным и дверным проемам, драпировкам, занавесям или рамам картин, висящих на стенах. В одних случаях они становятся символами размеренности, упорядоченности и тихого течения жизни, в других – напряженной динамики и бурного движения. Особенно наглядно проявляется подобная семантика при сравнении картин малых голландцев XVII в. и мастеров барокко.

Композиция классической живописной картины колористически строится в трех основных пространственных планах: первый (затененный коричневый), второй, или средний (в красновато-охристо-зеленоватых тонах), и третий (дальний, голубоватый, обычно пейзажный). Такой канон наиболее распространен в голландской и фламандской живописи XVII в., а также в картинах французских и русских академистов. Зрительно выступающие теплые и отступающие холодные тона подчеркивают общую глубинность композиции. На семантическом уровне исследователи связывают пространственную трехплановость с тематической структурой: предметный мир, человек, пейзаж. Причем предметный план, отделяющий человека от природы (пейзажного дальнего плана), имеет, как правило, особенный семантический смысл. Ибо картина как артефакт культуры семантически принадлежит тому, что она представляет именно в предметном плане, а человек действует в картине через изображенный в ней предметный мир.

Именно так простые объекты обретают в изобразительном искусстве не свойственное им от природы двойственное значение. Например, в натюрморте перенесенные в картину объекты как подобию природных кажутся «мертвыми», но они как бы очеловечиваются, «оживают». Отсюда провокационное название жанра (фр. nature morte, от ит. natura morta – мертвая природа). В концептуальном пространстве-времени возникает обратный процесс: мертвая природа обретает метафизическую жизнь, что нашло яркое выражение в живописи художников XVII столетия. Так возникло второе название того же жанра (голл. stilleven, нем. Stilleben, англ. *still-life* – тихая жизнь). «Тихая жизнь» мертвых предметов в отдельных случаях получает сложную, аллегорическую и символическую семантику, как в натюрмортах «vanitas» или «memento mori».

Прекрасный образец структурного анализа семантики картины Я. Вермера Делфтского «Аллегория живописи» дал Х. Зедльмайр (рис. 1). Разбирая скрытый символизм композиции, он трактовал эту картину не в предметном смысле (согласно прежнему названию «Мастерская художника»), а в качестве «аллегории искусства живописи». Благодаря искусно созданному изобразительному пространству тяжелая занавесь на переднем плане картины обретает значение театральной кулисы, как бы торжественного введения в тему, фигура художника, показанная со спины, – символа ремесла живописца, а натурщица на дальнем плане картины, наряжен-



Рис. 1. Я. Вермер Делфтский. Аллегория живописи (Мастерская художника). 1666–1668. Холст, масло. Вена, Музей истории искусства. Источник: <http://www.artinheart.ru/post/people/2060.shtml>

ная странным образом, превращается в видение. Женская фигура, подобно статуе, замерла в необычном одеянии с лавровым венком на голове, книгой и трубой в руках. Согласно традиционным атрибутам, она изображает Фаму (лат. *Fama*) – Славу. На столе перед натурщицей – раскрытый альбом для набросков (символ искусства рисунка) и гипсовая маска, по «Иконологии» Ч. Рипы – символ искусства живописи. На стене – географическая карта (слава Голландии). Вся картина пронизана светом; «переживание света соединяется с внутренней темой картины». Таким образом, ясно читается аллегория: «Искусство рисунка и живописи – свет и слава Голландии» [17].

Аллегорические метаморфозы присущи всем художественно преобразуемым объектам, видам, стилям и жанрам искусства, но они существенно меняются в веках. Исследователи отмечают, что в искусстве классицизма и барокко время посредством представляемого в воображаемом пространстве движения отдельных фигур на фоне неподвижных кулис и пейзажного «задника» имеет «всеобщий идеалистический», или, условно говоря, объективный, характер. Субъективная стихия переживания времени средствами пластического движения в большей мере проявилась в эстетике романтизма и сентиментализма, особенно в живописных портретах и картинах на исторические сюжеты второй половины XVIII – первой трети XIX в. В искусстве модернизма, например в кубизме, восприятие художественного времени имеет характер индивидуального переживания и даже деструктивного произвола. Но есть примеры, выпадающие из общих правил. Так, о картинах П. Сезанна с изображением горы Сент-Виктуар (1870–1900-е гг.) французский критик Б. Дориваль писал, что они отличаются «космическим характером геологической драмы». В.Н. Прокофьев считал, что в них выражено «геологическое время» посредством «сжатия и концентрации исторического времени» [18]. О. Шпенглер утверждал, что техника зримого мазка в живописи французских импрессионистов приближает живопись к временным искусствам, поскольку позволяет непосредственно ощущать «становление формы» [19].

Существенно различающиеся перспективные системы изображения также имеют конкретно-исторический характер в качестве «символической формы» своего времени [20]. Так центральная прямая линейная перспектива отражает пафос научного поиска гуманистов эпохи Возрождения. Сферическая перспектива воплощает представления о замкнутом, циклическом строении пространства и времени в искусстве классицизма и барокко. Один из характерных примеров: картина П.П. Рубенса «Возчики камней» (ок. 1620 г.). Обратная перспектива создает особенно напряженное изобразительное пространство в композиции Микеланджело «Страшный суд» в Сикстинской капелле Ватикана. В симметрично-асимметричных композициях, сочетающих элементы прямой и обратной перспективы, возникают неизбежные инверсии. Это явление отчасти объясняется двойственной природой картинного изображения: в физическом смысле оно существует на плоскости, в которой правая и левая стороны расположены зеркально по отношению к семантическим полюсам пространства со стороны зрителя. Частые сравнения картины с зеркалом происходят не только от античной традиции мимесиса, но и по причине оборотной симметрии любого изображения на плоскости.

Края картины более связаны с внешним миром, а центральная часть, воспринимаемая заглабленной, всецело принадлежит внутреннему пространству. Для подчеркивания этих различий и одновременной связи обоих пространств, внешнего и внутреннего, в истории классического изобразительного искусства сложился ряд специальных конструктивных приемов. Среди них: «репродуцирование рамы» внутри живописного пространства с многократными повторами вертикалей и горизонталей. Это позволяет художникам обыгрывать прием «картина в картине», или «проем в проеме».

Интересный пример «зеркальной семантики» приводит Б.А. Успенский в книге «Семиотика искусства». Это центральная часть Гентского алтаря работы братьев Ван Эйк, на которой изображена сцена «Поклонение Агнцу» (рис. 2). В среднем пространственном слое композиции, согласно традиционной семантике правого и левого, мужские фигуры изображены по правую сторону от алтаря, женские – по левую. Но зритель воспринимает такое расположение зеркально. Поэтому, чтобы согласовать «внутренний мир» изображения и мир действительный, в



Рис. 2. Г. и Я. Ван Эйк. Поклонение Агнцу. Центральная часть нижнего яруса Гентского алтаря в раскрытом виде. 1417–1432. Дерево, темпера, масло. Гент, Собор Св. Бавона. Источник: <http://ourarts.ru/?p=2392>

котором физически пребывает зритель, на переднем плане той же сцены пространство организовано иначе, соответственно положению зрителя. По правую руку от зрителя показаны «правые» персонажи, символизирующие Новый Завет, по левую – «неправые», не просвещенные истинным светом христианского учения персонажи Ветхого Завета.

Обращает на себя внимание и особенный натурализм изображений Адама и Евы на боковых створках алтаря, а также необычное положение ноги Адама, выходящей за раму картины. Странен и ракурс этих фигур, показанных снизу, в то время как остальные фигуры центральной части изображены несколько сверху. Кроме того, фланкирующие композицию алтаря в закрытом виде фигуры наружных створок своей материальностью напоминают деревянные расписные статуи средневековых соборов. Схожий прием встречается и на других расписных алтарях эпохи Средневековья и Северного Возрождения. Фигуры на боковых створках или на наружных частях алтаря пишут монохромно, гризайлью, уподобляя такие изображения скульптуре из камня. Единственное объяснение заключается в том, что, расположенные у краев композиции, эти фигуры соотносятся не с внутренним сакральным пространством алтаря, а с внешним миром, в котором находится зритель, – интерьером храма, наполненным статуями [14, с. 304–328].

Единство изобразительного пространства и времени в осязательно-двигательных качествах скульптуры

В.А. Фаворский в лекциях по теории композиции в московском ВХУТЕМАСе (1921–1922) говорил студентам: «Архитектура, а иногда и скульптура, будучи безусловно пространственными искусствами, особенно первая, допустят в свою область зрение, но вовсе не в такой степени, как, например, живопись, и мы можем себе мыслить скульптурное произведение, созданное слепым человеком и для слепого, конечно, как предположение, это возможно». Далее Фаворский отмечал, что в произведениях различных видов искусства соотношение «чисто зрительного» и осязательного начал может быть различным: «Если мы проанализируем наше зрение, то мы увидим, что оно не представляет из себя чего-либо однородного, а разбивается на собственно зрение и на зрение, близкое к осязанию, так что еще вопрос: в каком виде оно войдет в какое-либо произведение искусства – заменив ли собой осязание или мускульное чувство или как чистое зрение с присущими только ему признаками. И такая роль зрения как осязания или мускульного чувства вовсе не будет противоречить пространственности искусства, так как пространство познается нами не только зрением, а и мускульным чувством и осязанием» [21, с. 72].

Эти высказывания отсылают нас к теории осязательного (объемного) и дальнего (плоскостного) восприятия А. фон Гильдебранда, приверженцем которой стал Фаворский в годы своего учения в Мюнхене. Теория «двух установок зрения», изложенная в книге Гильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве» (1893), следует традициям неогегельнской эстетики и известна также по трудам А. Ригля, К. Фолля, Т. Липпса, В. Воррингера, Ю. фон Шлоссера. Об этом мы подробно писали в предыдущем номере журнала «Архитектон». Фаворский образно, пользуясь своей особенной лексикой, разделял понятия «осязательного» и «чисто зрительного» качеств, одновременно различая метод работы в скульптуре и пластике (лепке из мягких материалов): «Когда скульптор встречается с твердым материалом, из которого он рубит, а не лепит, то тогда появляется особое чувство к поверхности». Осязательное чувство передается и зрителю, который мысленно ощупывает созданный скульптором объем и ощущает его массу. Более того, говорил Фаворский: «Мы обтекаем кругом всю статую в спокойном движении, она нас об этом просит, и восприятие ее создается нами не как зрение, а как время, движение, осязание». Такая статуя обладает, по терминологии Гильдебранда,

«осозательной цельностью», а положение зрителя «организовано в непрерывное, спокойное, цельное движение». Однако этим не исчерпывается специфика двигательного-тактильного восприятия скульптурного произведения. Его поверхность «стремится к осозательной цельности, и легко предположить, что замкнутые поверхности статуй размыкаются и развертываются в плавные же поверхности стен, иногда приближающиеся к правильной поверхности, то есть плоскости, но воспринимаемые всегда через осязание и покрывающиеся изображениями, правда, доступными зрению, но цельными в восприятии не для зрения, а для осязания». В этом, довольно сложном в текстуальном отношении отрывке, художник и теоретик высказывает важную мысль о единстве объемной и плоскостной установок зрения, обеспечивающем, в частности, тесную связь формообразования в искусстве скульптуры и архитектуры и, следовательно, возможности их органичного взаимодействия. Но на этом Фаворский не останавливается и приводит конкретный пример: «Мне, по крайней мере, часто кажется, что египетские статуи, воспринимаемые только по поверхности, имеют где-то сзади, где камень не дорублен, шов, который уже сам по себе немного разошелся и, воспользовавшись которым, эти статуи можно распластать, сделать плоскими, причем они как будто даже выиграют в цельности движения по их поверхности. Таким образом, мы видим, что может существовать другая изобразительная поверхность, поверхность стен и колонн египетских храмов, отличительным признаком которой будет ее осозательная цельность – не зрительность, а только видимость, и то, что она воспринимается движением и сознается нами во времени, ее внешним признаком будет то, что она редко будет правильной плоскостью, а по большей части – плавной поверхностью. Такая поверхность может быть изобразительной, но, так как она сама не зрительная, а только видимая, и сознается нами как движение, как время, то и изображенное на ней будет не для зрения, а через зрение для осязания. Но во имя чего искусство, базирующееся на осозательной цельности, не ограничивается статуей, а переходит к плоскому изображению? Да потому что поверхность статуи есть поверхность предмета, а изобразительная поверхность будет как бы кожей всего мира, будет по бесконечности равна времени. Такое не зрительное, пользующееся другой чувственной цельностью и сознающееся как движение и время изображение пространства мы назовем конструкцией и определим ее как организацию движения» [21, с. 76–77].

Мы со своей стороны можем предложить несколько примеров, проясняющих различные виды движения в классической скульптуре. Знаменитая статуя Дискобол школы Мирона вопреки распространенному мнению не динамична, а статична, поскольку изображает лишь момент, предшествующий началу движения. Об этом свидетельствуют уплощенный характер скульптуры, общая фронтальность, приближающая ее к рельефу, сжатие и слабая обработанность профильной и оборотной частей (рис. 3). Танцующая менада Скопаса, напротив, самым непосредственным образом изображает физическое движение (рис. 4). Другой пример – фигуры атлетов работы Поликлета Аргосского. Они воплощают не физическое, а пластическое движение. Особенно ясно это ощущается при медленном обходе скульптур и рассматривании их с разных точек зрения. Фигуры атлетов изображены в спокойной позе, они идеально уравновешены и в физическом смысле никуда не движутся. Но, кажется, что статуи тоже «идут» или медленно вращаются, хотя на самом деле остаются неподвижными (рис. 5). Это впечатление достигается зрительным воздействием S-образной формообразующей линии, «закрученной» в трех измерениях, и ее следствиями: многочисленными крестообразными пластическими связями – хиазмами [22]. Пластичность в значении внутреннего, скрытого движения является неременным качеством художественно преобразованной формы, поскольку, в отличие от механических движений, существует в представлении, т. е. интенционально.



Рис. 3. Дискобол Ланчелотти. Повторение древнегреческого бронзового оригинала работы Мирона ок. 450 г. до н. э. Мрамор. Рим, Национальный римский музей Палаццо Массимо алле Терме. Источник: <http://ancientrome.ru/art/artwork/img.htm?id=1489>



Рис. 4. Танцующая Менада. Римское повторение I в. н.э. мраморного греческого оригинала, возможно, работы Скопаса середины IV в. до н.э. Мрамор. Дрезден, Альбертинум. Источник: http://www.varvar.ru/arhiv/gallery/sculpture_greek/skopas2.html



Рис. 5. Диадумен. Мраморное повторение ок. 100 г. до н. э. бронзовой статуи древнегреческого скульптора Поликлета, созданной около 430 года до н. э. Афины, Национальный археологический музей. Источник: <http://ancientrome.ru/art/artwork/img.htm?id=7349>

Хорошо известно восторженное описание И. Винкельманом знаменитого Бельведерского торса в Ватикане: «Действие и противодействие его мускулов поразительным образом уравновешены мудрым соотношением между изменчивым движением и стремительной силой, благодаря чему тело оказывается способным совершить все, что оно ни пожелало бы. Подобно тому, как при поднимающемся на море волнении спокойная прежде поверхность покрывается в неясном смятии играющими волнами, когда одна поглощается другой и снова выкатывается из нее, – так и здесь, мягко вздуваясь, незавершенным вливается один мускул в другой, а третий, поднимающийся между ними и усиливающий их движение, теряется в них, и наш взор словно бы поглощается вместе с ним... Подобно тому, как пологие склоны приветливых возвышенностей растворяются то в сужающихся, то в расширяющихся низинах, так многообразно, великолепно и прекрасно возвышаются здесь набухающие бугры мускулов, огибаемые, словно потоком вод Меандра, углублениями, нередко неуловимыми, доступными скорее осязанию, нежели взору» [23]. Отметим особо в тексте Винкельмана слово «осязание». Бельведерским торсом восхищался и великий Микеланджело, ощущая в нем не просто скрытую мощь, а напряженное пластическое движение (рис. 6).

Еще один характерный пример – Арес Людовизи из Музея Альтемпс в Риме. На первый взгляд сидящая фигура бога войны представляется натуралистичной, но, взглядевшись, мы ощущаем, что ее поверхность далека от буквального изображения анатомии, скульптура представляет собой форму, насыщенную собственной пластической жизнью. Об этом свидетельствует выразительная цельность объема при любом освещении и даже при виде со спины (рис. 7).

Единство внутренней пластики и внешнего впечатления, осязательных и «видимых» качеств произведений, о которых писал Фаворский, подводит нас к самому важному — осознанию специфики пространственно-временного континуума, объединяющего различные виды архитектурно-изобразительных искусств.



Рис. 6. Бельведерский торс. Римское (греческое ?) повторение I в. до н. э. древнегреческого оригинала III–II в. до н. э. мастера Аполлония. Мрамор. Ватикан, Музей Пио Клементино. Источник: <https://greece-ru.touristgems.com/culture/14266-belvederskij-tors/>

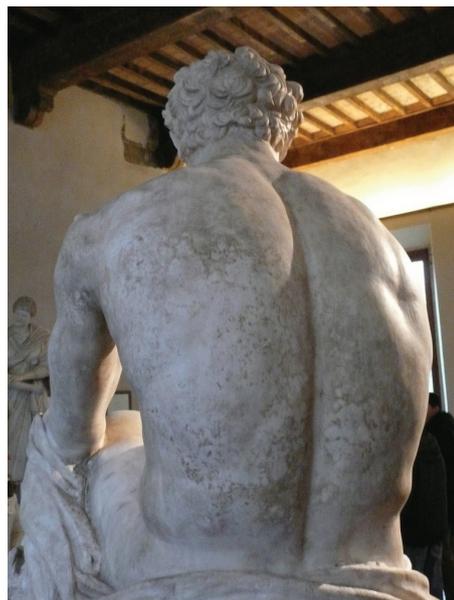


Рис. 7. Арес Людовизи. Римское повторение II в. н. э. греческого оригинала IV в. до н. э. Вид со спины. Деталь. Мрамор. Рим, Национальный римский музей Палаццо Альтемпс. Источник: <https://www.flickr.com/photos/82911286@N03/22509015828/>

Архитектонически-изобразительное пространство-время, интермедиальность и так называемый синтез искусств

Архитектура как пространственно-временное искусство существует в особом концептуальном пространстве-времени, поэтому архитектурные произведения воспринимаются не только зрительно, но и двигательно. В этом заключается глубокое родство архитектурного творчества и искусства скульптуры. Проблему тектоничности скульптуры и изобразительности архитектуры мы пока оставим [24]. И архитектурные и скульптурные композиции прочитываются как статуарно, так и посредством движения: обхода и осмотра. Но здание, в отличие от статуи, можно осматривать и снаружи и внутри, вблизи и с большого расстояния. Соответственно, в архитектурной теории выделяют два типа композиций: «продвижения в пространстве» и «пребывания в пространстве». Первый тип, иначе называемый сукцессивным (фр. *successive* – последовательный, поочередный), предполагает последовательное «считывание» направленности формы и динамики композиции в процессе физического движения зрителя, а также мысленное разворачивание пространственно-временного континуума в ощущениях и представлениях. Второй тип – симультанный (фр. *simultané* – одновременный) – превращает зрителя в соучастника, наслаждающегося игрой пространств и возможностей их практического использования, находясь в одном месте, чаще внутри архитектурного сооружения. Таким образом, зритель и пользователь архитектурной композиции может сам, по собственному разумению, сжимать или растягивать, прерывать или направлять сценическое пространство-время.

Возникает особенное сложносочиненное, одновременно воображаемое и двигательное архитектурное пространство. Именно поэтому архитектуру сравнивают с музыкой и кинематографом, а профессию архитектора-проектировщика можно соотнести с искусством сценариста, таинственной работой дирижера, размышлениями аранжировщика или театрального режиссера. Создаваемая им из масс и расстояний партитура является путеводной нитью в продвижении зрителя в архитектурном пространстве. Так интерьер храма классицистической или барочной архитектуры – один мощный аккорд. Выйдешь на площадь – симфония. Это не ан-

самбля и не синтез искусств, а более значительное и сложное целое. Например, Рим со всей его кажущейся хаотичной, невероятно разностильной и разномасштабной архитектурой по силе воздействия превосходит отдельные памятники искусства, включая шедевры, находящиеся в его музеях. Неожиданные изменения ракурсов и масштабов восприятия переводят симметрию зданий, размеры городских площадей и улиц в сложный живописный, многомерный и динамичный образ, своеобразно совмещающий историческое и физическое время и пространство. В таком образе продолжают свою жизнь собственно здания, статуи, рельефы и картины, но они преобразуются в новый жанр подвижного архитектурного пейзажа – своеобразную сценографию предметно-пространственной среды.

Средствами организации виртуального художественного времени и пространства во всех зрительных, как и в слуховых, искусствах являются метр и ритм и вытекающие из них способы и приемы построения метро-ритмических и пропорциональных структур [25]. Столь глубокая общность способов и средств гармонизации художественного пространства-времени делает излишним какой-либо искусственный синтез. Именно такое органичное единение форм, пространства, цвета демонстрирует классическое искусство (рис. 8, 9). Тем не менее, так называемый синтез искусств всегда был искушением для художников и искусствоведов. Основанием для мечтаний о многократном усилении выразительности, социальной значимости и расши-



Рис. 8. Надгробие кардинала Лодовико де Альбре. 1465. А. Бреньо. Мрамор, роспись. Рим, церковь Санта Мария ин Арачели. Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa_Maria_in_Aracoeli_Lodovico_d%27Albret.JPG

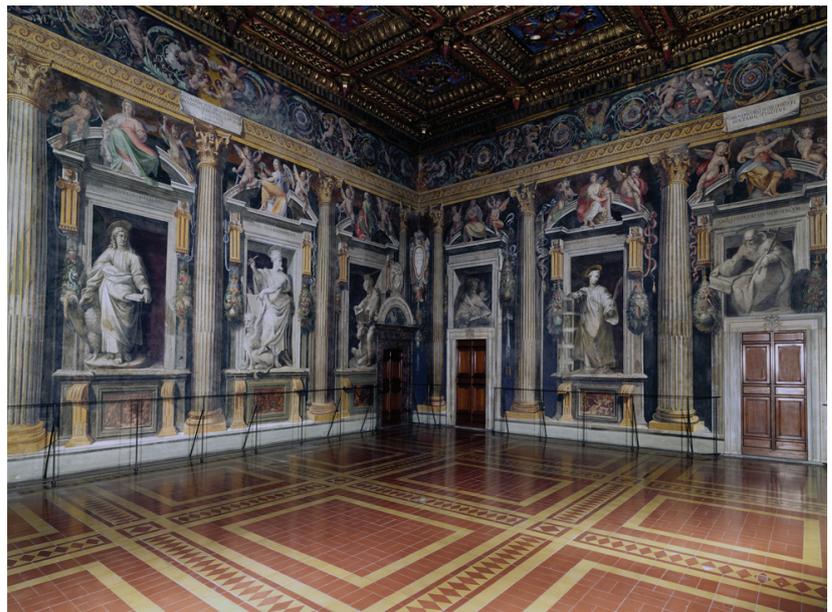


Рис. 9. Зал Кьяроскури Ватиканского дворца в Риме. Проект и росписи по картонам Рафаэля Санти. 1517–1518. Реставрация Ф. и Т. Цуккарри. 1560–1562. Источник: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/sala-dei-chiaroscuri.html>

рению возможностей отдельных родов, видов и разновидностей искусства являются всеобщие закономерности формообразования в пространстве и времени – математические начала гармонии, ритмические закономерности, психология восприятия. Однако, как показал практический опыт и научные исследования, комбинаторное соединение разнородных средств и приемов не дает желаемого результата. Так, музыка – самое абстрактное из искусств – не может соединяться с изображением, имеющим по своей природе конкретно-предметный характер. Поэтому все усилия теоретиков и практиков цветомузыки не дают ожидаемых результатов. В отдельных случаях возможны лишь эстетическое взаимодействие и отдельные психологические реакции на звук и цвет, но не целостность художественно-образных структур.

Синтез – это вторичное, искусственное, часто принудительное объединение элементов, которые ранее были подвержены разъятию. В древности, включая прекрасную античность, отдельные виды искусства по причине архаичности находились в счастливом согласии, симфонии и функционировали синкретично. Затем произошло закономерное размежевание видов искусства и в течение столетий, усиливая специфику функций и выразительных средств, они разошлись столь далеко, что простое наложение и даже взаимодействие отдельных элементов только ослабляет их ценность. Тем не менее, есть основания предполагать, что принцип архитектурности позволяет использовать если не синтез, то гармоничное взаимодействие автономных видов искусства в едином пространственно-временном континууме.

Первым опытом такого рода, хотя и не реализованным полностью, следует считать гезамткунстверк (единение искусств) в Германии в начале XIX в. Впервые романтические идеи «единения искусств» прозвучали в Йенских лекциях Ф. В. Шеллинга (1802–1803). В 1843–1848 гг. в Дрездене концепцию «единения искусств» обсуждали архитектор Г. Земпер и композитор Р. Вагнер. Они мечтали о возврате к коллективному творчеству и музыкальной драме, которые существовали в античном театре. В позднейших исследованиях для описания способов достижения целостности разнородных элементов использовали понятие интермедиальности – взаимодействия частей композиции, нескольких произведений или разных видов искусства по принципу «часть внутри целого». Отношения подобия целого и частей называют также голографичностью. Понятие интермедиальности (англ. *intermedium*) в литературе впервые употребил в 1812 г. английский поэт-романтик и философ С. Кольридж. В середине и второй половине XX в. филологи и философы использовали два взаимосвязанных понятия: «интермедиальность» и «интертекстуальность». Этому предшествовали исследования «*Mutual Illumination of the Arts*» (взаимопроникновения искусств), или «французской проблемы», по причине особого внимания к ней французских ученых. В 1983 г. Ааге (Оге) Хансен-Лёве, один из ведущих представителей венской школы славистики, отталкиваясь от культурологической проблемы «*Mutual Illumination of the Arts*», в статье «Интермедиальность и интертекстуальность: проблемы соотнесения словесного и художественного искусства на примере русского модерна», используя идеи М.М. Бахтина, отделил термин «интермедиальность» от понятия «интертекстуальности». Интермедиальными являются гетерогенные, или «синтетические», художественные формы, выходящие за пределы одного вида искусства, например: опера, пантомима, хореография, сценография. Однородные, т. е. принадлежащие к одному виду искусства, художественные формы, могут быть интертекстуальными. М.М. Бахтин ввел понятия «диалогичности» и текстового «полифонизма». Развивая его идеи по отношению к культуре постмодернизма, философы Ю. Кристева и Р. Барт в 1970-х гг. выдвинули положение об интертекстуальной природе любого дискурса: каждый текст является интертекстом; другие присутствуют в нем в более или менее узнаваемых формах. Любое произведение искусства представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. В 2016 г. Хансен-Лёве снова обратился к проблеме интермедиальности в книге «О вчерашнем и послезавтрашнем: Нео-примитивизм в словесном и художественном искусстве русского модерна». Согласно его определению, «*Intermedialität*» означает «перевод» произведения с одного языка искусства на другой в рамках одной культуры, либо объединение между различными элементами искусства в мономедийном (литература, живопись, скульптура) или мультимедийном (театр, кино, телевидение) тексте; такие модели, как правило, имеют мультимедийные презентации в самых разных формах, например в инсталляциях и веб-дизайне, равно как и мономедийные модели, в которых установлены лимиты интеграции в рамках особых медиазон, где существуют гетерогенные медиумы, как пространственные, так и временные.

В системе интермедиальных отношений взаимодействие осуществляется не на формальном, а на смысловом уровне. Можно сказать, что интермедиальность – это наличие в художественном

произведении образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства и создают «параллели формообразования» родственных идей, тем, сюжетов. Интермедиальное мышление ведет к созданию целостного художественного пространства в системе конкретной культуры. В этом отношении интермедиальность сближает с культурологическим понятием «диалог искусств». Такой диалог существенно отличается от принудительного синтеза. Он представляет собой не формальную целостность, а единое духовное пространство, в котором свободно сосуществуют произведения разных видов искусства без ущерба для их специфики и выразительных возможностей. Архитектор Земпер разрабатывал концепцию «единения искусств» лишь теоретически, главным образом на материале античной археологии. Композитор Вагнер попытался осуществить ее в практике музыкальной драмы. В современном архитектуроведении и теории дизайна мы видим лишь разрозненные и противоречивые опыты.

Место и протяженность – пространственные основания «диалога искусств»

В концепции норвежского архитектора и теоретика XX в. К. Норберга-Шульца возможности «диалога искусств» определяются с помощью двух основных категорий: места и протяженности. Категория места характеризуется идентификацией, а структура места как среды обитания (ориентации) описывается понятиями «ландшафт» и «поселение». Ландшафты отличаются открытостью и значительной протяженностью, отдельные поселения – закрытостью. Поэтому для поселений и ландшафтов типичны гештальт-отношения: «фигура и фон». Архитектурное пространство характеризуется протяженностью (вид снаружи) или укрытостью (пребыванием внутри). Основными пространственными координатами являются горизонталь и вертикаль (земля и небо), что определяет центр композиции, направленность формы, метро-ритмические и масштабные отношения. Все вместе создает «характер». Феноменологическую архитектурную теорию Норберга-Шульца можно сравнить с поисками российского теоретика А.Г. Габричевского, а также использовать для создания гипотетической модели структуры «взаимодействия», или «диалога искусств».

Эта тема может быть успешно решена с помощью аналогий зрительных и слуховых искусств, о которых, в частности, в начале XX в. писал И.И. Иоффе [26]. Общность основных закономерностей формообразования в архитектуре и музыке объясняет характерные, хотя и весьма субъективные, явления синестезии. Так величественная архитектура античного Рима удивительным образом соответствует трагической гармонии классической итальянской оперы. В вечерних сумерках руин римского Колизея будто звучит ария Каварадосси из оперы Дж. Пуччини «Тоска». Величественные термы Каракаллы вызывают в памяти арию и хор «*Libera me, Domine, de morte aeterna*» из Реквиема Дж. Верди. Венецианская архитектура, конечно же, «звучит» под музыку концерта соль минор «*La Notte*» А. Вивальди или Адажио для гобоя и струнных ре минор А. Марчелло. По сравнению с глубинными ассоциациями формы, тональности и пространства в архитектуре и музыке теория аналогии отдельных цветов и звуков в «Теософии» Р. Штайнера или концепция В. В. Кандинского, изложенная им в книгах «О духовном в искусстве» и «*Klänge*» («Звуки»), – примитив.

Архитектура постмодернизма под влиянием театра, кино, модернистской хореографии, видео-арта, хэппенинга, стрит-арта подвергается искушению «зрелищностью»: выстраивания объемов на фоне пространств как «мизансцен», «декораций», или клиповой смены «кадров». Здания предстают одновременно «актерами» и «декорациями», а проектировщики – «режиссерами представлений». Отсюда, в частности, идеи «бесформия» современного искусства и тотальной деконструкции видов творчества в «матрице» Р. Краусс [27]. Но можно утверждать и обратное: модернистская живопись и скульптура, рассчитанные на пространственную театральность, легко встраиваются в новое тектоническое пространство, образуя характерную целостность. Многие новации искусства XX–XXI вв., такие как перформанс или лэнд-арт, под-

тверждают этот тезис. В отдельных случаях место экспозиции «здание + скульптура» занимает инсталляция: «арт-объект + арт-объект» (рис. 10, 11). Американский критик Хэл Фостер в 2002 г. опубликовал книгу «Дизайн и преступление» (аллюзия на эссе А. Лооса «Орнамент и преступление»), в которой утверждал, что предметом современного тотального дизайна является не проектирование вещей и даже среды, а организация всего пространства во всех его аспектах. Человек утверждает свое этическое и эстетическое существование в окружающем его пространстве исключительно посредством дизайна, который становится «дизайном жизни». Происходит стирание границ между реальным и виртуальным, конструктивным и изобразительным, формой и пространством, «архитектурой и информацией» (последнее определение принадлежит архитектору Р. Колхасу).



Рис. 10. Музей С. Гугенхайма в Бильбао, Испания. 1997. Архитектор Ф. Гери. Скульптура «Маман». Л. Буржуа. 1999. Бронза. Источник: <http://surzhyk.com/muzej-guggenhajma/>

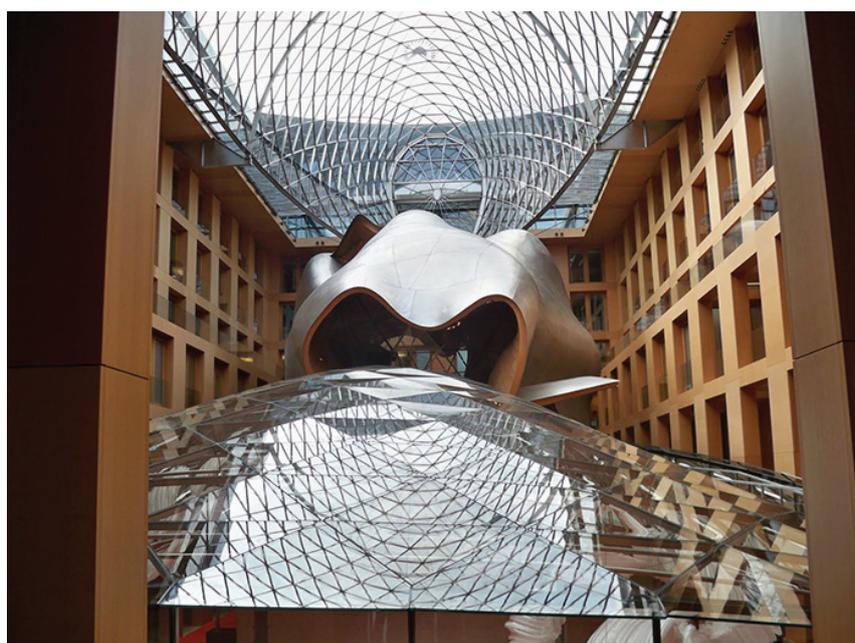


Рис. 11. Здание DZ Банк в Берлине. Атриум. 2000–2001. Архитектор Ф. Гери. Источник: <https://stilarhitekturi.livejournal.com/885219.html>

Таким образом, обращаемое пространство и время становятся мощным объединяющим фактором и даже средством уподобления произведений разных видов архитектурно-изобразительных искусств. Построение структурной типологии архитектурно-изобразительных искусств требует соотнесения их формообразующих факторов с аналогичными категориями пространственно-временной целостности в музыке и кинематографе, а в идеале – и с другими видами искусства. Впервые в отечественном искусствознании построение всеобщей морфологии искусств осуществил в 1970–1990-х гг. М.С. Каган. Однако с тех пор значительно изменились сами виды искусства, объем и методология изучаемого материала, а главное – представления о физическом и художественном пространстве-времени.

Основой «диалога искусств» ныне, по-видимому, следует считать не ансамблевость: масштабную, стилевую или формальную целостность, а более сложную, многоаспектную и многомерную (англ. *multivariate*), полиморфную диссипативную системность [28]. Ансамбль в определенной степени нивелирует выразительные возможности произведений разных видов искусства. В этом заключается слабость концепции единой проектной культуры будущего, поглощающей существовавшие ранее по отдельности виды творческой деятельности человека. Можно предположить иное: взаимодействие искусств в автономных пространствах подобно существованию биологических видов в разных средах. Это свойственно только диссипативным целостностям (открытым системам в неравновесной среде). Такая системность может обеспечить прогрессирующую эволюцию творчества. Она определяется «рассеивающим единством» пространственно-временных закономерностей формообразования и многоаспектного восприятия – единомоментного и протяженного, архетипического и случайного, целостного и прерывного, направленного и рассеянного, одновременного и последовательного. Мы надеемся, что предлагаемая нами структура поможет исследованиям в этом направлении и будет способствовать преодолению примитивности существующей концепции «синтеза искусств» (см. таблицу).

Структурное поле пространства-времени в «диалоге искусств»

Структурные категории и виды искусств	Структурная типология пространственно-временного континуума		
	Художественное пространство	Художественное время	Категории пространственно-временной целостности
Рисунок Живопись	дескриптивное (прерывное) инскриптивное (целостное)	дискретность направленность	прямая перспектива обращаемое пространство
Скульптура Лепка	тактильное (объемное) живописное (плоскостное)	замкнутое открытое	тектоничность пластичность
Архитектура Дизайн среды	сукцессивное (последовательное) симультанное (одновременное)	функционально обусловленное субъективно интерпретированное	определенность места протяженность
Музыка	горизонтально-мелодическое вертикально-гармоническое	длящаяся множественность контрапункт	замкнутость композиции структурность
Кинематограф	клиповое континуальное	обращаемое полинаправленное	интермедиальность

Библиография

1. Власов, В.Г. Архитектонический кинематограф: пространство и время восприятия архитектуры / В.Г. Власов [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – 2018. – № 62. – URL: http://archvuz.ru/2018_2/1
2. Власов, В.Г. Обращаемое пространство в изобразительном искусстве и проективном мышлении / В.Г. Власов [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – 2019. – № 65. – URL: http://archvuz.ru/2019_1/1
3. Бергсон, А. Материя и память. Исследование об отношении тела к духу / А. Бергсон. – СПб.: Издание Д.Е. Жуковского, 1911.
4. Аксёнов, М.С. Нет времени: Популярное изложение основных начал метагеометрической философии / М.С. Аксёнов. – М.: Типо-литография Т-ва Кушнерев и Ко, 1913.
5. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. – СПб.: Ювента-Наука, 1999. – С. 7.
6. Соколова, Л.Ю. Феноменологическая концепция М. Мерло-Понти / Л.Ю. Соколова // Серия «Мыслители». История философии, культура и мировоззрение. Выпуск 3 / К 60-летию профессора А.С. Колесникова. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – С. 164–169.
7. Марк, Ф. 100 афоризмов. Второй лик / Ф. Марк // Искусствознание. – 2008. – № 4. – С. 287–313.
8. Гюго, В. Собр. соч. В 10 Т. / В. Гюго. – М.: Правда, 1972. – Т. 2. – С. 9.
9. Пушкин, А. С. Из предисловия к несостоявшимся VIII и IX главам романа в стихах «Евгений Онегин». 1830 / А.С. Пушкин // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 Т. – М.: ГИХЛ, 1959. – Т. 6. – С. 357.
10. Панофский, Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Э. Панофский. – М.: Искусство, 1998. – С. 6–9.
11. Кандинский, В.В. О духовном в искусстве. Из архива русского авангарда / В.В. Кандинский. – Л., 1989. – С. 10.
12. Петренко, В.Ф. Психосемантический подход к изучению искусства как формы познания и конструирования мира и себя самого / В.Ф. Петренко // Развитие личности. – М.: Прометей. – 2012. – № 1. – С. 64.
13. Даниэль, С.М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века / С.М. Даниэль. – Л.: Искусство, 1986.
14. Успенский, Б.А. Семиотика искусства / Б.А. Успенский. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – С. 177, 180.
15. Вишпер, Б.Р. Введение в историческое изучение искусства / Б.Р. Вишпер. – М.: Изобразительное искусство, 2004. – С. 246.
16. Делёз, Ж. Различие и повторение / Ж. Делёз. – СПб.: Петрополис, 1998. – С. 11.
17. Зедльмайр, Х. Искусство и истина / Х. Зедльмайр. – М.: Искусствознание, 1999. – С. 199 – 200.
18. Прокофьев, В.Н. Об искусстве и искусствознании / В.Н. Прокофьев. – М.: Советский художник, 1985. – С. 171.
19. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / О. Шпенглер. – М.: Мысль, 1993. – С. 277.
20. Панофский, Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Э. Панофский. – СПб.: Азбука-Классика, 2004.
21. Фаворский, В.А. Лекции по теории композиции. 1921–1922 / В.А. Фаворский // Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988.

22. Власов, В.Г. Пондерация, «чашно-купольный мир» и современная дизайн-графика // /В.Г. Власов [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – 2017. – № 60. http://archvuz.ru/2017_4/15
23. Винкельман, И.И. История искусства древности. Малые сочинения / И.И. Винкельман. СПб.: Алетейя, 2000. – С. 374 – 375.
24. Власов, В.Г. Архитектура как изобразительное искусство. Теория открытой формы, принцип партиципации и синоптический подход в искусствознании /В.Г. Власов [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – 2018. – № 61. – URL: http://archvuz.ru/2018_1/1
25. Власов, В.Г. Архитектура — застывшая музыка или движущаяся мелодия? (спасёт гравитация, а не крещендо) / В.Г. Власов [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – 2016. – № 53. http://archvuz.ru/2016_1/1
26. Иоффе, И.И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления /И.И. Иоффе. – Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. – С. 549.
27. Андреева, Е.Ю. Все и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века / Е.Ю. Андреева. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011.
28. Власов, В.Г. Постренессансное искусство как диссипативная система / В.Г. Власов // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей VI Международной конференции. 2015. – СПб.: СПбГУ, 2016. – № 6. – С. 733 – 740.

Статья поступила в редакцию 23.01.2019

Лицензия Creative Commons

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



INSTANCE AND CONTINUANCE: ARTISTIC TIME AND SPACE IN ARCHITECTONIC-PICTORIAL ARTS. TO THE PROBLEM OF «SYNTHESIS OF ARTS»

Vlasov, Victor G.

DSc. (Art Studies), Professor.
International Association of Art Critics (AICA).
Италия, Rome, e-mail: natlukina@list.ru

Abstract

The article discusses various concepts of time in the architectonic-pictorial arts (architecture, painting, sculpture, graphics, and design). The author criticizes the claims of the exclusively spatial nature of architecture and visual arts and continued relevance of true works of art. Existing in the mental space-time continuum created by the artist and the viewer, such artworks are inexorably changing, their contents are transformed depending on the cultural and historical context, spatial environment, and objective conditions and subjective factors of perception. Phenomenologically, works of spatial art live and move in an imaginary flow of time. Analyzing the unity of pictorial space and time, as well as the tactile motor qualities of form in architecture, sculpture and painting, the author of the article offers a new approach to understanding the synthesis of the arts.

Keywords

architectonics, architecture, types of art, time, tactile value, plastic qualities, space, synthesis of arts

References:

1. Vlasov, V.G. (2018). Architectonic Cinema: Space and Time of Perception of Architecture [Online] Architecton: Proceedings of Higher Education, No. 62. Available at: http://archvuz.ru/2018_2/1 (in Russian)
2. Vlasov, V.G. (2019). Turnable Space in the Visual Arts and Projective Thinking [Online] Architecton: Proceedings of Higher Education, No. 65. Available at: http://archvuz.ru/2019_1/1 (in Russian)
3. Bergson, A. (1911). Matter and Memory. Study on the Relationship of the Body to the Spirit. St. Petersburg: Edition of D. E. Zhukovsky (in Russian)
4. Aksyonov, M.S. (1913). There is No Time: A Popular Exposition of the Basic Principles of Metageometric Philosophy. Moscow: Tipo-Lithographia of Kushnerev and Co. (in Russian)
5. Merleau-Ponty, M. (1999). Phenomenology of Perception. St. Petersburg: Yuventa-Science, p. 7 (in Russian)
6. Sokolova, L.Yu. (2000). The Phenomenological Concept of M. Merleau-Ponty. In: Series "Thinkers", History of Philosophy, Culture and Worldview. Issue 3: To the 60-th Anniversary of Professor A.S. Kolesnikova. St. Petersburg: St. Petersburg Philosophical Society, pp. 164–169 (in Russian)
7. Marc F. (2008). 100 Aphorisms. Second Face. In: Iskusstvoznanye, No. 4, pp. 287–313 (in Russian)
8. Hugo, V. (1972). Collected Works. In 10 Vol. Moscow: Pravda, Vol. 2, p. 9 (in Russian)
9. Pushkin, A. S. (1959). From the Preface to the Failed Chapters VIII and IX of the Novel in Verses "Eugene Onegin". 1830. Collected Works in 10 Vol. Moscow: GIHL, Vol. 6, p. 357 (in Russian)

10. Panofsky, E. (1998). Renaissance and Renascences in Western Art. Moscow: Iskusstvo, pp. 6–9 (in Russian)
11. Kandinsky, V.V. (1989). On the Spiritual in Art. From the Archive of the Russian Avant-Garde. Leningrad, 1989, p. 10 (in Russian)
12. Petrenko, V.F. (2012). The Psychosemantic Approach to the Study of Art as a Form of Knowledge and Construction of the World and Oneself. In: The Development of Personality. Moscow: Prometheus, No 1, p. 64 (in Russian)
13. Daniel, S.M. (1986). Picture of the Classical Era. The Problem of Composition in Western European Painting of the 17th Century. Leningrad: Iskusstvo (in Russian)
14. Uspensky, B. A. (1995). Semiotics of Art. Moscow. School «Languages of Russian Culture», pp. 177, 180 (in Russian)
15. Wipper, B. R. (2004). Introduction to the Historical Study of Art. Moscow: Isobrazitelnoye Iskusstvo, p. 246 (in Russian)
16. Deleuze, G. (1998). Distinction and Repetition. St. Petersburg: Petropolis, p. 11 (in Russian).
17. Sedlmayr, H. (1999). Art and Truth. Moscow: Iskusstvoznanye, pp. 199—200 (in Russian).
18. Prokofiev, V. N. (1985). About Art and Art Study. Moscow: Sovetsky Khudozhnik, p. 171 (in Russian).
19. Spengler, O. (1993). Sunset of Europe. Essays on the Morphology of World History. 1. Gestalt and Reality. Moscow: Mysl, p. 277 (in Russian).
20. Panofsky, E. (2004). Perspective as a “Symbolic Form”. Gothic Architecture and Scholastic. St.Petersburg: Azbuka-Classica (in Russian).
21. Favorsky, V.A. (1988). Lectures on the Theory of Composition. 1921—1922. In: Favorsky V.A. Literary-Theoretical Legacy. Moscow: Sovetsky Khudozhnik (in Russian).
22. Vlasov, V.G. (2017). Ponderation, “Cup-Dome World” and Modern Design Graphics [Online] Architecton: Proceedings of Higher Education, No. 60. Available at: http://archvuz.ru/2017_4/15 (in Russian).
23. Winckelmann, I. I. (2000). History of Art of Antiquity. Small Writings. St. Petersburg: Aletheia, p. 374—375 (in Russian).
24. Vlasov, V.G. (2018). Architecture as a Figurative Art. The Theory of Open Form, the Principle of Participation and the Synoptic Approach in Art Studies [Online] Architecton: Proceedings of Higher Education, No. 61. Available at: http://archvuz.ru/2018_1/1 (in Russian).
25. Vlasov, V. G. (2016). Architecture — Frozen Music or Moving Melody? (Gravity Will Save, not Crescendo) [Online] Architecton: Proceedings of Higher Education, No. 53. Available at: http://archvuz.ru/2016_1/1 (in Russian).
26. Ioffe, I. I. (1933). Synthetic Art History. Introduction to the History of Artistic Thinking. Leningrad: OGIZ-IZOGIZ, p. 549
27. Andreeva, E. Yu. (2011). Everything and Nothing: Symbolic Figures in the Art of the Second Half of the Twentieth Century. St. Petersburg: Publishing House of Ivan Limbakh (in Russian).
28. Vlasov, V.G. (2015). Post-Renaissance Art as a Dissipative System. In: Current Problems of Theory and History of Art. Collection of Scientific Articles of the VI International Conference. St.Petersburg: St. Petersburg State University, No 6, pp. 733–740 (in Russian).