

ЭКФРАЗЫ В АРХИТЕКТУРЕ

Власов Виктор Георгиевич

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

УДК: 7.01; 7.08; 7, 72

Аннотация

Автором статьи сделана попытка перенести теорию литературного экфрасиса в архитектуроведение. Согласно этой идее словесным описаниям произведений изобразительного искусства можно найти аналогии в жанровой форме архитектурной экфразы, но, в отличие от литературы, архитектурная экфраза создается другими средствами и приемами: уподоблениями части целому (принцип синекдохи), материализацией исторической легенды сооружения, изображением здания посредством другого здания, изобразительным характером самой архитектуры, скульптурными элементами архитектурной композиции, изобразительным рассказом о назначении и художественном смысле сооружения. Таким образом, традиционному определению экфрасиса придается более широкое содержание, что придает неожиданный аспект классической теме синтеза искусств.

Ключевые слова:

архитектоника, архитектура, жанровая форма, иконография архитектуры, мнемоника, синтез искусств, тропы художественные, экфрасис

Учение о форме есть учение о превращении.

И.В. Гёте

Зрение, насыщаясь мыслью, приходит к умозрению.

Э. Блант

Наш мир – поток метафор и символов узор

Зачем же брать всерьез нам их мнимосущий вздор?

Омар Хайям

Экфрасис и его иконически-вербальная выразительность

Иносказательность, стремление «говорить иначе» (аллегорически), с подтекстом и в контексте, является одной из отличительных черт языка художественно-образного мышления: вербального, визуального, акустического. Иносказательность оформляется художественными тропами: сравнениями, метафорами, метонимиями, синекдохами. Она проявляется в символах и эмблемах. Одной из иносказательных фигур речи является экфрасис, или экфраза (греч. *ek phrazein* – говорить вне), – словесное (прозаическое или поэтическое) описание произведения изобразительного искусства с многочисленными отступлениями, сравнениями и «параллельными местами».

Классическими примерами литературных экфрасисов являются фрагменты «Илиады» Гомера (описание покрывала Елены – Песнь III; кубка Нестора – Песнь XI; щита Ахилла – Песнь

XVIII), а также подобное гомеровскому описанию Вергилием в «Энеиде» щита Энея (Книга VIII), на котором последовательно изображены сцены из истории Рима от основания города до правления императора Августа. Кроме упомянутых примеров, следует вспомнить «Картины» Филострата Старшего и Младшего, «Картину» Кебета Фиванского, «Экфразы» Иоанна Евгеника и многое другое. Так называемые иконические (зримые) стихотворения способны создавать визуальные образы художественных предметов, превосходящие по эстетическим качествам свои материальные прототипы.

Экфрастические приемы литературного текста основываются на ассоциациях и реминисценциях, личных переживаниях и субъективном жизненном опыте, синестезии, воображении автора, зрителя и читателя, они возникают в качестве мысленного рассказа второго художника (после первого, создателя описываемого объекта) о рождении той или иной композиции. Поэтому экфразу называют эвокативной картиной, т. е. картиной, вызванной в памяти с помощью иного текста и перенесения этой картины в новый контекст. Гёте использовал в подобных случаях понятие «репрезентативный символ». В статье о Шекспире немецкий поэт утверждал: то, что мы воспринимаем с помощью зрения, остается нам несколько чуждым, внешним, в то время как слово обладает «совершенным воздействием на внутреннее чувство» [1].

Экфрасис связывает прошлое, настоящее и будущее, сочетая это с назидательными, морализаторскими или философскими сентенциями, что значительно расширяет художественные возможности литературного текста. Классический экфрасис – наследие античной, доаристотелевской традиции, связанной с идеей вечного возвращения, замкнутого цикла времени, так ярко воплощенной в древнегреческой мифологии и трагедии. В Новое время идею движения по кругу времени развивали многие философы от И. В. Гёте до А. Шопенгауэра, Ф. Ницше и О. Шпенглера.

Экфразис использует приемы словесной изобразительности, но одна из ее основных особенностей заключается в том, что она «репрезентирует то, что само по себе уже является репрезентацией» [2]. Проще говоря, это изображение изображения. Поэтому в экфразе взаимодействуют три плана: физический объект в качестве предмета изображения, его изображение (картина, статуя) и литературная форма, в которой неповторимым образом сливаются описание объекта, его изображение и фантазия автора повествования. Читатель одновременно ощущает предмет и условность приема литературного текста. Возникает усиление выразительности и подчеркивание собственно художественных свойств авторского повествования. При этом необязательно, чтобы описание было правдивым в материальном смысле, чтобы оно во всех деталях соответствовало изобразительному прототипу. Более того, необязательным оказывается классицистическое требование единства времени и места. Сотворчество, синергетика мастера изобразительного искусства и литератора как бы останавливает время, выхватывая объект и его изображение из действительного хронотопа – конкретного места и времени создания оригинала – и переносит его в воображаемые измерения. Исследователи различают также «изобразительность как определенный стиль и экфрасис как литературную форму, определяемую тематическим содержанием» [3].

Для наслаждения экфрасисами необходима не только чувствительность реципиента, но и интеллект, эрудиция. Опосредование текста историко-культурными аллюзиями, экзотикой, подобно «Западно-восточному дивану» Гёте, для эмоционально и интеллектуально подготовленного читателя создает фантастически эстетизированную предметность, возбуждающую удовольствие от ожидаемого и неожиданного. Можно сделать вывод об элитарном характере этой формы искусства. Таковы «Восточные мотивы» В. Гюго, критические статьи, «зримые стихотворения» и «словесные ведуты» Т. Готье и Ш. Бодлера. Многие заглавия являются говорящими, например стихотворение Бодлера «Соответствия» (*Correspondences*, 1855). Неслучайно в разговорах об экфрасисах мы часто апеллируем к «теории соответствий» западноевропейского и русского символизма, к парнасцам и акмеистам:

*Скрипучий шелк чеканных складок
Темно-зеленого Ватто*

М. Волошин

*Как жизнь, как жемчужную шутку Ватто,
Умеют обнять табакеркою*

Б. Пастернак

Скрытыми и явными экфразами являются многие строки писем знаменитых путешественников, главным образом из Италии: И.В. Гёте, Стендаля, Н.М. Карамзина, Ф.И. Тютчева, С.П. Шевырева, П.П. Муратова. В истории русской литературы «картинность» и «художественность» часто отождествляли, а качество словесности определяли «способностью рисовать картины» [4]. Филологи в этом контексте упоминают новеллу К.Н. Батюшкова «Прогулка в Академию художеств» (1814), лицейские стихотворения и поэму «Медный всадник» А.С. Пушкина (1833). Искусствоведы вспоминают картину Л. Бакста «Античный ужас» (1908) и сборник стихотворений О.Э. Мандельштама «Камень» (1913). В том же 1913 г. С.М. Городецкий опубликовал статью под характерным названием «Музыка и архитектура в поэзии». Основная идея статьи заключалась в том, что главное в поэтическом творчестве – не описание произведения изобразительного искусства, а архитектоничность художественного языка, общая для всех видов искусства.

Слово – экфраза изображения. Но может быть и обратное: изображение становится экфразой поэтического текста. Тем не менее понятие экфразы относят исключительно к литературе. Мы попытаемся опровергнуть столь узкое понимание термина, прежде всего исходя из того, что экфраза особым образом соединяет возможности вербального и визуального художественного языка. В классицистической традиции, в частности в работах Г.Э. Лессинга, утверждается, что словесное описание произведения изобразительного искусства примиряет статичность визуальных образов с временной последовательностью повествования: «Сопоставление тел в пространстве сталкивается здесь с последовательностью речи во времени» [5]. Мы бы сказали иначе: переводит пространственную структуру изображения во временную структуру литературного текста. Отсюда происходит еще одно название экфрасиса – топос, и его сравнения с мнемоническими приемами в изобразительном искусстве и архитектуре.

В современной эстетике, лингвистике и семиологии, например в работах Дж. Дорффлеса, Г. Морпурго-Тальябуэ, М. Ризера, акцентируется другое. В литературе и живописи преобладает репрезентативный момент, а в архитектуре и музыке – презентативный, поскольку произведения последних якобы не имеют денотатов (материальных прообразов). Согласно М. Ризеру, все искусства делятся на лингвистические и нелингвистические. К первым относится поэзия, музыка и танец, ко вторым – архитектура, живопись и скульптура. Лингвистические искусства ничего не прибавляют к предметам внешнего мира, и в этом смысле могут называться «духовными». Они – высказывания, аналогичные языковым экспрессивным и эмотивным высказываниям. Нелингвистические искусства дополняют или трансформируют искусственную внешнюю среду [6].

Считается также, что последовательность литературного описания противоречит simultaneity (одновременности) впечатления от произведения изобразительного искусства. Однако и в «нелингвистической живописи» такая simultaneity дополняется последовательным прочтением композиции согласно литературному сценарию, сюжету и расположению фигур. В этом заключается одна из особенностей инскриптивного пространства изображений картинного типа [7]. В изобразительном искусстве классическими приемами стали интерполяция сюжета в сюжет, картины в картину или даже «искусство внутри искусства» с расчетом на последовательное восприятие и прочтение зрителем многоплановых сюжетных линий. Но, конечно же, в отличие от литературы, в изобразительном искусстве осуществляется не символизация текста, а натурализация, или опредмечивание, символа.

Экфрастические эпиграммы, интертекстуальность и интермедальность в живописи: композиционный прием «картина в картине»

В структурной лингвистике под экфрасисом понимают жанр или тип текста, имеющие относительную самостоятельность, но включаемые в более широкое композиционное целое («текст в тексте»). Последнее свойство сближает экфрасисы с приемами интертекстуальности. Так называемые однородные художественные формы, т. е. принадлежащие к одному виду искусства, как правило, интертекстуальны. Гетерогенные, или «синтетические», художественные формы, выходящие за пределы одного вида искусства, например опера, пантомима, хореография, сценография, являются интермедальными. По теории Оге А. Ханзена-Лёве, интермедальность означает перевод произведения с одного языка искусства на другой в границах одной культуры либо объединение различных элементов в мономедийном (литература, живопись, скульптура) или мультимедийном (театр, кино, телевидение) тексте в рамках особых медиазон, где существуют гетерогенные медиумы, как пространственные, так и временные. Можно сказать, интермедальность – это наличие в художественном произведении образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства, т. е. являются именно экфрасисами, например литературно-живописными или архитектурно-эпическими. Они создают параллели формообразования родственных идей, тем, сюжетов в литературе, живописи, скульптуре, архитектуре в материальных границах одного произведения [8].

Если поэзия, согласно классическому определению, подобна живописи (лат. *Ut pictura poesis*), то изобразительное искусство и даже архитектура могут быть подобны поэзии. Посмотрим, как рассмотренные нами закономерности проявляются в искусстве классической живописной картины. Литературные аллегории использовал в своих картинах Н. Пуссен. Экфрастической эпиграммой является классическое выражение «И я в Аркадии» (лат. *Et in Arcadia ego*). В двух вариантах картины Пуссена «Аркадские пастухи» (1627–1650), как и в произведениях других художников на эту тему, по свидетельству Дж. П. Беллори, под такой надписью, начертанной на античном саркофаге, подразумевается сентенция: «И я, Смерть, присутствую повсюду, даже в счастливой Аркадии» [9]. Детальное исследование этой экфрастической традиции в живописи осуществил Э. Панофский [10].

Классикой живописного экфрасиса стали две самые знаменитые картины Д. Веласкеса: «Менины» (исп. *Las Meninas* – «Фрейлины»), или «Семья Филиппа IV» (1656), и «Пряхи» (1657). На первой одна из фрейлин в соответствии с придворным церемониалом, преклоняя колени, подает инфанте кувшинчик с водой. Рядом изображены любимая карлица инфанты, карлик, толкающий ногой уснувшего пса, другие слуги (рис. 1). Слева, у края картины, мы видим часть огромного холста, повернутого обратной стороной к зрителю, а за ним – самого художника. Предполагается, что он пишет парный портрет короля Филиппа и королевы Марианны Австрийской, будто бы они находятся со стороны зрителя, поскольку их отражение мы видим в зеркале на противоположной стене дальнего плана картины. Но ведь мы знаем, что в испанском искусстве короля и королеву никогда не изображали вместе. Да и холст слишком велик даже для парадного портрета. Это рождает сомнения в отношении традиционной трактовки темы картины.

Можно вообразить, что картина подобна зеркалу, в которое с противоположных сторон смотрят все участники экспозиции – королевская семья, слуги, художник, зрители. Уподобление искусства зеркалу – распространенная аллегория ренессансной и постренессансной художественной культуры, отчего возникло предположение, что художник в действительности писал картину с огромного зеркала, установленного во дворце. Однако замысел Веласкеса раскрывается не изображением персонажей, а формальным построением картины: многократным «ре-продуцированием рамы».



Рис. 1. Д. Веласкес. Менины. 1656. Холст, масло. Мадрид, Прадо. Источник: Der Prado. Leipzig: E.A. Zeeman Verlag, 1965. № 72

На дальней стене интерьера художник показал две картины (они плохо различимы на репродукции) на сюжеты «Метаморфоз» Овидия: соревнование Афины с Арахной в ткачестве (картина П.П. Рубенса) и состязание Аполлона и сатира Марсия в музыке (картина Я. Йорданса). В обоих сюжетах повествуется, как боги наказывают простых смертных, дерзнувших соревноваться с ними в их искусстве. Эти сюжеты являются живописными экфразами в отношении композиции картины в целом. Ведь живописец собственным искусством тоже соревнуется с обыденными представлениями заказчика и зрителя.

Картина «Менины» показывает не столько результат творческого процесса, сколько тему отношения искусства к жизни. Это произведение о творчестве и о самой жизни, которую отражает искусство. Не случайно итальянский художник Лука Джордано назвал «Менины» теологией живописи. По определению К. Юсти, «это картина создания картины» [11]. С.М. Даниэль писал, что в «Менинах» Веласкеса «концептуальная сложность композиционной формы достигает высшей степени. Художник, его модели, герои его картин, ожившие или потенциальные, его зрители, свидетели творческого процесса – все разом выведены на сцену этого единственного в своем роде живописного представления» [12, с. 119–120], и далее, цитируя Н.Н. Волкова: «Мир картины своими собственными силами изнутри преодолевает рамное ограничение, создавая широкое феноменальное поле, широкие, распространенные за границы изображения

пространство и время» [13]. Мы никогда не увидим, что изображал Веласкес на этом холсте. Вся композиция – скрытая изобразительная экфразея.

Другая картина Веласкеса – «Пряхи» (1657) также посвящена теме соревнования в искусстве (рис. 2). Ее композиция представляет собой совмещение разных пространственно-смысловых планов по способу зеркального отражения тем, сюжетов и фигур. Согласно древнегреческому мифу, искусная ткачиха Арахна (греч. *arachne* – паук) дерзнула соревноваться в своем ремесле с самой богиней Афиной. Явившись в образе старухи, Афина предупредила ткачиху об опасности, но та не послушалась. Тогда Афина уничтожила работу Арахны и от горя Арахна повесилась. Мстительная богиня оживила ее и превратила в паука, обреченного вечно сидеть на своей паутине.

Веласкес изобразил на картине две группы прях. Предположительно в крайней фигуре слева живописец представил Афины, предупреждающую Арахну. В иной версии – за прялкой показана Фортуна, ее атрибуты – колесо и лестница, которая виднеется позади фигуры. В группе ткачих справа видят аллегория римских парок («родительниц»), богинь судьбы, прядущих нити жизни. В буквальном смысле художник показал интерьер шпалерной мануфактуры и ее работников (в обязанности придворного живописца, каковым с 1623 г. состоял Веласкес, входил надзор за деятельностью королевской шпалерной мануфактуры в Мадриде). На дальнем плане, в проеме стены изображена «картина в картине»: знатные дамы осматривают готовый ковер. Но дамы написаны таким образом, что в своих нарядах почти сливаются с ковром. На ковре выткана фигура богини Афины в шлеме, поднятой рукой она угрожает Арахне, указывая на произведение, на котором, в свою очередь, представлена композиция на мифологический сюжет «Похищение Европы». Игра нескольких изобразительных и смысловых пространственных планов, переходящих друг в друга, типична для литературных экфраз эпохи барокко. В современном искусствознании подобные приемы называют интертекстуальными.



Рис. 2. Д. Веласкес. Пряхи. 1657. Холст, масло. Мадрид, Прадо. Источник: Der Prado. Leipzig: E.A. Zeeman Verlag, 1965. № 69

Исследователи соотносят сложные композиционные построения в живописи XVII века с принципом экспозиции, модой на литературные кончетто, влиянием риторики, театральных мизансцен, репетируемых действий – всего того, что мы обобщенно именуем театральностью [12, с. 122–125]. Можно заключить, что экспозиция в классической композиции картинного типа тяготеет не к репрезентации отдельных объектов, а к изображению действия, выражающего взаимодействие мысли художника и представлений зрителя, взаимодействия изображения и слова.

Экфразы архитектуры в живописи

В истории живописного искусства существуют примеры изобразительных отсылок картины к картине, деталей к деталям, в том числе архитектурным. К этому ряду примеров можно отнести картину Рафаэля «Дама с единорогом» (1505–1506) из галереи Боргезе в Риме (рис. 3). Об авторстве отдельных деталей в этой картине специалисты спорят до настоящего времени, но, безусловно, Рафаэль, возможно с учениками, писал ее под воздействием «Моны Лизы дель Джоконда» Леонардо да Винчи. Известно, что Рафаэль был в мастерской Леонардо во Флоренции в 1504 г. и сделал там рисунок с неоконченного портрета (неясно, с какого именно, поскольку Леонардо да Винчи создал несколько вариантов знаменитой картины). На рисунке Рафаэля запечатлена женщина, в трехчетвертном повороте, по сторонам – колонны. Исследователи предполагают, что один из вариантов «Джоконды» действительно был с изображениями колонн, хотя добавление колонн имеет разные объяснения («Джоконда с колоннами» сохранилась в репликах учеников Леонардо: в так называемой «Айлвортской, или Швейцарской, Джоконде» и «Петербургской Джоконде»). Как бы то ни было, обрамление портрета представляет собой архитектурную экфразу-указатель на прототип живописной композиции.



Рис. 3. Рафаэль Санти. Дама с единорогом. 1505–1506. Дерево, масло. Рим, Галерея Боргезе.
Источник: https://artchive.ru/publications/1159-Pjat%27_zagadok_Damy_s_edinorogom_Rafaelja

А вот иной пример. В произведении Веронезе «Пир в доме Левия» (1573, Венеция, Галерея Академии) живописец трижды показал архитектурные арочные проемы в качестве обрамления действия. Фантазией художника они созданы в форме типичного «палладиева окна» (включающего малый ордер с колоннами и отрезками антаблемента в интерколумниях большой колоннады коринфского ордера). Причем архитектура показана во фронтальной перспективе как в воображаемом учебнике. Живописная отсылка к архитектуре венецианского Ренессанса в данном случае имеет произвольный характер (не соответствует сюжету), но хорошо оттеняет эпикурейскую эстетику искусства Венецианской республики (рис. 4). Для сравнения вспомним композицию прославленной фрески Рафаэля «Афинская школа» (1509–1511), архитектурный фон которой, придуманный Д. Браманте, также представляет собой не конкретную постройку, а существующий в воображении Браманте и Рафаэля обобщенный образ антично-ренессансной архитектуры.



Рис. 4. Веронезе. Пир в доме Левия. 1573. Холст, масло. Венеция, Галерея Академии.
Источник: https://muzei-mira.com/kartini_italia/579-pir-v-dome-leviya-paolo-veroneze.htm

Иносказательная изобразительность в архитектуре

Архитектура отражает вечное стремление человека к обретению устойчивости существования в материальном мире, «прекрасной ясности» (М.А. Кузмин), соразмерности духа и материи, мысли и чувства, искусства и жизни. Качество архитектоничности призвано отражать найденное, даже если оно временное, сиюминутное и эфемерное, единство этих категорий. Поэтому именно архитектура во взаимодействии с родственными видами искусства является символом осмысленности места человека в мире, как и его тщеславия, веским аргументом в пользу того, что целесообразная красота может существовать, подчиняясь человеческой воле, что утилитарное и художественное примиримы и вместе способны противостоять бессмысленности и хаотичности неорганизованной формы.

Однако в академической традиции архитектурное творчество отделяют от изобразительного искусства. Категориальное разведение этих видов искусства ведет к очевидным нелепостям, что отражено, в частности, в парадоксальных определениях: «архитектура и искусство» (по образцу «литература и искусство»). Так, например, архитектор и теоретик А.П. Мардер в 1970–1980-х гг. разрабатывал концепцию, согласно которой архитектура является «формой общественного бытия человека, необходимым условием его реальной биологической и социальной жизни», а искусство – «формой общественного сознания и отражения жизни». При этом автор оговаривал, что отдельные здания (так называемая художественная архитектура,

подобная художественной литературе) могут рассматриваться и как произведения архитектуры, и как произведения искусства, но понятия “произведение архитектуры” и “произведение искусства” не синонимичны. Красота зданий «по своей природе и сущности тяготеет не к красоте произведений искусства (художественного отражения жизни), а к красоте нерукотворных форм природы». Соответственно А.П. Мардер разделял методы архитектуроведения и искусствоведения [14]. С отдельными положениями этой теории нельзя не согласиться, но в целом подобные подходы рождают лишь желание им противостоять.

Отстаивая целостность художественного мышления, автор настоящей статьи в предыдущих публикациях журнала «Архитектон», ссылаясь на авторитетные мнения, стремился показать единство закономерностей формообразования в архитектуре и изобразительном искусстве [15] и, в частности, раскрыть понятие ордерности в качестве системы художественных тропов (переноса значений) в архитектуре [16]. Действительно, ордер – это не просто колонны с капителями, а способ создания художественного образа, превращения конструкции в «образ строения» (определение А.И. Некрасова). Архитектурный ордер как порядок связи несущих и несомых частей здания не напрямую, а иносказательно изображает работу строительной конструкции. Соответственно конструкция и тектоника (эстетическое качество) преображаются в композицию и архитектуронику (художественно-образное качество). Ордер присутствует, если искусство архитектуры является художественной деятельностью, и исчезает вместе с образным началом, когда эта деятельность превращается в исключительно строительную. Подобная особенность архитектурного творчества основана на способности к исторической реминисценции, которая кодируется композиционными категориями и переводится на иерархически связанные уровни «тропового мышления»: от сравнения и метафоры к метонимии (переименованию), синекдохе – формообразованию по принципу «часть вместо целого» (лат. *pars pro toto*), а в отдельных случаях, через ряд способов-приемов, к аллегории и символу.

Теорию метафоры в отечественном архитектуроведении в первой половине XX в. разрабатывал В.Ф. Маркузон. Совокупность метафорических приемов (стилистических фигур) Маркузон называл «поэтикой архитектурного языка». Он полагал, что изобразительные, лотосовидные колонны древнеегипетских храмов представляют собой сравнения (биоморфизм), а энтасис древнегреческого дорического ордера является метафорой (образным переносом смысла), поскольку выражает усилие несущей конструкции не напрямую, а отвлеченно, образно. Ведь известно, что, с точки зрения приложения тектонических сил и сопротивления тяжести, оптимальной будет не выпуклая форма колонны с энтасисом – «припухлости» колонны, изображающей напряжение, а напротив – вогнутая. Следовательно, энтасис имеет только зрительное, иносказательное значение, это типичная метафора. Такое же зрительное значение имеют каннелюры и многие другие детали классической архитектуры [17]. Мы же со своей стороны попытаемся доказать, что в более широком смысле художественный язык архитектуры связан с экфрасисами как с «искусством внутри искусства».

Экфразис – жанровая форма межвидового творчества в архитектуре

Прообразами литературных экфрасисов называют жанр древнегреческих «экфрастических эпиграмм», в которых архитектурное сооружение – надгробие, кенотаф, храм, мавзолей – соотносили с древнейшим мифическим образцом, реальным или божественным прототипом. Например, эпиграмма «Дар кизикийцев»:

*Храм воздвигли Тритониде вышней они, кизикийцы...
Копию храма и золота слитки в Дельфийскую землю
Фебу они принесли, тем воздавая почет [18].*

В теории изобразительного искусства понятие экфрасиса как отдельного жанра не применяют, ведь жанры рассматриваются в качестве межвидовой классификации художественных произведений. В определении Б. В. Томашевского жанры определяют «классы произведений, слагающиеся в устойчивые, узнаваемые системы» на основе «ощутимых» (легко узнаваемых) структурных доминант. Поэтому было бы логично заключить, что в собственно архитектурном творчестве используются тропы: метафоры, метонимии, синекдохи, но только не экфрасисы. Действительно, в большинстве случаев интертекстуальность (здание в здании, заключение фрагмента одной композиции в другую в качестве синекдохи или цитации) происходит внутри одного вида искусства и не переходит в экфразу. Однако можно вообразить и необычные экфразы, выходящие за границы одного вида искусства: живописи, скульптуры или архитектуры. Представим, к примеру, что В. Ван Гог дожил до глубокой старости. Каким мог бы быть любимый цвет состарившегося Ван Гога? А можем ли мы вообразить цвет трагедии художника в момент его самоубийства в 37 лет? Требуется ответ в духе Лессинга. Мы хорошо знаем пылающие краски его живописной зрелости: неистовый желтый, глубокий синий, нежные оттенки зеленого... По легенде последними словами художника были: «*La tristesse durera pour toujours*» (фр. «Печаль будет длиться вечно»). Другой пример: как выразить архитектурными средствами трагедию архитектора Ф. Борромини, в отчаянии перерезавшего себе горло от непосильной конкуренции с более удачливым соперником Дж. Л. Бернини? Надломом, трещиной здания? Известны примеры похожих приемов, хотя и в ином смысловом контексте (см. рис. 17).

В памятниках архитектуры легко читаются отсылки, явные или скрытые цитаты, подобные тем, что принято использовать в литературных текстах. Причем не только в классицизме, но и в модернизме. Архитектурные экфразы придают актуальность и особенную значимость архитектурной композиции во взаимосвязи с другими родами и видами творческой деятельности человека: научной, религиозной, художественной, коммуникативной. В этом проявляется античный принцип синекдохи (уподобления части целому). Поэтому знаменитый афоризм Г.В. Лейбница «В капле воды отражается весь мир» актуален и в отношении архитектуры; он также соотносится с современными теориями мышления и голографическими моделями мозга – индивидуального сознания как подобия космоса.

Именно временной, историко-культурный контекст определяет феномен архитектурных экфраз. Так, например, фрагмент, руина классической архитектуры воспринимается экфразой, поскольку обладает эстетической ценностью независимой от размера и степени сохранности композиции. Этот феномен не связан ни с цельностью силуэта, ни с гармонией пропорций, ни с выразительностью деталей. Такие фрагменты выглядят целостно, хотя в пространственном, материальном смысле они не завершены (рис. 5).

Если архитектуру рассматривать как художественный текст, то экфразу можно определить в качестве способа транспозиции искусств (термин Т. Готье), либо так называемой жанровой формы. Филолог Ю.К. Руденко предложил внестилевое, но мнемоническое определение жанровой формы как «структурного архетипа, который определенным образом организует произведение как художественное целое и доминирует в нем, тем самым включая его в некоторый ряд предшествующих ему произведений» [19]. Как мы увидим далее на ряде примеров из архитектуры, такое определение жанровой формы хорошо согласуется с феноменом экфраз – тенденцией создавать и воспринимать архитектуру в контексте других видов искусства посредством художественных тропов.

Так, в фасаде модернистской церкви Грундтвига в Копенгагене мы видим двойную, кажущуюся противоречивой, отсылку: к архитектуре готики и к музыке барокко (рис. 6). Подобные приемы относятся не к методу стилизации, предполагающего конкретный стилизуемый образец, а отражают идеологию историзма, в той или иной степени присущую всем направлениям



Рис. 5. Форум в Риме. Руины пронаоса храма Сатурна (V–IV в. до н. э.) и колонны храма Веспасиана (I в. н. э.). Фото В.Г. Власова, 2018

и стилям постренессансного искусства, опосредованно связанного с античным наследием. Однако в данном случае общий принцип исторического художественного мышления выливается в жанровую форму архитектурных экфраз.

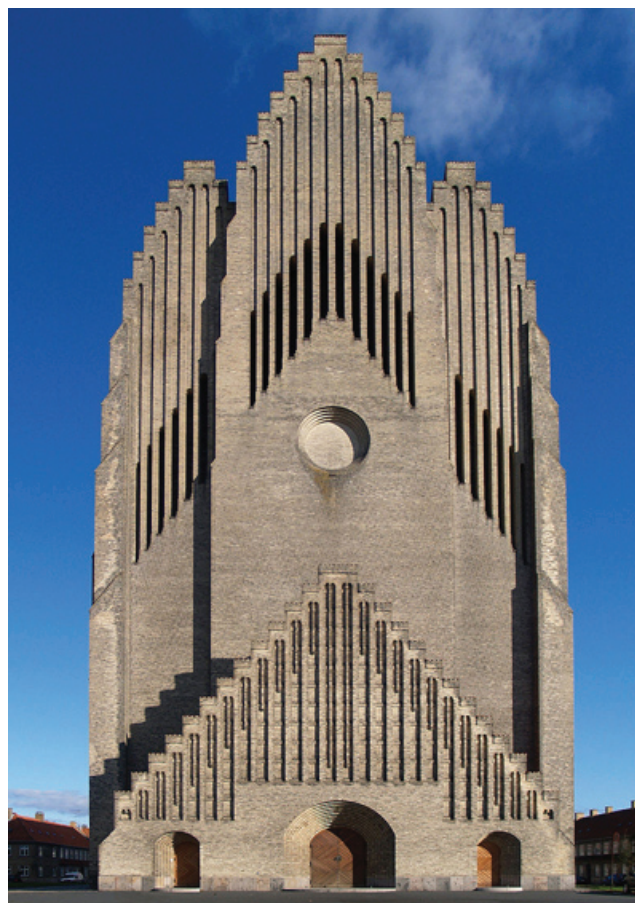


Рис. 6. Церковь Грундтвига в Копенгагене, Дания. Западный фасад. 1913–1926. Арх. П. В. Йенсен-Клинт. Источник: https://en.wikipedia.org/wiki/Grundtvig%27s_Church

Бесконечный ряд образов и представлений дополняют включения в архитектурную композицию произведений живописи, скульптуры, архитектурных мотивов в архитектуре: на стенах зданий, в рельефах и декоративных деталях. Во многих случаях архитектурные композиции, включающие скульптуру, росписи, архитектурные изделия малых форм, например в интерьере храма, не только взаимодействуют, но и предполагают рассказ, требуют вербального изложения иконографической программы, кончетто от заказчика и, следовательно, потенциально содержат в себе множество экфразических значений. В этом смысле любой канон и даже композиционный тип здания – это скрытая экфраза, которая может быть изложена вербально либо визуально: в виде фрески, картины, миниатюры, гравюры с перспективным и даже идеальным, воображаемым видом постройки.

Отдельные архитектурные детали могут иметь скрытый или явный изобразительный характер: кариатиды, атланты, «растительные капители», маскароны, органогенные орнаменты. Можно возразить, что они представляют собой произведения пластики, а не зодчества, но их форма обретает особый, метафорический, смысл именно в контексте архитектурной композиции.

Иногда встречаются образные цитации в форме синекдохи: ордерные детали включаются в композицию здания или представляют само здание вне конструктивной необходимости. Подобно цитатам литературных текстов они обретают метафорическое или символическое значение как в классике, так и в модернизме. Своеобразной жанровой формой является «архитектура в архитектуре»: представление одного сооружения другим, такая композиция может иметь одновременно иконографический, символический и сакральный смысл (рис. 7).



Рис. 7. Сантуарио делла Санта Каза. Святой дом в интерьере Базилики. Лорето, Италия. 1509–1587.
Арх.: Д. Браманте, Джулиано да Сангалло, Джулиано да Майано.
Скульпт.: А. Сансовино, Антонио да Сангалло Младший, Р. Неруччи, Дж. Ломбардо, Дж. Б. делла Порта.
Источник: https://it.wikipedia.org/wiki/Basilica_della_Santa_Casa

Структура и типология архитектурных экфраз

При анализе подобных многосоставных архитектурно-скульптурно-живописных композиций необходимо различать приемы интерполяции текста в текст (интертекстуальности) и интермедиальности. В этом отношении интермедиальность сближают с культурологическим по-

нятием «диалог искусств». Характерный пример: творчество архитектора Дж.Б. Пиранези, проявившееся в XVIII в. (время кризиса строительства в Италии) в основном не в зданиях, а в фантастических гравюрах. Об этом хорошо написала знаменитая итальянистка, филолог Е.В. Федорова: «Художественный гений Вечного города, не будучи в силах воплощаться в камне, высоко взметнулся в искусстве гравюры» [20]. Как мы увидим из дальнейших примеров, архитектурные экфразы служат мощным средством объединения приемов интертекстуального и интермедиального мышления художника и зрителя.

Сравнительный анализ содержания названных понятий применительно к нашей теме позволяет предварительно разграничить их следующим образом: экфраза – всеобщее свойство архитектурного языка (поэтика архитектуры); художественные тропы (метафоры, метонимии, синекдохи) – способы транспозиции смысловых значений, а также морфологические приемы межвидового способа образного мышления. Стилистические фигуры (цитации, олицетворения, антитезы, оксюмороны, гиперболы, литоты) – аллюзии литературных текстов, определяющие оригинальность жанровых архитектурных форм. Интертекстуальность и интермедиальность – результаты применения многих композиционных приемов. Приведем некоторые примеры.

Среди разнообразных реликвариев, изготовлявшихся на Руси, известны сионы, чаще архитектонические, по названию города Давида и Священной горы в Иерусалиме. Словом «Сион» называют также храм, который воздвиг царь Соломон, Храмовую гору и, наконец, Новый Иерусалим. Некоторые из сионов, или иерусалимов, сделаны в виде храма-ротонды, они имеют решетчатый верх, и их использовали, вероятно, в качестве паникадила. Другие являются литургическими сосудами – дарохранительницами. Сионы изготавливали из серебра или золота в форме купольных ротонд. В символическом смысле они воспроизводят кувуклию храма Гроба Господня в Иерусалиме. Согласно легенде, ротонду Воскресения (Анастасис) построила Св. Елена, мать Константина Великого, в 326 г. на Голгофе, на месте погребения Христа. Эта постройка, впоследствии разрушенная и воссозданная в 614–629 гг., просуществовала до XI в. Она представляла собой киворий звездчатого плана с восемью витыми колоннами, связанными арками. Постройка была увенчана шатром с крестом, имелся входной портик. В иерусалимах из Великого Новгорода византийской работы XI–XII вв. арки между колонками имеют ажурные решетки и раскрывающиеся дверцы – они свидетельствуют о том, что хранящиеся внутри святыни могут быть видны, но одновременно надежно сокрыты. Постановка сиона на престоле символизирует жертву Христа и одновременно торжество Воскресения. Затворенные дверки реликвария означают погребение Спасителя, а их распахивание после установки на престоле – свершившееся Воскресение (рис. 8).

Сионы на престоле представляют собой типичную композицию храма в храме по принципу уподобления формы приемами литоты, они часто повторяют архитектуру известных соборов. Так, полагают, что большой и малый сионы Успенского собора Московского Кремля (XV в.), хранящиеся в музее Оружейной палаты в Москве, воспроизводят композицию древнейшего Успенского храма, заложенного в 1325 г. московским митрополитом Петром (рис. 9). Функциональная архитектоника сионов, как и храмового пространства в целом, следует литургическим текстам. В данном случае мы видим органическое взаимодействие интертекстуальных и интермедиальных экфраз.

В виде темплетто (маленького храма) – октогона на восьми колоннах с купольным покрытием – создана часовня над саркофагом в римской церкви Санта Мария ин Арачели, в котором находится урна с мощами Св. Елены (рис. 10). Именно на этом месте, согласно преданию (что подтверждается раскопками 1963 г.), находился «Небесный жертвенник», поставленный императором Октавианом Августом (лат. *Ara Celi*) в память о видении Августу Девы с Младенцем. Эту легенду связали с основанием храма. В данном случае сложная литературно-мифологическая история также нашла выражение в композиции типа «храм в храме».



Рис. 8. Малый и Большой Сионы храма Св. Софии в Великом Новгороде. Византийская работа. XI в. Серебро, золочение, чеканка, гравировка, эмаль, чернь. Великий Новгород, Новгородский государственный объединенный музей-заповедник. Источник: <http://nasledie-rus.ru/podshivka/6502.php>



Рис. 9. Малый Сион Успенского собора Московского кремля. Москва. 1486. Медь, золочение, чеканка, чернь. Гальванокопия 1913 г. Музеи Московского кремля, Оружейная палата. Источник: <https://www.liveinternet.ru/users/3287612/post407399821>



Рис. 10. Ротонда Св. Елены в церкви Санта Мария ин Арачели, возведенная над алтарем конца XII в. Рим. 1602. Разрушена в 1799 г. Воссоздана в 1833 г. Фото В. Г. Власова, 2018

Традиционные композиции кивориев над алтарями в итальянских храмах тоже восходят к ротонде Воскресения в Иерусалиме. В церкви Сан Джорджо ин Велабро на Бычьем форуме в Риме такой киворий на четырех колоннах композитного ордера имеет оригинальный шатер в виде ступенчатой архитравной колоннады, эффектно подсвечиваемой изнутри (рис. 11). Похожий киворий имеется в римской церкви Сан Лоренцо фуори ле Мура, а также в других храмах. Повторяемость формы алтарных кивориев свидетельствует об устойчивой экфрастической традиции сакральной архитектуры.

В форме архитектурного кивория возведена купель для крещения (итал. *Fonte battesimale*) в городском соборе Неаполя (итал. *Duomo di Napoli*). Собственно, купель в виде чаши, как полагают, частично эллинистического происхождения. Венчающая часть сделана в 1618 г. в стиле барокко, а шатровое покрытие ассоциируется с готикой. Полистилизм композиции является отражением интермедиального экфрасиса (рис. 12).

Экфразами воспринимаются египетские обелиски на Марсовом поле в Риме, превращенные в гномоны, в частности, обелиск на площади Монте Читорио или несохранившиеся парные обелиски перед Мавзолеем Октавиана Августа. В этот же ряд следует поместить триумфальные колонны в разных городах и странах мира, восходящие к древнеримским, классическим образцом которых является Колонна императора Траяна. Триумфальные арки сложных иконографических программ с множеством надписей, девизов, аллегорических статуй и повествовательных рельефов – не что иное, как зримые интермедиальные экфразы.



Рис. 11. Киворий в апсиде церкви Сан Джорджо ин Велабро на Бычьем форуме в Риме. XII в. Мрамор.
Источник: <https://alessiamuliere.wordpress.com/2016/06/12/sa-giorgio-al-velabro/>



Рис. 12. Купель для крещения в городском соборе Неаполя. 1618.
Бронза, литье, чеканка, мрамор, интарсия. Фото В. Г. Власова, 2015

Триумфальная арка перед средокрестием в интерьере католического или православного храма имеет не только символическое значение, ее название непосредственно связано с литургическими текстами. Так называемые перспективные хоры в алтарном пространстве миланской церкви Санта Мария presso Сан Сатиро в Милане (1478–1482, проект Д. Браманте) в сущности являются экфразической метафорой мнемонического содержания: в ренессансном по духу пространстве мы видим перспективный портал готического собора [21]. К слову, архитектор Браманте, творчество которого знаменует начало римского классицизма XVI в., часто использовал подобные приемы, например, в самом замысле «воздвижения купола Пантеона на своды Храма Мира» (Базилики Максенция-Константина) в проекте собора Св. Петра в Ватикане. Его изначальная композиция одновременно следует западноевропейской и византийской традиции.

Многие архитектурные экфразы обретают смысл важнейших национальных историко-культурных реминисценций (фр. *mise en abyme* – помещение в бездну). Именно такое значение имеют кариатиды Шведского зала Лувра в Париже для искусства французского Ренессанса. Созданные Ж. Гужоном в 1548–1562 гг., они апеллируют к портику кариатид афинского Эрехтейона – легко читаемая аллюзия, хотя и рассчитанная на образованного зрителя того времени. Но их строгая монументальность, весьма отличная от античного прототипа, создает ощущение нарождающегося типично французского рационалистического классицизма (рис. 13). Другой пример: на картине французского живописца Ю. Робера изображен юго-западный угол Малой галереи Лувра (1556–1576; здание не сохранилось). Живописец добавил к архитектуре П. Леско и Ж. Гужона по собственному разумению портик кариатид с надписью на фризе: «Artium Aedes» (лат. Дом искусств). Так возникла тройная архитектурно-живописно-литературная экфраза (рис. 14).

Интерполяции античного мотива кариатид или теламонов в новую композицию порождают не только зрительную метафору, историческую аллюзию, но и экфразу, особенно в тех случаях, когда использование такого мотива не обусловлено необходимостью несущей конструкции. Так? южный фасад здания нового Эрмитажа в Санкт-Петербурге по замыслу Л. Фон Кленце оформлен портиком с десятью фигурами могучих атлантов, восходящих к аналогичным фигу-



Рис.13. Ж. Гужон. Кариатиды Шведского зала (Зала Кариатид) Лувра в Париже. 1548–1562. Мрамор. Источник: Parigi. ArteeStoria. Firenze: CasaEditriceBonechi, 1982. P. 41.



Рис. 14. Ю. Робер. Крыльцо дворца с портиком и кариатидами. 1800.
Холст, масло. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.
Источник: <https://www.liveinternet.ru/users/bo4kamed/post442220520/>

рам древнегреческого храма в Акраганте (ныне Агридженто на о. Сицилия; ок. 480 г. до н. э.). Атлантов высотой 5 м из серого сердобольского гранита вытесали русский скульптор А.И. Тербенев и 150 каменотесов по модели мюнхенского скульптора Й. фон Гальбига. Композиция столь убедительна, что не все замечают курьеза: десять огромных гранитных фигур с невероятным напряжением поддерживают легкий балкончик (рис.15).



Рис.15. Здание Нового Эрмитажа в Санкт-Петербурге. Южный фасад. 1842–1851.
Проект Лео фон Кленце. Фототипия 1897 г. Из архива В. Г. Власова

Причуды итальянского маньеризма XVI в., в частности в творчестве Ф. Цуккари, соединяют натурализм и юмор. Однако портал Палаццо Цуккари в Риме (рис. 16) – это не просто шутка, но также пугающая антитеза, оксюморон (остроумно-глупое) и, одновременно, обращение к традиции скрытого или явного антропоморфизма классической архитектуры: вход – уста, окна – глаза, карнизы – брови. Оксюморонами являются различного рода «обманки» в живописи и архитектуре, например «Перспектива Борромини» с иллюзорной глубиной в Палаццо Спада в Риме (1652–1653). Аналогами литературной антитезы считают обманчивые эффекты светотени в живописи, архитектуре и садово-парковом искусстве.



Рис. 16. Палаццо Цуккари в Риме. Портал. 1593. Арх. Ф. Цуккари.

Источник: https://www.tripadvisor.ru/Attraction_Review-g187791-d5544721-Reviews-Palazzo_Zuccaro-Rome_Lazio.html

Зримой метафорой и оксюмороном является искусственно руинированный угол Палаццо Поли, входящий в композицию фонтана Треви в Риме (рис. 17). Трещина, разлом – это беда для архитектуры, но в данном случае – сознательный прием. Архитектурно-скульптурная композиция знаменитого фонтана отражает барочную идею единения и напряженной динамики стихий: земной и водной. Поэтому тектонический разлом здания – типичный оксюморон, обретающий в контексте архитектурной композиции экфразистический смысл.



Рис. 17. Фонтан Треви в Риме. Деталь. Искусственно руинированный угол фасада. Около 1760 г. Арх. Н. Сальви. Фото В. Г. Власова, 2007

В искусстве западноевропейского и русского ампира обращение к иконографическим прототипам и литературным сценариям осложнено эклектичностью источников и композиционных приемов, и, как следствием, скрытной многоуровневостью символических значений. Например, созерцая Триумфальную арку здания Генерального штаба на Дворцовой площади в Санкт-Петербурге, творение К. Росси, мы видим, прежде всего, апофеоз мощи Российской империи после победы в войне с Наполеоном Бонапартом, выраженный в формах искусства императорского Рима (рис. 18). Но не каждый заметит, что композиция из двух (с одной «поворотной») арок, обусловленная прозаической причиной – надо было скрыть изгиб выходящей на площадь улицы, восходит к древнегреческим двойным, или дипилонским, воротам. Изобретение греков, в свою очередь, было ответом на опасности вражеских атак (враг, взявший приступом первые ворота, попадал в ловушку: закрытое пространство между первыми и вторыми воротами).

Римляне использовали тетрапилон (греч. *tetras* – четыре) – сооружение на перекрестках дорог, имеющее арочные проезды на четыре стороны. На Бычьем Форуме в Риме сохранилась четырехпролетная Арка Януса, посвященная «божеству входов и выходов», покровителю путников и дорог (IV в.). Подобные сооружения выглядят четырехпролетными триумфальными арками.

На Дворцовой площади такой смысловой аналогии нет, тем не менее, обращение к фортификационному прототипу с многократным изменением семантики композиции подтверждается рядом близких примеров. Ведь именно такая арка изображена на одной из декораций Дж. Вальериани к постановке в Санкт-Петербурге оперы Ф.Д. Арайи «Селевк» (1744), которая послужила в свою очередь мотивом для картины А.И. Бельского «Архитектурный вид» (1789). Картину мог видеть К. Росси (рис. 19, 20).



Рис. 18. Арка здания Главного штаба в Санкт-Петербурге. 1819–1829.
Арх. К. И. Росси. Фото В. Г. Власова, 2012

Помимо естественного для искусства классицизма и ампира обращения к композиции древнеримской триумфальной арки К. Росси использовал рисунки, сделанные непосредственно с натуры в Риме французским архитектором и рисовальщиком Шарлем-Луи Клериссо (жил и работал в Риме в 1749 1754 и 1762 1767 гг.). В 1780 г. альбомы рисунков этого художника (восемнадцать коробок, не считая отдельных поступлений) приобрела императрица Екатерина II. Высказывается предположение, что архитектор Росси изучал собрание рисунков Клериссо в Императорском Эрмитаже (рис. 21, 22).

В парке Царского Села находится оригинальная постройка, возведенная по проекту архитектора Ю. М. Фельтена (1771–1773) – Башня-Руина, посвященная событиям Русско-турецкой войны 1768–1774 гг. (рис. 23).

По жанру это типичная эфемерида, или руина-обманка, имитирующая старинную постройку. По способу формообразования – метафора и синекдоха. Колонна дорического ордера, наполовину «ушедшая в землю» и придавленная «турецкой» надстройкой (с гибеллиновыми зубцами и стрельчатыми готическими арками!), символизирует несчастную Грецию под игом Османской



Рис.19. Дж. Валериани. Эскиз декорации к опере Ф.Д. Арайи «Селевк». 1744. Бумага, карандаш, перо, кисть, бистр, тушь. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. Источник: <http://istoriya-teatra.ru/theatre/item/f00/s01/e0001824/index.shtml>



Рис. 20. А. И. Бельский. Архитектурный вид. 1789. Холст, масло. Музей-заповедник «Царское Село». Источник: https://en.wikipedia.org/wiki/Alexei_Ivanovich_Belsky

империи (предполагают, что идея сооружения принадлежит императрице Екатерине II). Еще один похожий пример архитектурной метафоры – чередующиеся урны и вазоны в качестве завершений колонн знаменитой северной ограды Летнего сада в Санкт-Петербурге (рис. 24).

Урна – изобретение древних этрусков, которые использовали двуручные сосуды с крышками для хранения праха умерших предков. Применение этой формы в ином контексте – не про-



Рис. 21. Ш.-Л. Клериссо. Трофей с барельефа Колонны Траяна в Риме. 1750-е гг. Бумага, кисть, перо, тушь, черный мел. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. Источник: Шарль-Луи Клериссо. Архитектор Екатерины Великой. Рисунки из собрания Государственного Эрмитажа. Санкт-Петербург: Славия, 1997. С. 103. Кат. 1



Рис. 22. Рельефный декор здания Михайловского манежа в Санкт-Петербурге. Деталь. 1823–1824. Арх. К. И. Росси. Фотография В. Г. Власов. 2012



Рис. 23. Башня-Руина в Царском Селе. 1771–1773. Арх. Ю.М. Фельтен. Фото В. Г. Власова, 2018



Рис. 24. Урна северной ограды Летнего сада в Санкт-Петербурге. 1770–1784.
Проект Ю. М. Фельтена, П. Е. Егорова. Гранит, бронза, золочение. Фото В. Г. Власова, 1967

сто проявление декоративной тенденции, ведущей к утрате изначальной утилитарной функции предмета, а результат мнемонического историко-культурного мышления, предполагающего возникновение широких зрительских ассоциаций с конкретными итальянскими источниками и с идеологией классицизма как художественного направления в русском искусстве.

Заключение.

Экфраза – метафора внутренней смысловой структуры архитектурной композиции

Образ в архитектуре, как и в других видах искусства, рождается не только усилиями художника-проектировщика, но также воображением зрителя, который превращается в синергетика, или, если использовать постмодернистскую терминологию, в актора – полноправного участника интеллектуальной беседы. В приведенных примерах экфразы не являются чем-то внешним, посторонним, каким-либо сопутствующим и, следовательно, необязательным пояснением или описанием. Они органично вплетены в многоуровневую содержательно-формальную структуру архитектурной композиции (табл.).

Таблица

Структура экфраз в архитектуре

Актеры, предмет и продукт творческого процесса				
	Субъект	Объект	Предмет творчества	Продукт сотворчества
Структурные уровни теоретической	Архитектор-проектировщик	Иконографический источник (прототип)	Формирование композиционной идеи и структуры композиции	Материализация образа, анализ композиции
	Субъектно-объектные отношения	Модель (макет, графический, 3D-проект, видео-презентация)	Визуальная форма	Целостное впечатление, образы представлений
	Зритель-пользователь	Субъективные интерпретации видимых форм	Целостное эмоционально-интеллектуально-с восприятие композиции	Анализ интерпретации вторичных смыслов, ассоциаций, аллюзий, критика

Экфразы в архитектуре – это не «внешние фразы» (согласно буквальному значению термина), а архитектурные фразы-указания, фразы-отсылки – неотъемлемая часть архитектурного языка. Экфразы присутствуют в искусстве архитектуры в качестве перманентного свойства художественно-образного мышления. Она создается проектировщиком и возникает в сознании зрителя-актера, способного прочитывать за внешними формами скрытый смысл «образа строения».

Принято считать, что только поэтическое слово способно полностью раскрыть содержание изобразительного языка, создать для его интерпретации необходимый историко-культурный контекст. Но если рассматривать эту тему в более широком смысле, то придется признать, что самые разнообразные способы и приемы экфрастического мышления предоставляют исключительные возможности всем родам и видам художественного творчества. Архитектурная экфраза служит метафорой внутренней смысловой структуры архитектурной композиции, включающей скульптурные, живописные, иные формы с присущими им семантическими значениями и аллюзиями. Ведь «архитектура – мать всех искусств», поэтому для архитектора естественно обращение ко многим источникам, межвидовым и даже междошовым приемам формообразования с помощью транспозиции смысловых значений. При этом экфраза оказывается всеобщим свойством художественно-образного мышления.

Экфразы – поэтика архитектурного языка, богатого риторическими приемами, своеобразными жестами, обращенными одновременно к истории и к зрителю, скрытыми и явными реминисценциями, цитациями, в том числе апеллирующими к поэзии, музыке, театру. Проектную «режиссуру» архитектора по богатству пространственно-временных связей и отсылок можно сравнить с композицией романа или симфонии. Разумеется, для этого надо преодолеть ограниченность традиционного понимания архитектуры как исключительно пространственного и статичного вида искусства.

Библиография

1. Гёте, И.В. Собр. Соч. В 10 т. / И.В. Гёте – М. : Худож. лит-ра, 1980. – Т. 10. – С. 307
2. Рубинс, М. Пластическая радость красоты. Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М. Рубинс. – СПб. : Академический проект, 2003. – С. 15.
3. Edgcombe, R.S. A Typology of Ecphrases / R.S. Edgcombe // *Classical and Modern Literature*. – 1993. – Vol. 13. – P. 103.
4. Басин, Е.Я. Семантическая философия искусства / Е.Я. Басин. – Изд-е 4-е. – М. : Гуманитарий, 2012. – С. 162.
5. Лессинг, Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г.Э. Лессинг. Избранные произведения. – М. : Худож. лит-ра, 1953. – С. 455.
6. Каганов, Г.З. Петербург: Образы пространства / Г.З. Каганов. – М. : Индрик, 1995. – С. 59–60.
7. Власов, В.Г. Мгновение и длительность: Художественное время и пространство в архитектонически-изобразительных искусствах. К проблеме синтеза искусств / В.Г. Власов [Электронный ресурс] // *Архитектон: известия вузов*. – 2019. – № 2 (66). – URL: http://archvuz.ru/2019_2/17/
8. Ханзен-Лёве, Оге А. Интермедиаальность в русской культуре: От символизма к авангарду / Оге А. Ханзен-Лёве. – М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2016. – 503 с.
9. Золотов, Ю.К. Пуссен / Ю.К. Золотов. – М. : Искусство, 1988. – С. 102–104.
10. Panofsky, E. Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition / E. Panofsky. – Garden City, New York: Doubleday Anchor Books, 1955. – P. 295–320.
11. Justi, C. Diego Velazquez und sein Jahrhundert / C. Justi. – Zurich, 1933. – S. 714.
12. Даниэль, С.М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века / С.М. Даниэль. – Л. : Искусство, 1986. – С. 119–120.
13. Волков, Н.Н. Геометрия и композиция картины / Н.Н. Волков // *Искусство*, 1975. – № 6. – С. 51.
14. Мардер Абрам Павлович [Электронный ресурс] // Википедия. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Мардер,_Абрам_Павлович
15. Власов, В.Г. Архитектура как изобразительное искусство. Теория открытой формы, принцип партиципации и синоптический подход в искусствоведении [Электронный ресурс] / В.Г. Власов // *Архитектон: известия вузов*. – 2018. – №1(61). – URL: http://archvuz.ru/2018_1/1/
16. Власов, В. Г. Ордер и ординация в архитектуре: От Марка Витрувия Поллиона до Мишеля Фуко [Электронный ресурс] / В.Г. Власов // *Архитектон: известия вузов*. – 2017. – № 57. URL: http://archvuz.ru/2017_1/1
17. Маркузон, В.Ф. Метафора и сравнение в архитектуре / В.Ф. Маркузон // *Архитектура СССР*. – 1939. – № 5. – С. 57.
18. Античные поэты об искусстве. – СПб.: Алетейя, 1996. – С. 87.

19. Руденко, Ю.К. Художественная культура: Вопросы истории и теории / Ю.К. Руденко – СПб.: Наука, 2006. – С. 96–101.
20. Федорова, Е.В. Знаменитые города Италии: Рим. Флоренция. Венеция / Е.В. Федорова. – М.: Издательство МГУ, 1985. – С. 196.
21. Власов, В.Г. Архитектонический кинематограф: пространство и время восприятия архитектуры [Электронный ресурс] / В.Г. Власов // Архитектон: известия вузов. – 2018. – № 62. – URL: http://archvuz.ru/2018_2/1/

Дата поступления: 10.01.2020

Лицензия Creative Commons

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



ECPHRASES IN ARCHITECTURE

Vlasov Viktor G.

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

UDK: 7.01; 7.08; 7, 72
BBK: 85.110

Abstract

The article is an attempt to transfer the theory of literary ecphrasis to architectural studies. According to this concept, verbal descriptions of works of art can have analogies in the genre-form of architectural ecphrasis, but, unlike literature, architectural ecphrasis is created by other means and techniques: using a part to refer to the whole (the principle of synecdoche), materializing a historical building's legend, depicting a building by means of another building, employing the pictorial character of architecture itself and the sculptural elements of the architectural composition, and telling the purpose and artistic meaning of the building by means of pictorial story. Thus, the traditional definition of ecphrasis is given a wider content, which gives an unexpected aspect to the classical theme of synthesis of the arts.

Keywords:

architectonics, architecture, art synthesis, genre-form, architecture iconography, mnemonics, artistic tropes, ecphrasis

References

1. Goethe, J. W. (1980). Complete Op. In 10 Vol. Moscow: Khudozh. Literatura. Vol. 10, p. 307. (in Russian).
2. Rubins, M. (2003). Plastic Joy of Beauty. Ekphrasis in the Creation of Acmeists and the European Tradition. St. Petersburg: Academic project, p. 15. (in Russian).
3. Edgecombe, R. S. (1993). A Typology of Ecphrases. In: Classical and Modern Literature. Vol. 13, p. 103.
4. Basin, E. Ya. (2012). Semantic Philosophy of Art. Moscow: Humanitariy, p. 162. (in Russian).
5. Lessing, G. E. (1953). Laocoon, or the Limits of Poetry and Painting. In: Lessing, G. E. Selected Works. Moscow: Khudozhestvennaya. Literatura, p. 455. (in Russian).
6. Kaganov, G. Z. (1995). Petersburg: Images of Space. Moscow: Indrik, pp. 59–60. (in Russian).
7. Vlasov, V.G. (2019) Instance and Continuance: Artistic Time and Space in Architectonic-Pictorial Arts. On the Problem of “Synthesis of Arts” [Online]. Architecton: Proceedings of Higher Education, No.2(66). Available at: http://archvuz.ru/en/en/2019_2/17/ (in Russian).
8. Hansen-Löve, Aage A. (2016). Intermediality in Russian Culture: From Symbolism to Avant-Garde. Moscow: Russian State Humanitarian University. (in Russian).
9. Zolotov, Yu. K. (1988). Poussin. Moscow: Iskusstvo, pp. 102–104. (in Russian).
10. Panofsky, E. (1955). “Et in Arcadia Ego”: Poussin and the Elegiac Tradition. Garden City, New York: Doubleday Anchor Books, pp. 295–320.
11. Justi, C. (1933). Diego Velazquez und sein Jahrhundert. Zurich, 1933, S. 714. (in German).

12. Daniel, S. M. (1986). The Picture of the Classical Era. The Composition Problem in Western European Painting of the 17th Century. Leningrad: Iskusstvo, pp. 119–120. (in Russian)
13. Volkov, N. N. (1975). Geometry and Composition of the Picture. In: Iskusstvo, 1975. No. 6, p. 51. (in Russian).
14. Wikipedia. [Online] Available at: https://ru.wikipedia.org/wiki/Marder_Abram_Pavlovich. (in Russian).
15. Vlasov, V. G. (2018). Architecture as a Fine Art. Theory of Open Form, Principle of Participation and Synoptic Method in Art Studies [Online]. Architecton: Proceedings of Higher Education, No.1(61). Available at: http://archvuz.ru/en/en/2018_1/1. (in Russian).
16. Vlasov, V. G. (2017). Order and Ordination in Architecture: From Marcus Vitruvius Pollio to Michel Foucault [Online]. Architecton: Proceedings of Higher Education, No.1(57). Available at: http://archvuz.ru/en/en/2017_1/1. (in Russian).
17. Marcuson, V. F. (1939). Metaphor and Comparison in Architecture. In: Architecture of the USSR, No. 5, p. 57. (in Russian).
18. Antique Poets about Art. (1996). St. Petersburg: Aletheya, p. 87. (in Russian).
19. Rudenko, Yu. K. (2006). Artistic Culture: Issues in History and Theory. St. Petersburg: Nauka, pp. 96–101. (in Russian).
20. Fedorova, E. V. (1985). Famous Cities of Italy: Rome. Florence. Venice. Moscow: Publishing House of Moscow State University, p. 196. (in Russian).
21. Vlasov, V.G. (2018). Architectonic Cinematography: Space and Time in the Perception of Architecture [Online]. Architecton: Proceedings of Higher Education, No.2(62). Available at: http://archvuz.ru/en/en/2018_2/1. (in Russian).