

СИНТЕЗ ИСКУССТВ КАК ОБРАЗНЫЙ ДИАЛОГ ПЛАСТИКИ ГОРОДА

Симон Тадрус, аспирант

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

Аннотация. Городской организм — сложная, многоотраслевая, многомерная система. Для архитекторов и художников сегодня на первый план выступает задача создания в городе гармоничной, полноценной среды для работы, жизни и отдыха всех людей. И здесь возникает проблема синтеза архитектуры и скульптуры.

Ключевые слова: пластика города, синтез искусств, архитектура, скульптура.
Анотація. Сімон Тадрус. Синтез мистецтв як образний діалог пластики міста. Міський організм – складна, багатогалузева, багатовимірна система. Для архітекторів та художників сьогодні на перший план виходить завдання розробки у місті гармонійного, півноцінного середовища для роботи, життя та відпочінку людей. І тут з'являється проблема синтезу архітектури та скульптури.

Ключові слова: пластика міста, синтез мистецтв, архітектура, скульптура.
The summary. Simon Antoun Tadros. Synthesis of arts as figurative plastics dialogue of city. Urban organism - complex, diversified, manumeasurements system. For architects and artists today on the foreground the task of creation in city of harmonious, high-grade environment for work, life and rest of all people acts. And here there is a problem of synthesis of architecture and sculpture.

Постановка проблемы. Не секрет, что на сегодняшний день положение современной среды города таково, что она находится под систематическим и всесторонним давлением факторов технологии. Она рискуют утратить свои позиции в сфере эмоционального воздействия предметно-пространственной формы на человека. И здесь роль синтеза искусств – скульптуры и архитектуры может оказывается чрезвычайно важной.

Современное состояние проблемы. Сегодня уже есть определенные признаки того, что такое сотрудничество налаживается. Любопытные опыты имеются в отношении более активного включения в архитектуру цвета — использование окраски маскировочного типа, трансформирующей

механистические, жестко обусловленные технологией формы сооружения, прямое включение в архитектуру изобразительных и орнаментальных сюжетов, создающих пространственные иллюзии наподобие сценических эффектов. Конечно, они весьма специфичны, и пользоваться ими следует с большой осторожностью. Однако прием необычен и таит в себе немалые возможности.

Эти подходы требуют высокой художественной культуры сотрудничества, архитектора и скульптура, заставляющей вспомнить о временах Возрождения. Это относится не только к архитектору, который должен вспомнить о художественной обусловленности своего творчества. Но и к художнику, который должен быть готов к тому, чтобы расширить свои лабораторные, часто весьма камерные поиски до масштабов реального трехмерного пространства. Хочется верить в то, что архитектура и скульптура находятся в начале очередного этапа того синтеза пространственной формы, который не прекращается ни на минуту с момента их возникновения и составляет их общий, нераздельный вклад в художественную культуру человечества.

Результаты исследования. Иногда архитектуру называют матерью искусств, имея в виду, что скульптура долгое время развивалась в неразрывной органической связи с архитектурой. Архитектор и скульптор всегда имели очень много общего в своем творчестве, а порой хорошо уживались в одном человеке. Древнегреческий скульптор Фидий по праву считается одним из создателей Парфенона. Вообще, Парфенон – это не просто построенное здание, а подлинное, грандиозное произведение скульптуры, вписанное в прекрасный ландшафт. Микеланджело, завершивший купол собора св. Петра, был равно велик как архитектор, скульптор и живописец. Рафаэль также с успехом действовал на архитектурном поприще. Их современник живописец Джорджо Вазари во Флоренции построил улицу Уффици.

Скульптура не сразу обрела независимость от архитектуры. Сначала она была всего лишь элементами архитектурного сооружения. В конце эпохи Возрождения на площади Синьории во Флоренции скульптуры все еще робко толпятся возле зданий, словно боясь окончательно порвать с фасадами. Микеланджело первым ставит конную статую в центре площади Капитолия в Риме. С той поры памятник, монументальная скульптура обретает права самостоятельного элемента композиции, организующего городское пространство. Правда, скульптурная форма некоторое время еще продолжает жить на стенах архитектурного сооружения, но постепенно с них исчезают и эти последние следы.

В истории художественной культуры наряду с усилением расхождения и выявлением индивидуальной специфики видов искусства протекает и встречный процесс: усиление взаимодействия и синтеза искусств, а также увеличивается многообразие типов их художественного синтеза.

Особый род синтеза — синкретизм. Эта форма синтеза характеризуется как нерасчлененное, органическое единство разных видов искусств, еще не отпочковавшихся от единого первородного исторического ствола культуры. Вторая форма синтеза искусств — соподчинение, при котором один вид искусства доминирует над сотрудничающим с ним другим видом. Такие взаимоотношения стали складываться еще в древней архитектуре, вступающей во взаимодействие с монументальной скульптурой. В этом синтезе архитектура доминирует. В средние века в мистериях возникла, еще одна форма синтеза искусств — коллажное взаимодействие отдельных элементов разных искусств. Четвертой формой синтеза искусств является их симбиоз, при котором виды искусства равноправно взаимодействуют, сливаясь в нечто новое. Пятая форма художественного синтеза — снятие, характеризуется тем, что одно искусство становится основой другого, напрямую не участвуя в художественном результате основными своими элементами и присутствуя лишь в «снятом» виде. Таково, например, взаимоотношение литературы и хореографии в балете. Литературная основа балета (либретто, сюжетная канва), несомненно, важна, однако в художественном результате — балетном спектакле — литература не представлена. При шестом типе синтеза — концентрации, одно искусство вбирает в себя другие, оставаясь самим собой и сохраняя свою художественную природу. Этот тип синтеза присущ такому синтетически богатому виду искусства, как театр, который вступает в художественное взаимодействие с музыкой, литературой, живописью, архитектурой, хореографией, а позже с фотографией, кино и т. д. При этом сохраняется собственная неповторимая специфика театра. Наконец, седьмой тип синтеза искусств — ретрансляционное сопряжение, при котором один вид искусства становится средством передачи другого.

Работа художника над средой идет не по одному, раз и навсегда выработанному направлению, а строится на многообразных контактах и связях. Наиболее четко выраженных форм взаимодействия можно назвать три.

Первая — это когда работа художника полностью «вписывается» в классическое понимание синтеза. В этом случае из слитности разных профессиональных усилий рождается новая, обогащенная целостность. И тогда неважно, как распределяется профессиональное участие и в чьем лице оно воплощается: равновесие сил здесь подвижно. Важен тот трудно определимый словами творческий контакт, важно то взаимопонимание и совпадение представлений, которые являются необходимым условием сотрудничества.

Вторая форма взаимодействия искусств строится на принципе, который мы условно определяем как «антисинтез», когда художник или скульптор как бы игнорируют окружающую архитектурную ситуацию. Он включается в среду для того, чтобы ее «озвучить» духовно самим фактом

существования своего произведения, утверждая определенные эстетические ценности.

И, наконец, третья, наиболее распространенная форма взаимодействия, когда художник включается в работу на основе широкой программы декоратора-аранжировщика. Но и задачи аранжировки неоднозначны в своей основе: есть еще немало примеров, которые вернее всего причислить к разряду архитектурной косметики. В этих случаях художник приукрашивает то, что само по себе лишено художественных качеств. Для того чтобы компенсировать обедненную архитектурную форму, скульпор «достраивает», «приращивает», «утолщает», то есть занимается архитектурной косметикой. Сложная система взаимосвязи «архитектор — среда — художник» меняется и будет меняться. Более того, в практической деятельности каждый из принципов этой взаимосвязи проявляет себя не столь категорично, как в теоретической модели. Поэтому очевидно, что наибольшим препятствием для взаимодействия искусства и архитектуры было бы излишне ускоренное признание правоты за каким-либо одним из возможных принципов.

Живая практика искусства подсказывает нам множественность подходов, в каждом из которых есть свое рациональное зерно. Город без скульптуры пуст и невыразителен. Архитектура, исходя из интересов общего, устанавливает основные закономерности организации пространства, она руководит распределением акцентов в застройке, природе и пластике. Синтез искусств предполагает такое взаимодействие различных видов искусств, при котором каждый из компонентов, выступая с определенной степенью самостоятельности, приобретает новые качества, относящиеся равно к его форме и содержанию, и в то же время становится составной частью целого. Произведение, созданное синтезом искусств, — качественно новое явление, оно имеет сложную многоплановую структуру, недоступную отдельным видам искусств.

Скульптура, включенная в архитектурную композицию, поддерживаются мощным «звучанием» архитектуры, определяющей основу формирования ансамбля. Создаваемая средствами архитектуры пространственная среда физически объединяет произведения различных видов искусств. Поэтому можно сказать, что архитектура является материальной основой, реальной базой синтеза искусств в городской среде. Местоположение в общей композиции, характер освещения, удаленность от зрителя, длительность восприятия — все эти специфические условия, определенные архитектурой, оказывают воздействие на язык форм в произведениях монументального искусства. Здесь нужна большая, чем в станковом искусстве, обобщенность, четкость ритмики, выявление фактур материала, повышенная интенсивность колористической гаммы. В синтезе архитектуры и скульптуры специфичность художественно-образных

средств искусств, выступающих в единой композиции, обеспечивает в итоге многогранность и гармоничность образа.

Город и его масштабы.

Слово «композиция», как известно, приложимо только к произведению искусства. Значит, для того чтобы говорить о композиции города, и тем более роли скульптуры в его структуре, необходимо увидеть в нем искусное произведение человеческого разума и фантазии. Такое восприятие города как рукотворной формы не дано зрителю непосредственно, однако, постепенно узнавая город, проникаясь им, всякий внимательный к окружению человек складывает некоторый целостный образ из мозаики отдельных впечатлений.

Сложность понимания композиции города заключается в том, что ее каркас воспринимается в плане одновременно и как единое целое. Напротив, образ, возникающий за счет синтеза впечатлений от движения по городу, формируется под воздействием наложения множества картин или «кадров». В композиции города как целого исчезают, не могут не исчезать детали, тогда как в обыденном восприятии именно детали запоминаются острее всего.

С незапамятных времен город является постоянно действующей выставкой, непрерывно развивающимся художественным музеем. Веками украшение фасадов общественных зданий произведениями живописи, мозаики, скульптуры, украшение площадей фонтанами с их богатыми скульптурными композициями, монументами и памятными знаками сливалось в сознании с образом города. Монументы и декоративная скульптура фонтанов, декор на стенах зданий и вывески над тротуарами — все это было сомасштабно «телу» города, привычному, комфортному для индивидуального человека пространству. Крупнейшие монументы, подобные колонне Траяна господствовали над городской застройкой, силуэтом читались в небе над городом. Уже к середине позапрошлого века ситуация начала меняться.

С середины прошлого столетия продолжать прежнюю схему было уже решительно невозможно: масштаб города, высота застройки изменились настолько, что, не впадая в абсурд, скрепить город в единое целое монументами стало уже невозможно. Рано или поздно следовало уяснить, что произведение искусства в городской среде должно вернуться к естественной для него, с античности известной размерности. Но чтобы оно не затерялось в безмерности пространств современного города, произведению искусства стало необходимо сооружать особую пространственную «раму», подчеркивающую его близость масштабу человека, масштабу пешеходной улицы и пешеходной же площади.

Индивидуальная трактовка образного решения в каждом из подобных случаев есть личностная задача автора-художника и архитектора, который,

как правило, помогает скульптору найти верный масштаб постамента и обрамления монумента или декоративной композиции. Работы скульпторов в полном смысле слова очевидны. Но вот разглядеть, уловить и осознать художественную работу архитектора-градостроителя в полной мере удастся только специалистам, анализирующим и чертежи, и сложившуюся «на них» городскую среду.

Пространственное богатство композиционных приемов современной архитектуры требует ясного взаимопонимания зодчего и художника. Многообразие средств организации пространственной среды, активное включение природы в сферу художественного воздействия предусматривает широкую творческую инициативу художника в создании запоминающегося выразительного монументального произведения или целой серии произведений, раскрывающих и конкретизирующих образное содержание ансамбля.

В многообразии композиционных приемов пространство либо доминирует над сооружением или монументом, как бы обогащая его своими качествами, либо преобладают пластические свойства архитектуры и скульптуры, а пространство подчинено архитектуре или монументальному произведению.

В элементарном пространстве, сформированном на основе простейших фигур (круг, квадрат и т. п.), геометрический центр зачастую становится местом установки памятника. В пространствах более сложных монумент соподчиняется основному пространству или объему, здесь возможно возникновение взаимосвязанной системы из нескольких произведений. Масса и выразительность главного элемента композиции должны быть таковы, чтобы он был соразмерен пространству ансамбля.

Восприятие памятника с портретной скульптурой во многом определяется степенью различимости черт лица и других характерных деталей. Наблюдения показывают, что предельные расстояния обзора в ансамблях старых итальянских городов находятся в пределах 10—12 высот фигуры памятника, что позволяет различать даже черты лица статуи.

Полезно также иметь в виду, что предельное приближение к памятнику или монументу, с тем чтобы его очертания воспринимались без нарушающих искажений и были хорошо видны детали, определяется одной высотой сооружения. Для фигур, расположенных на высоких пьедесталах и зданиях, особенно опасными бывают близкие точки осмотра с углами, превышающими 45° . Поэтому, если неблагоприятные точки обзора не представляется возможным исключить, то необходимо, обычно с учетом возникающих ракурсных сокращений, увеличивать высоту статуи. Наиболее благоприятное обозрение объекта в целом на расстоянии, равном его удвоенному большему размеру на расстоянии трех высот памятник хорошо воспринимается в ансамбле с окружением, но не заполняет поле зрения. В

ансамбле, пространство которого не замкнуто и лишь фиксируется зданиями и монументами, выступают иные формы взаимосвязи.

При размещении произведений монументального искусства нужно учитывать не только соразмерность их габаритов с окружающим пространством, архитектурой, но и проектировать планировку горизонтальной плоскости — площади, парка, сквера, улицы, интерьера — в соответствии с тем, куда обращен памятник или где находится произведение монументального искусства.

Планировка горизонтальной плоскости организует пути зрителя и в конечном счете определяет возможные точки зрения; важно, чтобы пешеходные пути, транспортные трассы вплоть до остановок и переходов у перекрестков были построены так, чтобы создавались наилучшие условия восприятия памятника с наиболее выгодных точек зрения, и наоборот, — все невыгодные точки зрения по возможности исключались.

Выбор места для произведения монументального искусства, определение необходимого ему пространства, естественного или искусственного освещения, размеров и степени детализации оказывают решающее влияние на композиционную взаимосвязь с архитектурой, все более и более обосновываются не только опытом, но и экспериментом и даже расчетом. Предварительный анализ будущего места установки памятника с учетом его расположения по странам света и географической широты позволяет определить характер естественного освещения, дает возможность рассчитать и создать в мастерской освещение, при котором памятник будет находиться в условиях, близких к натуре. Это помогает избежать неудач, когда произведение, хорошо смотревшееся в мастерской, при случайном освещении, «пропадает» на пленэре.

Выводы. Рассмотрены принципы взаимосвязи системы «художник — городская среда». Для этого проанализированы принципы синтеза искусств как образного диалога различных уровней пластики города. При этом городская среда рассмотрена как действие, которое раскрывается перед человеком, попадающем в пространство этой среды. Произведение, созданное синтезом искусств, — качественно новое явление, оно имеет сложную многоплановую структуру, недоступную отдельным видам искусств.

Рассмотрены формы взаимодействия художника и городской среды. Первая — когда работа художника полностью «вписывается» в классическое понимание синтеза. В этом случае из слитности разных профессиональных усилий рождается новая, обогащенная целостность. Вторая форма взаимодействия искусств строится на принципе, который определяется как «антисинтез», когда художник или скульптор как бы игнорируют окружающую архитектурную ситуацию. И, наконец, третья, когда художник включается в работу на основе программы декоратора-аранжировщика.

В этих случаях художник приукрашивает то, что само по себе лишено художественных качеств.

Дальнейшие исследования будут посвящены изучению проблем синтеза архитектуры и городской скульптуры.

Литература:

1. Хан-Магомедов С.О. Системный подход и система как объект дизайна // Техническая эстетика, 1980. № 10 – С.2.
2. Азрикан Д.А. Методическая модель объекта дизайна // Техническая эстетика, 1980. № 9 – С.3.
3. Минервин Г.Б. Эстетические закономерности в архитектуре и специфика архитектурного образа. / Основы современной архитектуры.- М.: Мир, 1974. - С.67.
4. Иконников А.В. Художественный язык архитектуры.- М., Искусство, 1985. - 175 с.: ил.
5. Глазычев В.Л. Социально - экономическая интерпретация городской среды. - М.: 1984. - 181 с.: ил.