

«ПРОСТРАНСТВО» И «СРЕДА» КАК ОСНОВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ СИНТЕЗА АРХИТЕКТУРЫ И СКУЛЬПТУРЫ

Симон Тадрус, аспирант

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

Аннотация. Городская среда рассматривается как своего рода действо, которое раскрывается перед человеком, попадающим в пространство этой среды. Единство пространства и ограничительной формы — условие существования архитектурного произведения. При этом количественная и качественная оценка пространства происходит, прежде всего, благодаря визуальному восприятию материальной формы.

Ключевые слова: пространство, среда, архитектура, скульптура, синтез.

Анотація. Сімон Тадрус. «Простір» та «середовище» як основні складові синтезу архітектури та скульптури. Міське середовище розглядається як свого рода дія, яка розкривається перед людиною, яка потрапляє у простір цього середовища. Єдність простору та органічної форми – необхідна умова існування архітектурного твору. При цьому кількісна та якісна оцінка простору здійснюється завдяки візуальному сприйняттю матеріальної форми.

Ключові слова: простір, середовище, архітектура, скульптура, синтез.

The summary. Simon Antoun Tadros. «Space» and «environment» as the basic components of synthesis of architecture and sculpture. Urban environment is considered as some kind of act, which is opened before the person getting in space of this environment. Unity of space and restrictive form - condition of existence of architectural product. Thus the quantitative and qualitative estimation of space occurs, first of all, due to visual perception of the material form.

Key words: space, environment, architecture, a sculpture, synthesis.

Постановка проблемы. Для того, чтобы разобраться в проблеме синтеза искусств в архитектурно-художественном образе города, очевидно, необходимо рассмотреть городскую среду как своего рода действо, которое раскрывается перед человеком, попадающим в пространство этой среды. В настоящее время проблема пространства — одна из основных в теории архитектуры и искусства. В зодчестве и скульптуре пространство так же немислимо без материальной оболочки, как в философии пространство без времени. Единство пространства и ограничительной формы — условие существования архитектурного произведения. При этом количественная и качественная оценка пространства происходит, прежде всего, благодаря визуальному восприятию материальной формы.

Анализ последних исследований. Подлинная архитектура и скульптура всегда воспринимается не как плоская картинка, как бы хорошо они ни были спропорционированы. И не как набор деталей, как бы ни поражали они нас своим ритмическим строем или декоративным великолепием. Подлинное искусство начинается там, где все эти бесспорно важные и требующие искусственного мастерства в исполнении художественные приемы встроены в единую «раму» сквозного

архитектурно-художественного действия, своего рода спектакля, создающего и разрешающего драматическую коллизию пространственных впечатлений. В этом спектакле важен и синтез сосуществующих с архитектурой компонентов предметно-пространственной среды, в частности – скульптуры.

Архитектор и художник — авторы, драматурги и режиссеры этого пространственного действия. Драматурги, потому что они задают сюжет. Режиссеры — потому что они дают конкретное воплощение этому сюжету. Искусство композитора и виртуоза-исполнителя в творчестве архитектора и художника слито воедино. Гениальное творение драматурга или композитора может пережить не одно неудачное исполнение и дожидаться, в конце концов, своего признания. Кто вспоминает сейчас о том, что на первом представлении провалилась чеховская «Чайка»? Произведения архитектуры и скульптуры «исполняется» единственный раз, и ошибка «режиссера» навсегда губит замысел «драматурга». Зато там, где пространственная идея и ее интерпретация слиты воедино, происходит великое чудо архитектурной драмы, которая столетиями не сходит с подмостков истории. И опять же здесь немалое внимание нужно уделять проблеме синтеза архитектуры и скульптуры.

Результаты исследования. Таинственная мистерия древнеегипетского храма. Мерное движение по аллее сфинксов к залитым ярким солнечным светом входным пилонам. Проходя между ними, человек ощущает свое ничтожество перед вратами «дома бога», в который он вступает. Система дворов-залов, где пространство постепенно сдвигается, затесняется колоннами, словно поглощая человека, окончательно отрывая его от суетной земной жизни, оставшейся за стенами храма. И наконец, главный, гипостильный зал, где лучи света тонут в полумраке у подножия частокола массивных колонн — этого сказочного леса, за верхушками которого едва просвечивают клочки далекого и недоступного неба.

Пропилю афинского Акрополя открывают путь на вершину священного холма по лестнице, словно опрокинутой в небо. Сначала на фоне этой синевы появляется монументальная статуя Афины — покровительницы города, затем геометрически четкий объем Парфенона. Неторопливо идешь по направлению к главному храму, и вот он, словно двинувшись навстречу, разворачивает стройные ряды своих колонн. Они захватывают, подчиняют себе человека, который почти физически ощущает сгущение пространственного пола там, где рождается архитектура, — на зыбкой грани между «внутри» и «снаружи».

Всякое искусство содержит нечто большее, чем его «материальный носитель» — роман, картина или звучащая симфония. Само по себе произведение искусства лишь тот импульс, который стимулирует работу творческого воображения читателя, зрителя, слушателя; та матрица,

которая позволяет ему всякий раз по-своему воспроизвести исходное переживание художника. В этом и состоит главный смысл воздействия искусства, оно заставляет каждого из нас пройти путем художника и, значит, на какое-то время стать творцом. Ведь нас волнует не только сочетание цветов или звуков. Глядя на пейзаж, мы безразличны к нагромождениям скал, мягким очертаниям лесистых холмов или бескрайнему простору моря. В нас говорит то, что можно назвать чувством пространства. Архитектура и скульптура апеллируют к этому чувству. Очевидно, в этом заключается главный секрет ее эстетического воздействия.

Часто архитектуру отождествляют с инертной массой — колонной, стеной, фасадом, а пространство понимают как пустое место. Это так, потому что действительно архитектурное пространство становится осязаемым, обретает свою форму только в результате того или иного распределения массы материала в конструкции. Но с другой стороны и не так, потому что распределение этой массы в значительной степени подчинено задаче создания пространства, имеющего некоторые конкретные параметры и свойства. И в этом отношении архитектурное пространство первично, а масса является лишь средством его фиксации.

Чередование архитектурно-художественных пространств должно быть подчинено не только соображениям удобства — сначала вестибюль, потом фойе, потом зал. Это еще и определенная стратегия художественного воздействия — сначала ярко, открыто, приглашающе, затем — сдержанно, мягко, и далее снова — приподнято, светло, торжественно. И в этой пульсации эмоционально-эстетических состояний немаловажная роль отведена скульптуре. Там, где архитектор по какой-то причине оказывается не в состоянии выполнить свою главную роль организатора, режиссера пространственного действия, там, где он подменяет эту режиссуру украшательством, технологией, расчетами или чем бы то ни было еще, там он перестает быть архитектором, а то, что он делает, — архитектурой. В этом случае «красота» в знаменитой триаде автоматически обращается в нуль. Она низводится до уровня обыкновенного строительства. Не случайно красота завершает формулу архитектурного триединства. Не потому, что она менее значима, чем польза или прочность, и не потому, что она послушно следует за ними. А потому, что это слово означает главное и определяющее отличие архитектуры как художественно осмысленной организации пространства. И здесь опять же возникает проблема синтеза со скульптурой.

Человек не проходит равнодушно мимо гармоничного произведения искусства. Каждый раз на него производит визуальное воздействие, гармоничное или наоборот, некие художественные изыски скульптора и архитектора. Потребитель не знает, что побудило их сдвинуть в сторону окно, поставить в холле фонтан или скульптуру, выдвинуть вперед стенку,

сделать закругление вместо прямого угла или приподнять дом на высокие опоры, украсить дом лепниной или ввести в его ритмический ряд колонны или пилястры. И вдруг оказывается, что окно расположено таким образом, чтобы яркий луч солнца высветил лучшую скульптуру в экспозиции музея, а стенка выдвинута вперед, чтобы полумрак низкого вестибюля сильнее контрастировал с вертикальным пространством залитого светом многоярусного холла. Это сделано для того, чтобы в определенный момент и в определенном месте у зрителя возникло определенное ощущение — тревожной затесненности, или окрыляющего простора, или что-то иное. Человек тогда чувствует себя тогда не только «потребителем», но и зрителем.

Множественность видов синтеза.

Единство архитектуры и искусства, по традиции, мы называем «синтезом», хотя понимаем, что этот термин давно уже не вмещает всех оттенков и нюансов, возникающих при взаимодействии архитектуры и скульптуры. Общий признак синтеза в том, что это сложная, «полифоническая» структура образного целого, создаваемая «диалогом» образов разных искусств. Творения последних, будучи вкладом отдельного искусства в синтетическое целое, в то же время могут — как созданное в материале образов данного искусства — сохранять самоценность вклада этого искусства в духовные ценности культуры. Вместе с тем в синтезе разные искусства соединяются в ценностно новое высокое единство, в котором «голоса» отдельных искусств, не растворяясь бесследно в хоровом многоголосии синтетического целого, раскрываются новой значимостью своей образной силы.

Как мы уже говорили выше, синтез искусств - органичное соединение разных искусств или видов искусств в художественное целое, которое эстетически организует материальную и духовную среду бытия человека. Понятие «синтез искусств» подразумевает создание качественно нового художественного явления, не сводимого к простой сумме составляющих его компонентов. Их образное и композиционное единство, общее участие в художественной организации пространства и времени, согласованность масштабов, пропорций, ритма порождают в искусстве качества, способные активизировать его восприятие, сообщать многоплановость, многогранность развитию художественной идеи, оказывать на человека многостороннее эмоциональное воздействие.

В истории художественной культуры протекает процесс усиления взаимодействия 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. Так, в XVIII—XIX вв. получает большое развитие опера, которая выступает как результат равноправного взаимодействия драмы и музыки.

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.

Главными формальными признаками архитектуры и скульптуры являются такие категории, как «пространство» и «среда». Это связанные между собой, но не однозначные понятия. Например, такие понятия, как «среда», «средовые отношения», «средовая ситуация», необходимы, прежде всего, потому, что предметно-пространственная действительность, или реальное окружение человека, представляет собой не сумму разрозненных ценностей, а интегрированную сложность таких явлений, как архитектура, природа, техника, искусство, дизайн и т. д., функционирующих в определенном взаимодействии. Поэтому необходимо уточнить смысл основных используемых здесь понятий.

Пространство условно можно определить как некую субстанцию, которая обретает в окружающем нас материальном мире и в нашем восприятии более или менее определенные свойства. Для художника пространство является во многом такой же физической данностью, как краска, камень или смальта. Пространство — своего рода универсальный «материал» искусства, этим материалом пользуются и скульптор.

В отличие от пространства среда всегда конкретна, она не существует

вне человека, более того, она продукт его деятельности. Она формируется постепенно, развиваясь во времени и включая в себя такие явления, которые не возникают по воле одного человека и одновременно. Среда в отличие от пространства всегда населена людьми, в ней в той или иной мере выражаются их отношения, фиксируются социальные процессы, культурные сдвиги и т.д.

При этом среда вбирает в себя пространство как художественное начало, и здесь можно рассматривать новые, уже «средовые» отношения. Пространство собора не меняется, если его превратить в музей этнографии — изменится среда. Из религиозно-мистической она превратится в научно-просветительскую. Или другой пример: пространство площадей Сан-Марко в Венеции и Дворцовой в Ленинграде сходно — это территория города, окруженная зданиями, но среда этих площадей различна, наделена разными семантическими значениями. В одном случае, это «интерьер», зал, созданный для общения людей, в другом — это плац для парадов, военных представлений и репрезентативных действий. Среда как конкретное пространство, наделенное культурными смыслами, обладает контактными способностями не только в пределах своих собственных границ, но и по отношению к внешнему миру.

Работа скульптора, участвующего в формировании окружающей среды, сложна тем, что всегда определяется двумя основными факторами. Первый — это пластическая специфика, эмоционально выразительные особенности этого вида искусства. Но сами по себе средства художественной выразительности не гарантируют «включенности» искусства в конкретную архитектурную среду. И здесь первостепенную роль начинает играть второй фактор — необходимость выявить внутри этого вида интегрирующие начала, найти такую образно-композиционную структуру, которая обеспечивала бы слияние, синтез скульптуры и архитектуры.

Художник не просто выражает гармонию в композиции, он ищет определенную форму образного строя. Одновременно он заботится и о том, чтобы создать эту композицию, исходя из задач окружения, вписать ее в среду, подчинить ее ритмы и очертания ландшафту или архитектуре, продумать функцию мозаики, витража, росписи; тут вступают в силу задачи, расширяющие пределы этого вида искусства, здесь начинается мир средовых отношений.

Подобного рода искания значительно усложняют и расширяют палитру художественных средств, открывают возможность многообразных опосредованных взаимодействий. Поэтому сегодня актуален такой подход к задаче формирования среды, когда и скульптор и архитектор создают каждый участок города, исходя не только из функциональных или градостроительных особенностей этого участка, но и учитывая исторически сложившееся окружение, или «контекст среды». Работать в контексте среды — это значит,

прежде всего, понять образно-пластические «накопления» города, в котором будет жить произведение искусства, созданное сегодня. Ориентация не на создание замкнутого в себе, самоценного произведения, а на городской контекст — особенность понимания синтеза, которая должна существовать в художественном сознании. Установке на «самодостаточность» часто противопоставляется способность увязывать «себя» с окружением, способность не только «выпячиваться», но и подчиняться.

Выводы. В руках скульптора, работающего над эстетической организацией среды, сосредоточены огромные возможности: он может систематизировать отдельные архитектурные элементы, «возвысить» скромное сооружение до ранга подлинного произведения искусства; и, наконец, сотрудничать с архитектором на равных. Скульптура не только взаимодействует с пространством, она также является компонентом предметно-пространственного окружения, а часто и его доминантным началом. Пространство — не только «поле активности» скульптуры, оно входит в состав сложного и целостного пластического образа. Более того, пространство само является «материалом», с помощью которого современный скульптор «лепит» образ. Это как бы части скульптуры, они «не безмолвны» — чем активнее пустота, тем тяжелее, весомее масса, тем более связана она с окружающим, а в данном случае — пронизывающим пространством.

В станковой скульптуре идейное содержание произведения воплощено в образе человека. Ей свойственно запечатлевать характерные особенности людей, их внутренний мир, эмоциональные движения, весь духовный строй личности. В монументальной скульптуре находит свое выражение философское обобщение событий и явлений. Она определяет художественное решение среды, вносит в нее эмоционально-образное содержание. Эти возможности монументальной скульптуры по-своему реализуются в мемориальных ансамблях. Мощный эстетический эффект в этих ансамблях достигается с помощью целого комплекса художественных средств и в значительной мере за счет пространственно-композиционной драматургии. В монументальных комплексах все то, что окружает скульптуру, то есть среда — понимается не только как организованное по определенным законам пространство, но и как фактор огромной эмоциональной силы, вовлекающей зрителя в круговорот образов, переживаний, ощущений.

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.

Надійшла до редакції 20.02.2007