

СОПОСТАВЛЕНИЕ ТЕОРИИ ПОНИМАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ

Ар түрдүү искусстволордун кабыл алуу жана түшүнүү өзгөчөлүктүрүнө байланыштуу алар бир топ карама каршы көз караштарды жаратат. Бирок бул жагдай түрдүү искусстволордун жана архитектуранын мааниси менен структурасын түшүнүүдө экөөнө бирдей жалпылык жок дегенди билгизбейт.

Специфика восприятия и понимания различных видов искусства весьма разнообразна и противоречива. Однако это вовсе не означает, что в понимании содержания и структуры произведений пластических видов искусства и архитектуры нет ничего общего, поучительного друг для друга.

Specificity of perception and understanding of various kinds of art is rather various and contradictory. However it at all does not mean that in understanding of the contents and structure of creation of plastic kinds of art and architecture there is nothing the general, instructive the friend for the friend.

История научно-эстетического познания показывает, что, несмотря на очевидное существование колоссального дефицита истины, в нем все же постепенно, шаг за шагом, преодолеваются сложнейшие преграды, стоящие перед таинственной природой красоты и содержания произведений искусства. Так, эстетические и, в частности, архитектурная, искусствоведческая, науки в этом отношении располагают довольно длительным опытом, разработаны и разрабатываются различные, иногда прямо противоположные, концепции, способы понимания содержания и

структуры художественного произведения. Наиболее высокий уровень понимания природы искусства может быть характерен не только отдельным ученым-исследователям, но и профессионалам и, порою, непрофессионалам. Это еще одна неразгаданная загадка, связанная со специфическим предметом искусства. Профессиональное понимание произведений искусства, как правило, вырабатывается годами на основе усвоения конкретного умения и специфического знания, хотя оно всегда бывает неоднозначным. Более того, тонко понимающий классическую музыку профессионал может вовсе не понимать абстрактное произведение современного архитектора, и наоборот.

Скорее всего, наоборот, корни понимания и тех, и других видов искусств крепко взаимосвязаны. Одновременно надо признать, что существуют и принципиальные различия между ними, без учета которых говорить о понимании можно только без понимания предмета, разговора. Как известно, акт понимания является важным результирующим моментом эстетического восприятия произведений искусства, и оно, вне всякого сомнения, протекает (возникает) глубоко индивидуально у каждого человека. Процесс понимания, будучи само по себе сложным психологическим феноменом, практически не поддается опытному наблюдению, даже саморефлексии, однако давно замечено, что оно всегда опирается на некую предварительно выбранную (осознанно или бессознательно) познавательную установку (Узнадзе) индивида. Эта так называемая исходная познавательная установка может иметь решающее значение в процессе осмысления (в процедуре анализа и синтеза, на стадии творческого моделирования) содержания художественного произведения. Думается, что этот факт не должен оставаться незамеченным у исследователя. Если, действительно, у понимания как одного из инструментов сознания есть свои корни, то оно должно быть непосредственно связано с *исходной установкой* – неким базисом рассуждения о фундаментальных свойствах произведения как такового. Спрашивается, откуда она берется? Мы далеки от утверждения ее в качестве априорного фермента, хотя влияние феномена бессознательно здесь

признаем вполне уместным. Мы считаем, что исходная познавательная установка в понимании является косвенным отражением в сознании обобщенной сути художественного произведения как такового, а именно, в онтологическом смысле как устойчивой идеальной структуры, или, иначе как познавательной модели произведения. В зависимости от выбранной онтологической модели строится, как правило, та или иная канва рассуждения о существенных сторонах произведения. Прежде всего, это признак рационального понимания и рассуждения. Зная познавательную установку того или иного исследователя относительно, например, определенного жанра искусства (архитектуры или скульптуры), можно легче понять осознанно-личностную позицию рассуждающего, сопоставить со своим видением сути предмета. Вместе с тем эта чисто психологическая (гносеологическая) сторона вопроса нас здесь меньше всего интересует. Герменевтика - новая развивающаяся теория понимания произведений искусства - в этом направлении ведет довольно успешные и интересные поиски. Обратив внимание на существование иерархических уровней понимания, она еще раз подчеркивает важность осознания изначальной платформы при научно-теоретическом исследовании конкретных произведений искусства. Правда, пока еще нет полной ясности в определении «специфической» логики или особого механизма понимания произведений искусства как в целом, так и в частности. В научном изучении внутренней сущности произведений искусства и природных объектов достижения в последнем выглядят более внушительными. Чувственно-интуитивный компонент в понимании произведений искусства, наверно, еще долго будет доминировать над рациональными рычагами познания, и, естественно, в этом нет никакой трагедии для человеческого разума. Тем более, нельзя считать это обстоятельство прямым доказательством хронической импотентности эстетической и архитектурной науки в понимании онтологии произведений архитектуры и других видов искусства. Оставив в стороне психологические аспекты проблемы, теперь взглянем на

соотношение идеализированных моделей произведений искусства и архитектуры, которые, как мы уже отметили, имеют между собой некие общие моменты и принципиальные различия.

Как известно, выделение онтологии художественного произведения как особого предмета философско-эстетического познания произошло окончательно в рамках немецкой классической эстетики. Один из ее основателей, И.Кант, сопоставляя произведения искусства и природных объектов, пришел к заключению, что и те, и другие обладают неразрывным единством и красотой как целое. Однако, по мнению немецкого мыслителя, единство произведения двойственно, оно образовано из природного «материала» и «сверхприродного», поэтому его структура более сложна для суждения и понимания /1, с. 164/.

Шеллинг считает произведение искусства «единичной действительной вещью» /2, с. 62-63/. Об искусстве в целом он говорит: «Искусство есть реальное, объективное ...»; в другом месте своего сочинения он указывает, что искусство есть единство реального и идеального. Однако дальнейшее раскрытие постулата Шеллингом выявляет значительность и первичность идеального, субъективного, духа, сознания художника. Короче, по Шеллингу: художественное произведение есть единство субъективного и объективного; идеального и реального; бесконечного и конечного; сознательного и бессознательного.

Гершкович считает, что «первую попытку подойти к проблеме (онтологии художественного произведения) с диалектических позиций предпринял Гегель». Главная идея Гегеля состояла в том, чтобы структуру произведения представить как диалектический взаимопереход экзистенциальных модусов. Душой этой идеи была категория инобытия. Через эту категорию Гегель сумел объяснить переход идеального в материальное и материального в идеальное. Причем переход противоположных модусов бытия понимался не как простое превращение, а как момент развития. Гегель произведения искусства рассматривал как

инобытие (другого, превращенную жизнь) абсолютного духа, творческий акт, конкретизацию идеи в чувственной форме /3, с. 137-172/.

Немецкий философ-идеалист Н.Гартман, считающийся основоположником так называемой критической онтологии, создал собственное учение, объединяющее онтологию (материального) мира с онтологией художественного произведения. Это редкий случай, когда один и тот же мыслитель выдвигает и философско-онтологическую модель мира, и адекватную ей онтологическую модель художественного произведения.

«Согласно Гартману, бытие (мир) имеет слоистую структуру и должно быть рассмотрено как иерархия четырех качественно различных пластов: неорганического, органического, душевного и духовного. Формы существования и категориальная структура разных слоев неодинаковы: так, имматериальные слои (дух, психическое) существуют только во времени. Каждой из высших слоев коренится в низшем, но полностью им не определяется. Низшая форма бытия активнее в своем самоутверждении, высшие обладают большей свободой проявления». /4, с.102/. Далее, Гартман расшифровывает так онтологическую модель: например, в литературном произведении «вещественно чувственный слой выступает лишь посредством слова (речь, письмо), слой жизненности – лишь посредством движения и мимики» /4, с.663/. Далее идут содержательные слои. Это – «ситуация и действие», т.е. группировка персонажей, конфликт, сюжет; «судьба», т.е. судьба героя, как она раскрывается в ситуации и действии; «идеальная личность» – слой идеальной сущности человеческой личности, обычно в повседневной жизни скрытой у человека и от других людей, и от самого себя.

Гартман признает и утверждает изоморфность онтологической структуры мира с онтологической структурой художественного произведения. Он выделяет 4 слоя: передний слой – очевидная чувственная данность, дальний – идея. Гартман в теории многослойности художественного произведения начисто избавляется от идеи развития объекта, абсолютизируя структурное видение. В этом смысле онтологическая

теория Гартмана метафизична. Гартман своеобразно увидел подвижное (иерархическое) единство художественной формы и содержания. При этом он верно наметил методологическую схему анализа и понимания художественного произведения: последовательное проникновение через форму произведения в его глубинные содержательные слои.

Концепция Гартмана родственна концепции Р. Ингардена (польского эстетика). Р.Ингарден также выделяет 4 слоя (литературного произведения): звуковой состав литературно-художественной речи, затем слова в их значении, затем предметность, то есть то, что обозначает слова и что предстает перед читателем как нечто живое (внешность персонажей, обстановка, действие и т.д.), наконец, образы как единство конкретно-чувственной, предметной формы и духовного содержания /5, с.20/.

Теоретическая и методологическая установка Р. Ингардена о природе художественного произведения состоит в следующем:

а) Художественное произведение – элементарная (исходная, базисная) единица искусства. Если искусство макрокосм, то произведение – микрокосм, в котором сосредоточены все тайны художественной красоты.

б) Понимание красоты и содержания любого искусства достигается только на основе структурно-эстетического анализа конкретного художественного произведения. Не нужно(!) общей исходной концепции при этом, это ведет к бесплодному абстрактному теоретизированию, т.е. как бы поверхностному скольжению по накатанной дорожке. При обобщенном рассуждении об искусстве, как правило, остается не прочувствованной скрытая от глаз внутренняя индивидуальность того или иного произведения.

в) Любое художественное произведение состоит из двух или трех слоев («двух измерений») – «внешнего» и «внутреннего». Например, архитектурный образ с внешних «измерений» – это внешний вид сооружения, наблюдая которое человек улавливает форму строения. Суммируя внешние виды снаружи и изнутри, он приходит к восприятию «невидимой» трехмерной (пространственной) формы. Живописное

произведение состоит из трех слоев: вид вещи, проявляющаяся посредством вида вещь и литературная тема.

Внешний вид – реальное начало произведения, внутренний вид – идеальное, т.е. произведение есть единство реального и идеального, но здесь важным для понимания художественного произведения является идеальный слой.



Иран. Исфахан. Мечеть Масджиди-Шах, XVI в.

Реальная постройка и архитектурное произведение. Представим, перед нами мечеть Масджиди-Шах в Исфахане (Иран, XIV в.) – это, несомненно, произведение искусства и архитектуры. Данное произведение воспринимается каждым

человеком по-разному, как и любые другие произведения. Так, инженер способен увидеть «работу конструкций» и восхищаться умелым и виртуозным распределением распирающей нагрузки по внутренним опорам, историк - «читать» след времени по стилю орнамента, выполнению изразцов, мозаике, украшавших интерьеры и фасады мечети, религиовед оценивает степень приспособленности пространства мечети к воплощению идеологических концепций ислама, выполнению ритуальных действий и т.п.

Архитектор занимает иную точку зрения – он как бы одновременно смотрит как инженер, историк, религиовед, искусствовед и т.п., но при этом еще имеет нечто другое, которое и может составлять тайну архитектуры мечети. Что это? (Сейчас на данный вопрос не будем отвечать.)

а) Образ мечеть Масджиди-Шах в сознании каждого человека запечатлевается по-разному, хотя Масджиди-Шах существует единично и реально тождественна сама себе. Значит, можно предположить, что образ архитектурного произведения взаимосвязан с ментальностью воспринимающего человека, корректируется им.

б) Вместе с тем, различные впечатления и образы о мечети Масджиди-

Шах возникают не случайно, а прежде всего на основе реально существующих характеристик данного храма как наглядно предстоящего перед нами материально-пространственного объекта. Иначе говоря, этот храм - «реальное целое», автономное и независимое в своем существовании от нашего сознания, а скажем еще иначе – «определенным образом сложенная груда камней» и есть предстоящая перед нами мечеть Масджиди-Шах. Тогда каким чудесным превращением «груда камней» стала произведением искусства?

в) «Над», именно, как бы «над» постройкой или между нашим сознанием и данной мечетью едва маячит некий фантом, точнее «квази-объект», заменяющий реально существующее здание Масджиди-Шах. Вот это и есть «новый предмет», действительно существующий на почве определенного реального физического предмета (здания), но выходящий существенным образом за пределы его свойств. «Этот новый предмет (квази-объект) не является уже автономным, реальным с точки зрения существования». Как бы наполовину он принадлежит акту сознания. Для человека, который не видит этот «новый предмет», Масджиди-Шах предстает только как постройка, а не произведение искусства. Итак, мы подошли к исходной ситуации, когда приоткрывается завеса, скрывающая контуры архитектурного произведения в постройке мечети Масджиди-Шах.

г) Для того, чтобы «уловить в наглядном восприятии и иметь возможность наслаждаться или восторгаться произведением архитектуры, нужно занять по отношению к постройке храма определенную особую точку зрения». Эта особая точка зрения имеет в качестве своего интенционального эквивалента некий «новый предмет». Произведение архитектуры, как каждое произведение искусства в действительности, каким-то образом отличается от реального предмета (вещи), в котором оно имеет свою бытийную основу, оно зависит от его свойств (материала, размера и т.п.), но не тождественно ему. Точнее, «архитектурное произведение зависит, с одной стороны, от вида и индивидуальности творческого духовного акта автора, а с другой – от

свойств создающего предмета».

е) Таким образом, перед нами «новый эстетичный предмет», отличный от «постройки» или «строения», который мы хотим воспринять как произведение архитектуры. Здесь должен начаться «сложный и тонкий процесс эстетического переживания» мира архитектуры, специфической ритмики линий, плоскостей и форм, ощущения порядка и динамики пустого пространства, масс, света и тени. В конечном итоге все это может (!?) нас вывести к тайнам художественной идеи и очарованию (интуитивно уловленной даже вначале) красотой данной мечети Масджиди-Шах. Р. Ингарден прямо указывает: «Только на основе... этого нового предмета мы имеем там дело с целостностью данного произведения искусства, более того, лишь на основе этой живой целостности мы можем прийти к формированию эстетического предмета и отдаться эстетическому созерцанию» /5, с.217/.

Двухслойную структуру архитектурного произведения Р. Ингарден представляет следующим образом /5, с.216/.

а) Архитектурное произведение, поскольку является произведением искусства, имеет сходные черты с произведениями музыки, живописи, скульптуры, а также графики, театра, поэзии, кинематографии, орнаментики и др. Между тем, «музыкальная ритмика является совершенно иной, чем, например, ритмика аркад...» /5, С.217/. Подлинное родство между архитектурой и музыкой состоит в том, что ни первая, ни вторая не являются в строгом значении «изобразительным искусством».

«В архитектурном произведении иногда можно наблюдать («пограничные формы») «музыкальность» в пространственно-временном построении здания, «живописность» (картинность) фасада, «скульптурность» деталей и объема, «графичность» линий стен, «театральность» ансамбля, «поэтичность» архитектурного языка пространства и т.п. Часто заимствованные от других видов искусства элементы (черты), когда они чрезмерно избыточны в архитектуре, приводят к отрицательному результату.

б) В архитектурном произведении мы можем различать два слоя: 1)

воспринимаемые зрительно виды, посредством которых в наблюдении появляется форма строения; 2) трехмерная форма строения (храма, дворца, мечети...), проявляющаяся посредством видов. Одна и та же трехмерная пространственная архитектурная форма (например, «Ворота») в зависимости от размерности (масштаба), материала, цвета, местонахождения символического прототипа и других может приобретать разное образное выражение /5, с.219/.

Конструктивное единство произведения архитектуры

а) Произведение архитектуры никогда не может быть случайным конгломератом, набором форм. Оно должно по своей пространственной форме и по своим конструктивным свойствам отличаться некоторым внутренним единством.

б) Вместе с тем «произведение архитектуры не является «органическим» произведением, а только его внутренняя компактность и элементы его строения» /5, с. 234/. Однако мнение о тождественности организма и произведения архитектуры является чрезвычайно развитым в архитектурной науке. Главное различие между ними состоит в том, что, во-первых, в живом организме жизненные функции находятся в иерархическом соподчинении, есть главный орган (мозг), а во-вторых, нет абсолютно выделенных частей и правильных геометрических форм. В архитектурном произведении, напротив, можно выделить отдельные части, предназначенные для определенной функции, но нет главного органа. Хотя в архитектурном произведении есть главные и подчиненные элементы, но аналогия далекая, т.е. существует коренная противоположность между архитектурой и строго органическими формами.

в) Нет «чистых» произведений архитектуры (как, например, музыкальных произведений), не связанных существенным образом с утилитарным назначением постройки. Утилитарное назначение определяется планом сооружения. Как правило, план подчиняется целой «идее» произведения.

г) Архитектурное произведение с точки зрения конструктивного и пространственного построения в большей степени основано на умозаключении. Вместе с тем архитектура есть искусство, поскольку она опирается на открытие и реализацию «новых форм» – так называемых внешних видов и новых качественных сочетаний по отношению к уже существующим в данную эпоху известным формам.

Связь произведения архитектуры с реальным миром. По сравнению с музыкальным произведением, которое существует само по себе в некотором условном замкнутом мире, архитектурное произведение тесно связано с реальностью, с реальным конкретным физическим пространством земли, окружающей среды, климатическим условием местности, культурно-историческим пространством и т.п. Только при эстетическом восприятии возникает возможность абстрагироваться от реальных условий, но полностью избавиться от конкретной реальности нельзя. Только знание назначения постройки, ее различных функций... делает возможным понимание смысла не только планировки, конструкции и т.п., но и подбора выразительных эстетических элементов. Таким образом, связь архитектурного произведения с реальностью выражена ярче, чем в любых других видах искусства.

Произведение искусства и его конкретизация. Архитектурное произведение с момента постройки становится целостным содержанием материального (реального - строительного) и художественного образа (условного). В чем проявляется его единство и как это доказать? Что мы делаем, когда хотим детально проанализировать то или иное здание, строение, постройку, банально именуемую «архитектурой»? Прежде всего, подвергая анализу, например план здания, мы для себя выявляем функциональное содержание отдельных помещений, логику и порядок их взаиморасположения, как бы в реальности обходим внутреннее пространство, оцениваем удобство, комфортность или беспорядочность структуры строения и др. Пытаемся понять замысел архитектора и степень его (замысла) «воплощенности». На этом аналитическое осмысление не

должно завершиться, так как это лишь начальная («нетворческая») стадия. Здесь мы обращались с архитектурным объектом аналогично как с покупной вещью, разглядывая и оценивая мысленно те или иные стороны. Вместе с тем ясно, что этого отнюдь не достаточно для адекватного понимания архитектуры зданий. (Хотя, конечно, даже таким образом анализируя, мы получаем довольно большую информацию по сравнению с беглым знакомством.)

Подлинной цели архитектурный анализ достигает тогда, когда для нашего взора в обычной постройке открывается «произведение искусства». Понимание функциональной, планировочной организации, пространственного построения, конструктивного замысла и других сторон, которые как мы уже отметили, имеют большое значение, однако при глубоком погружении в рассматриваемый объект чувства наполняются вдруг восхищением красотой дивных образов. Это здание, например, мечеть или театр, становится единственно неповторимым зрелищем для глаз и сердца.

Увидеть, почувствовать и открыть в том или ином сооружении произведение архитектуры – вот в чем «соль»! В данный момент аналитический ум соединяется с творческой интуицией, эстетическое воображение воспринимающего (анализирующего) достигает высоты художественного воображения и идеи архитектора – автора произведения. Чудесен миг открытия произведения искусства! Вопрос состоит, как этого достичь, как перейти от ортодоксального расчленения объекта на составные части, отрывочных образов, разрозненных впечатлений к постижению художественно-пространственной идеи данного произведения искусства. Сразу скажем, пока единого для всех рецепта мы не знаем, нет единой магистральной дороги, неизбежно приводящей к искомой цели.

Список литературы

1. Кант И. Критика чистого разума // Соч. - Т. 3. – М., 1963. – 185 с.
2. Шеллинг В. Философия искусства. - М., 1986.- 173 с.

3. Гегель Г.В.Ф. Философия природы // Соч.- Т. 2. – М., 1937. – 364 с.
4. Гартман Н. Эстетика. – М.: Искусство, 1972. – 246 с.
5. Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: Искусство, 1988 г. – 215 с.
6. Татаркевич В. Античная эстетика. – М.: Искусство, 1977. – 327 с.