

СИСТЕМА КООРДИНАТ



Аполлон в кузнице Вулкана. Худ. Диего Веласкес. 1630.

УДК 7.01



Швидковский Д.О.

Искусство и наука в формировании жизненной среды человечества

Швидковский Дмитрий Олегович, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, ректор Московского архитектурного института (Государственной Академии), вице-президент Российской академии художеств, действительный член Российской академии архитектуры и строительных наук, действительный член Академии реставрации, почетный член Лондонского общества древностей Английской исторической академии, кавалер ордена Французской Республики «За заслуги перед Францией».

Представлен авторский взгляд на искусство и науку как на две единые по своему генезису, взаимообусловленные и взаимообогащающие фундаментальные составляющие человеческого мировосприятия – видения Космоса, природы и социума. Обсуждаются актуальные проблемы авангарда в искусстве, единства человека и природы, а также вопросы современного художественного образования.

Ключевые слова: синтез науки и искусства, преобразование жизненной среды человека, художественная память, наследие классического искусства, авангард, постмодернизм, смена облика мира, художественное образование.

Император Петр Великий, создавая в 1724 г. единую «Академию художеств и наук», справедливо представлял себе совершенствование наук и искусств, призванных создать цивилизацию замысленной им новой России, как единый процесс параллельного и взаимообусловленного развития. Удивительно, насколько далеко он опередил свое время и обратился и к современникам, и к потомкам вплоть до нас и, безусловно, к тем, кто придет после нас. Вероятно, мысли первого императора России должны быть услышаны в полной мере в контексте современных взглядов на эволюцию жизненной среды.

Сегодня представления о жизненной среде человечества в нашем сознании испытывают мощное влияние нового понимания пространства, формируемого точными науками, которые, в свою очередь, нередко используют ментальные творческие техники искусства. Космос и вся его история может сегодня предстать как явления, причастные искусству; перемещения первичных частиц, превращения света или черной материи в нашей Все-

ленной, также способны в современном сознании принять художественный характер и быть так восприняты. Причем это, несомненно, содействует взаимному обогащению разных типов и жанров творческой мысли. Наука и искусство, человеческая технология и Божественная энергия, воспринимаемые эстетически, теряют в мышлении людей свое разделение. Художники особенно остро ощущают и стремятся показать присущими им методами красоту этих процессов, рождающих на наших глазах новое единство наук и искусств.

Так, по существу, было и в самом начале – при создании первых зримо выраженных произведений человеческой художественной мысли, и это чрезвычайно важно для понимания и интерпретации процессов развития нашей, безусловно, переломной эпохи. История рождения наук и искусств сегодня приобретает новый, обостренно актуальный смысл, поскольку в современной жизни человечества мы сталкиваемся со столь значительными научными открытиями и такой радикальной трансформацией видения мира, выраженной в искусстве, что заставляет думать о начале нового цивилизационного и культурного цикла, спирально соответствующего прежнему долговому опыту человечества, и о параллелях с давними процессами, существенными для формирования особенностей огромного по своей протяженности исторического периода.

Современные искусство и наука заставляют вспомнить о начальных событиях периода формирования духовных характеристик нашего биологического вида. Речь может идти о росписях пещер с их сложнейшими формами перспективных и смысловых построений, когда одни рисунки накладывались на другие, и время становилось неизмеримым. Воспоминания о предках и свершенных деяниях оказывались нерасчленимыми с мольбами и мечтами о будущем, а представление о высших силах не отделялось от низменного стремления насытить себя для того, чтобы существовать и выжить физически.

В монументальных сооружениях из мегалитов, рассеянных по всей Европе, или вкопанных в землю крупных костях мамонта, служивших для фиксации космических циклов в течение многих тысяч лет народам, жившим от Алтая до меловых холмов английского Суссекса, время застывало в пространстве монументальных календарей, созданных человеком произведений единой, нерасчлененной протонауки-протоискусства и благодаря этому могло быть измерено в мистических или сугубо практических целях. Момент становления наших представлений о времени может считаться точкой рождения, из которой развивались основы будущих искусств и наук.

С тех пор мы прожили не менее сорока тысяч лет. Одним из свойств этого огромного периода было постепенное разделение науки и искусства, безусловно, непостоянное, неполное и время от времени отмечаемое их слиянием. Последнее чаще всего и создавало высшие художественные достижения и научные открытия человечества – греческие ордера, связанные с пифагорейской математикой, готические соборы, основанные на ментальности схоластики и сложнейших, с трудом доступных нам даже сегодня инженерных расчетах, парки Востока и Запада, возникшие при переходе от использования гармонических пропорций «золотого сечения» к другим математическим системам. Взаимодействие науки и искусства происходило как при создании жизненной среды человеческого пребывания, так и формировании представлений об устройстве мироздания в древние и в недавние эпохи в абстрактных живописных и графических произведениях, связанных с древней и новой математикой и с прежней и новой мистикой.

Великий русский философ Алексей Фёдорович Лосев утверждал, что для многих мыслителей античности численные соотношения выражали принципы построения вселенной¹. Эта мысль российского учёного помогает раскрыть сущность искусства, которое передаёт в постройках, ансамблях и созданной человеком жизненной среде в целом структурность, гармоничность и разумность мироздания. Именно поэтому для понимания классического ордера чрезвычайно важна древнегреческая символическая математика. Точные соотношения пропорций колонн и других частей эллинических храмов открывали древним значительно большее, чем гармонию архитектурных элементов. Они служили для установления в реальности идеального порядка организации пространства.

Этот смысл классического ордера был столь существенен для всей структуры жизненной среды человечества, что он продолжал подсознательно чувствоваться и много позже, вплоть до сего дня, когда архитекторы забыли философское содержание античной математики. И мы ощущаем подобные свойства ордерных построек и в наши дни, когда видим в российских городах оснеженные колонны, созданные России или Ворониным, Казаковым или Бове или когда сталкиваемся с постройками и графикой неоклассицистов последних лет.

И в эпоху Ренессанса, и для мастеров классицизма, и для архитекторов XXI века стройные ряды колонн, их ритмически повторяющиеся вертикали, соотношение их лёгкости или мощи с горизонталями стилобата² и антаблемента³, массой карниза отнюдь не безразличны. Эти образы вызывают и вызывают сейчас из глубин человеческого сознания чувства и мысли, которые определяют наше отношение к созданному пространству. Мы воспринимаем их на эмоциональном уровне. Когда в наши дни архитектор рисует здание с колоннами, он подсознательно, автоматично учитывает подобные ощущения. И всякий зодчий знает: какие пропорции придать ордеру, коль скоро его использовать, такие чувства и будет рождать здание. От этого уйти нельзя, и именно такие свойства делают ответственным и трудным правильное применение классической архитектурной системы – плода великого синтеза науки и искусства.

¹ См.: Лосев А.Ф. Античный космос и современная наука. М., 1927; Он же. Бытие – Имя – Космос. М., 1994. С. 786 и др.; Он же. Миф – Число – Сущность. М., 1995. С. 555 и др.; Он же. Хаос и структура. М., 1997. С. 26–40 и др.

² Стилобат (στυλοβάτης) – верхняя поверхность ступенчатого цоколя (стереобата) древнегреческого храма, на которой сооружалась колоннада. Иногда стилобатом называют всю верхнюю ступень стереобата. В современной архитектуре – верхняя часть ступенчатого цоколя здания или общий цокольный этаж, объединяющий несколько зданий. – *Прим. ред.*

³ Антаблемент (фр. *entablement* от *table* – стол, доска) – балочное перекрытие пролёта или завершение стены, состоящее из архитрава, фриза и карниза. Антаблемент – верхняя, несомая часть архитектурного ордера. Структура антаблемента различна в трёх архитектурных ордерах – дорическом, ионическом и коринфском. – *Прим. ред.*

Однако это касается отнюдь не только архитектурных ордеров, но в той же степени и антропоморфного классического канона красоты в скульптуре, графике и живописи. Подобные ощущения мы способны испытывать, переживая формы произведений декоративно-прикладного искусства, особенно керамики, исключительно чуткой к ассоциациям долгой истории. Наконец, все искусства вместе, включая, конечно, зодчество и ландшафтную архитектуру, создают сегодня образ мира одновременно и новый, и неотрывный от многотысячелетних традиций осмысления природы и человеческого бытия, и в этом образе, мне кажется, присутствуют многие черты, постепенно, очень медленно, тысячами лет накопленные прежними поколениями и закрепленными в нашем геноме на огромный отрезок времени в будущем.

Неужели начиная с XX века искусство всего лишь возвращается к почти изначальному прошлому, неразрывному с другими формами знания, и переживает конец какого-то очень долгого цикла, идет к его началу, чтобы поглотить или чтобы пережить бесконечную цепь ренессансов. Только не таких, как в теории Эрвина Панофского, – ряда неудавшихся и, наконец, свершившегося ренессанса античности¹, а более всеобъемлющих возрождений далеких форм существования художественного мира, его смыслов, пространства и границ, которые устанавливало человечество в течение тысячелетней эволюции.

Речь может идти о как бы «экологическом Ренессансе», обязательно включающем в воспроизводство утраченных жизненных сил Земли гармонию ее океанов и континентов, городов и полей.

Свершится ли это, знать невозможно, но изменение границ и характера современного искусства правдиво свидетельствует о именно таком масштабе и характере происходящих перемен. Особенно существенно включение в искусство передовой науки – самых новых информационных технологий и связанной с ними ментальности. Трудно представить себе музеи или выставки современного искусства без видео-арта, компьютерной графики, различных форм компьютерной анимации и, более того, использования новых способов передачи информации, недавно созданных материалов и достижений техники, превращенных в эстетические феномены. Передовая наука всегда была близка вновь рождающемуся искусству.

Искусство, включая дизайн и архитектуру, несомненно, кроме своих иных многочисленных ипостасей – творческих, технических, экологических, социальных и других, – все больше воспринимает свойства науки с ее требованиями, критериями оценки и особенностями. Эту мысль высказывали давно и многие – от Альберти до Гете и Ле Корбюзье. Вряд ли кто-либо станет отрицать, что студента художественной школы нужно, прежде всего, учить мыслить по причине необходимости присутствия в сегодняшнем искусстве форм мышления, связанных с наукой, наряду с другими мыслительными формами и способами их выражения в творческой ментальности, а если позволить себе вульгаризм, то попросту «в голове» всякого будущего мастера искусства.

Речь может идти о принципиально иной картине мира, его видении, новом образе вселенной, которые передают в своих произведениях мастера изобразительных искусств, и на которые ориентируются дизайнеры и архитекторы. Хочется верить, что это обогатит процесс выработки идей и принятия творческих решений.

Все-таки художники и архитекторы всегда были интеллигентами, и остаются ими сегодня – во всем мире, те, кто имеет настоящий успех в своей художественной работе. Я отнюдь не хочу вмешиваться в проблемы методологии художественного процесса, и предполагаю говорить в первую очередь о гуманитарном аспекте размышлений деятелей искусства, прежде всего, той их части, что связана с историей.

На протяжении последних пяти веков исторические образы изобразительного искусства и архитектуры служили конкретными объектами подражания, моделями, к которым с той или иной степенью точности или желания удавалось приближаться мастерам академической школы. Такой подход к прошлому был широко популяризирован мастерами Ренессанса и от их стремления следовать классическому идеалу эволюционировал вплоть до стилизаторства XIX столетия и даже иронического неоклассицизма XXI века.

Успех подобного отношения к истории искусства, заключался, в общем-то, в его простоте и прагматизме. Требовались определенные навыки и знания, чтобы сделать обмеры, зарисовки или подобрать необходимые образцы и работать в том или ином стиле. Способность приспособиться к когда-то изобретенному методу со своей системой композиции, декора была непременной, но не было обязательным, как это оказывается сегодня, более трудное – изобретение всего этого абсолютно заново.

Авангард первой половины XX столетия попытался пойти иным путем, но очень быстро по существу тоже превратился в художественный характер определенной эпохи, на самом деле – исторический стиль 1920-х–1930-х годов, точнее сказать, стиль, связанный с определенно датированным моментом истории XX столетия. Никто не будет спорить, что тогда было открыто много нового во всех областях изобразительного искусства и архитектуры, создан новый тип жизненной среды.

Сегодня положение особенно сложно вследствие того, что изменения в изобразительном искусстве, произошедшие на рубеже тысячелетий, не менее значительны, чем перемены в архитектуре. Ещё никогда противопоставление норм классического искусства ничем не контролируемой свободе творческого самовыражения не достигало сегодняшней остроты.

Встаёт вопрос, сохраняются ли вообще связи между академическим искусством и самыми современными формами художественного творчества? Очень многие сегодня отвечают на такой вопрос отрицательно. Тем самым ставится под сомнение и традиционная система художественного образования, и наследие классического искусства.

На мой взгляд, это совершенно неверно и не соответствует современной художественной ситуации, если ее рассматривать в целом. На самом деле, искусство сегодняшнего дня интересно именно взаимосвязями своего древнего традиционного для рода *homo sapiens* происхождения и включения в творческий

¹ См.: Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика // Богословие в культуре Средневековья. М., 1992. С. 55–73.

процесс небывалых образов и технологий. Исключение исторического элемента из этого нового единства было бы необыкновенным и бессмысленным обеднением возможностей творческих процессов.

Как это ни удивительно, но всё чаще приходится слышать, что мастеру изобразительного искусства образование вовсе не нужно и что художник должен «родиться сам», а не быть воспитан. Только тогда он якобы окажется способным к истинно новому творчеству. Затем его стихийным образом должен, в соответствии с подобными взглядами, «оценить» рынок произведений искусства, а, если «оценка» окажется низкой, то автоматически исключить его из художественной жизни. В подобном представлении о становлении художника заключено и анекдотическое непонимание значения художественной школы, и преувеличение роли коммерческой художественной моды.

Подобная позиция отнюдь не связана с авангардом, как это часто декларируется. На самом деле, она резко отличается от обихода великих авангардистов XX века, пришедших к небывалым формам искусства, обладая в совершенстве реалистическим методом передачи зримых образов. Мастера «классического» авангарда прошлого столетия умели делать то, что отрицали – рисовать реалистическим образом – лучше адептов самого строгого реализма. Даже тогда, когда разгорался радикальный авангард 1920-х годов, различие между старым и новым в изобразительном искусстве не было столь значительным, как в наши дни. Сегодня художник часто просто не научен тому, чтобы передать образ мира таким, как он есть.

Речь не идёт о появлении сегодня ещё одного типа авангарда. С провозглашением принципа обязательного предельного самовыражения каждого художника, понятие «авангард» потеряло смысл, по крайней мере, тот, что привычен для нас. Разделение на «авангард» и «реализм», всегда было более чем сомнительным. Через порог XXI столетия оно и вовсе не переступило. Такое противопоставление осталось лишь фактом идеологической и отчасти художественной борьбы XX века. Теперь самая «классичная классика» может стать явлением ярчайшего новаторства, а следование стилю великих мастеров радикально левого искусства – рутиной и подражанием.

Сегодня и изобразительное искусство, и архитектура в равной степени находятся на перепутье. Это рождает болезненное чувство неуверенности в том, как должна выглядеть жизненная среда современного человека. Мы, вероятно, можем рассчитать её технические параметры с точки зрения многих наук. И, возможно, способны найти экологическую модель, которую хотелось бы или необходимо использовать. Как же быть с эстетическими свойствами жизненной среды? Мне кажется, что и в художественной области также нужен строгий расчет параметров мира, который будет создавать человек, и этот расчет должен основываться на самой современной и смелой, пусть даже утопической, картине мира.

Сохранение и воспроизводство утраченной красоты во многом жизненной среды человечества – именно та задача, где специалисты наук о человеке и точных наук могут сотрудничать с мастерами пространственных искусств, художниками и архитекторами. В этом деле причудливо переплетаются методы различных областей знания, и может поистине осуществиться «великая утопия» соединения точного и художественного, рационального и интуитивного мышления.

Значение авангарда XX века бесспорно, и все же не больше изобрели мастера авангарда нового и необычного, чем мастера эпохи готики или более ранних эпох. Здесь можно спорить, чья смелость была более отчаянной: создателя капеллы Роншан или строителей собора в Бове. Сегодня нам ясно, что, если относиться к изобразительному искусству и архитектуре всерьез, в буквальном древнегреческом смысле слова «архи-тектура», то есть «сверх-строительство», то есть такой деятельности человека, в результате которой удовлетворится не только практическая, но и духовная, гуманитарная функция, то и авангард, и готика в равной степени могут нам пригодиться при создании нового образа мира.

Однако, как это ни странно, но у искусства Готики, Возрождения, Модерна или Авангарда есть одна существенная общая черта – стремление создать яркий внешний образ произведения. Перед этим слишком часто в истории искусства отступало стремление следовать наиболее существенным, первоначальным свойствам формирования жизненной среды – устойчивой экологической стабильности, в первую очередь.

Когда динозавры обустроивали гнезда или иные места, – не знаю, как их лучше назвать, – куда они откладывали яйца, они, несомненно, думали о практической функции, стабильности конструкции и проблемах безопасности и, вероятно, этим ограничивались. Шалаши и полуземлянки первобытных людей создавались на тех же ментальных принципах, и оказывались отнюдь не самыми сложными искусственными сооружениями на планете, радикально уступая, например, постройкам термитов. Все они – динозавры, термиты, строители землянок – занимались, по существу, одним и тем же, а именно созданием необходимых удобств, что часто в массовом порядке делаем и мы.

Не уверен в возможности оценки строительства динозавров как художественной деятельности, хотя зарекаться не буду, специалисты по бионике, несомненно, ответили бы на этот вопрос положительно. Мне важно то, что, может быть, осмысление пространства родилось много раньше, чем мы думаем, даже раньше человека, а в самый первый изначальный момент появления жизни на Земле, когда материя стала приобретать живую форму, и начали рождаться принципы ее бытия, через миллионы лет легшие в основу искусства. Во всяком случае, именно тогда началось изменение облика планеты живыми организмами и продолжается до сих пор почти миллиард лет.

Будущее будет другим, хотя мы и не сможем, вероятно, его увидеть. Однако чтобы угадать его черты, следует обратиться к самым глубоким, основополагающим пластам человеческой памяти – тем сотням тысяч лет, о которых говорят геологические и палеонтологические исследования, раскопки археологов и памятники первобытного искусства. Что бы ни произошло в ближайшие десятилетия, гармонические основы человеческого бытия останутся неизменными.

Архитектура, точно отражающая жизнь человечества, испытывает сегодня всеобщее предчувствие перемен, и для неё вполне очевидна необходимость увидеть свои постоянные, заложенные не в историческую, а в генетическую память основания. Именно поэтому древнейшая, первобытная архитектура нас манит и зачаровывает. В первую очередь – единством человеческих чувств и свойств природы. Если задуматься, то окажется, что именно такое единство объясняет многое из того, к чему мы так привыкли, что уже очень давно перестали замечать.

Неизгладимо вошел в мою память памятник первобытного искусства на севере Англии, расположенный в местечке, совершенно забытом Богом и людьми и называемым Арбор Лоу. Чтобы попасть туда, нужно было точно знать, где оно находится, а добравшись до искомого пункта, перелезть через низенький забор, разминуться с многочисленными и слишком дружелюбными овцами и, наконец, подняться на невысокий холм. С него открывался неожиданно широкий, будто бы бесконечный вид на мягко очерченные, уходящие в лёгкий туман возвышенности и долины.

В Арбор Лоу тоже когда-то был построен круг из каменных столбов и окопан ровом, как в Стоунхендже. Однако в этом древнем ансамбле, открытом ветрам, камни не удержались стоймя и упали, а дожди или вешние воды обточили их, придав неправильную форму. Зато здесь ощущалась настоящая подлинность места и его нетронутая магия. Нетрудно было мысленно поднять упавшие камни, но даже и в этом не было особой необходимости. И так чувствовалось, что неслучайно три тысячи лет назад люди выбрали именно этот холм, чтобы отметить его своим сооружением. В нём собирались, сгущались, фокусировались линии окрестного пейзажа. Там был найден его естественный центр, вбивавший в себя энергию всех мест, которые можно отсюда окинуть взглядом. Лежащие на земле камни сохраняли первоначальный ритм, и был столь полным и удивительным образом созвучен чертам окрестного ландшафта, что производило захватывающее впечатление.

Это поверженное древнее сооружение рождает в душе современного человека уверенность в том, что он тоже – часть прекрасной природы. И, кроме того, оно дает веру в способность людей внести свои чувства в естественную красоту и выразить их в антропогенной и монументальной, живущей многие века форме. Тысячам мощных, тяжёлых и чувственных сооружений первобытных людей, разбросанных по нашей планете, прежде всего, свойственно единство с природой. Далеким предкам умели наполнить её таинственным, сверхъестественным, магическим смыслом. Знали они, благодаря интуиции и опыту многих поколений, и то, как сделать большее: превратить мир, родившийся естественным образом, в произведение искусства. В результате бесконечных усилий, предпринимавшихся в течение тысячелетий, людям, не оставившим о себе письменной памяти, стало доступно понимание сил природы и произошло соединение их с силами искусства, рождённого человеческим сознанием.

Появление материальных, вещественных форм, созданных человеком, в том числе и произведений монументального искусства и зодчества, всегда находится на грани материального и нематериального. Искусство в основе своей представляет собой духовную деятельность, одухотворение материи, массы и пространства. Неслучайно большинство дошедших до нас древнейших построек не имело утилитарной функции. Это часто даже не были храмы, в которые можно было бы войти, а составленные вместе огромные, незыблемые каменные монолиты. Первобытные люди создали множество сооружений, открытых только внешнему, окружающему миру и не имеющих интерьеров. Гигантские камни, поднятые один на другой или расставленные в соответствии с желаемым рисунком, направлением, ритмом становились благодаря их усилиям неотъемлемой частью естественной среды.

Именно это чувство, родившееся сотни тысяч лет назад, и сегодня ставит во главу угла развития современного искусства вопрос о выражении в нём времени, в котором мы живём, и его соотношении с ходом веков. Так родилось «двоевремя» пространственных искусств, ещё одно её основополагающее их свойство: выражение современного творчества, неизбежно, в силу долговечности связанного с прошлым.

Утилитарное, без художественной мысли, строительство, также как и любое массовое искусство, ни на что подобное не способно. Оно ведь и родилось из совсем иного источника: необходимости удовлетворить не духовные, а практические функции. Якобы в русском языке слово «строить» происходит от соединения трёх опор, что, и правда, создаёт жесткую конструкцию, уж во всяком случае, пригодную для шалаша. Я не очень верю такому объяснению, значительно более обоснованным кажется утверждение, что понятие «зодчество» происходит от древнеславянского корня «зед», обозначавшего различные вещи, связанные с глиной. На юге, в том числе и в землях располагавшейся на месте центральной Украины трипольской археологической культуры, дома действительно как бы лепили – или делали из необожжённого кирпича, или обмазывали глиной плетёные конструкции. Такие методы строительства можно найти и в доисторической Месопотамии, и в первобытном Китае, да почти везде.

Как бы то ни было, и строительство, и зодчество термины утилитарные, связанные с техникой. На самом деле посредством архитектуры, если она становится подлинным искусством, совершается другое. Человек поднимается над практицизмом к высотам духа и приобретает способ «беседовать» с вечностью. Это осталось и в наши дни более чем современным и нужным сегодняшней архитектуре.

Наше время должно вернуться к первоначальному единству искусства с природой. Она обязана почувствовать естественные ритмы, энергию, вновь обучиться умению «подхватывать» своими очертаниями рисунок ландшафта. И в то же время нам придётся помнить, что предшествовавшие поколения радикально изменили материальный мир на этой планете. История стала частью природы, во всяком случае, неотъемлемой составляющей жизненной среды, и сегодня чтобы достичь настоящего художественного успеха, зодчему нужно добиться благосклонности двух вечных существ – природы и истории – для того, чтобы его творчество стало органической частью осмысленного и живого, не погибшего от грубых и избыточных технологий пространства, в кото-



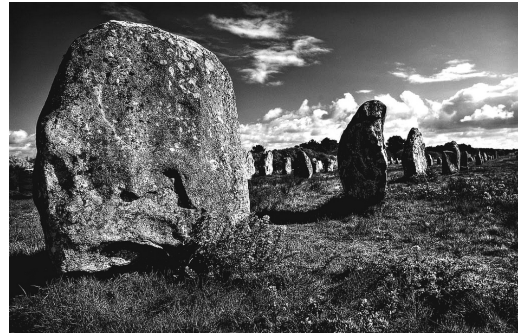
Арбор-Лоу (Дербишир, Великобритания)

ром одним способно родиться большее, чем просто строительство, – подлинная архитектура.

Способна ли человеческая деятельность не нарушать гармонию природы? Каковы первоначальные свойства зодчества, выраженные в древнейших комплексах, созданных до начала письменной истории таких, например, как Стоунхендж и Эйвбери на юге Англии или Карнак во Франции? Что может дать столь отдалённое от нас наследие первоначального искусства своим пониманием энергии пространства и массы для развития современной среды обитания человека?

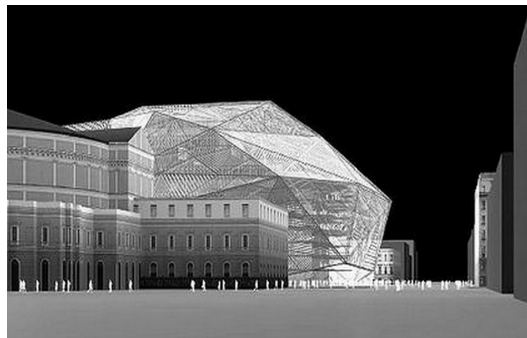
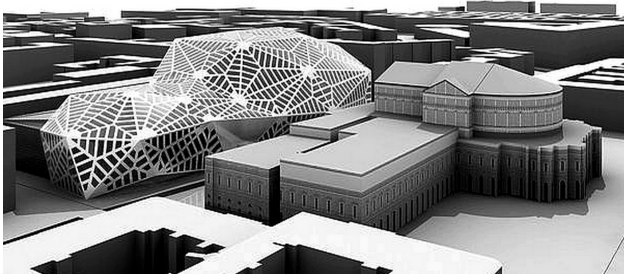


Эйвбери (Уилтшир, Великобритания)



Карнак (Бретань, Франция)

По сравнению с людьми первобытной эпохи мы разучились создавать искусство, способное «говорить» о вечных ценностях, хотя вроде бы стремимся к этому. Проект французского мастера Доминика Перро, победивший на международном конкурсе, посвященном новому зданию Мариинского театра в Санкт-Петербурге, удивительным образом напоминает своей общей формой многократно увеличенную постройку первобытных людей, каких немало в юго-западной Франции или северной Испании. Характерным образом нависает над прямоугольным мраморным основанием неопределённой формы как будто случайно найденная вытесанная самой природой глыба.



Новое здание Государственного академического Мариинского театра в Санкт-Петербурге. Проект Д. Перро. Фото с сайта http://www.archi.ru/foreign/guide/object_current.html?oid=91&fl=2&sl=3

Нужно сказать, что и в нескольких других проектах, представленных на тот же, полгода назад завершившийся конкурс, как американских, так и московских, был использован тот же прием – стремление создать якобы естественную форму, без чётких машинных граней и прямых углов. Причём подобное увлечение уже более десяти лет как распространяется по всему миру – от Бильбао до Сингапура.

Что происходит – побеждает ли просто мода на неопределённую форму, или зодчие сознательно обращаются к истокам архитектуры, к самой древней её ипостаси? Скорее первое, хотя на подсознательном уровне образы менгиров, дольменов и кромлехов, возведённых задолго до начала письменной истории не могут не присутствовать в мышлении современных мастеров. По крайней мере, они не могли не видеть подобные сооружения на слайдах в университетских курсах истории архитектуры, а, скорее всего, хоть раз в жизни полуболезненно посетили постройки первобытных людей, тем более что это вовсе не трудно сделать, особенно в Англии или Франции.



Вилла. Поцуэло-де-Аларкон, Испания



Дольмен «Стол Торговцев». Локмариекер, Франция



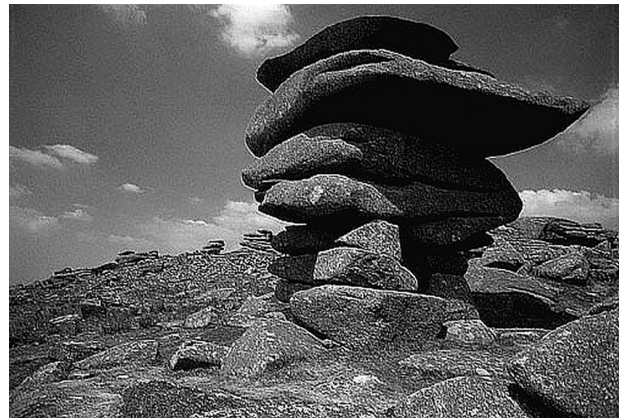
Музей Гуггенхайма (Бильбао, Испания)



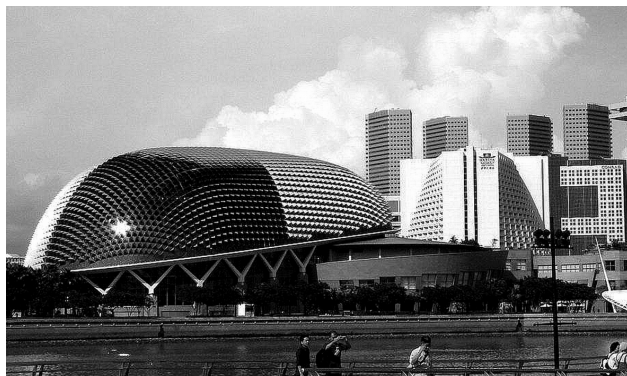
Джгантия (о. Гозо, Мальта)



Офис фирмы-производителя протезов Otto Bock HealthCare. Берлин. Проект студии Gnädinger Architekten



Чизринг (Корнуолл, Великобритания)



Театр Эспланада (Сингапур)



Дольмен Ламалу (Франция)



Innovation Tower. Политехнический Университет. Гонконг. Проект Заха Хадид



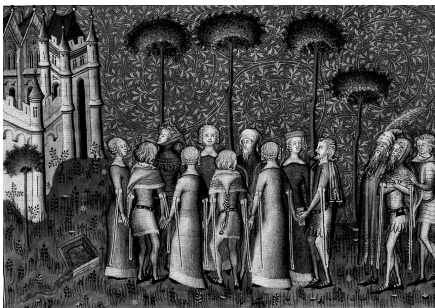
Мегалиты Эйвбери

При размышлении о художественном пространстве важна не точность астрономических подсчётов, а сам факт связи сооружения с представлениями людей тех эпох о космосе, времени и ходе жизни на земле. Искусство уже десятки тысяч лет назад могло становиться сложнейшим механизмом, способным воспринять и передать в понятной посвящённой форме космическую энергию, наполнить её ритмами и смыслом своё пространство.



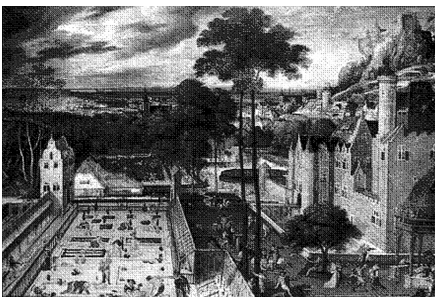
Сад. Фреска. Помпеи.

Впрочем, именно нерушимая масса камня, скорее всего, впечатляла в наибольшей степени первобытных людей. В формах мощных глыб, рождённых самой природой, они видели нечто неизблемое, вечное, предназначенная для много более долгого и неподвижного существования, чем их краткая и полная неожиданностей жизнь. Они поклонялись этому чувству длительности и прочности. В те отдалённые времена, когда создавались древнейшие сооружения первобытных людей, у человека родилось то ощущение массы, которое сохраняется и в сегодняшней архитектуре. В этом отношении тысячелетия прошли для нас бесследно, то, что было сделано тогда, прочно вошло в нашу генетическую память и до сих пор определяет чувство энергии, мощи, подъёма, заключённые в массе менгиров, дольменов и кромлехов и контролируемом ею пространстве. Нам и сегодня не чужды эти древние ощущения, и в наши дни они лежат в основе архитектуры, как и открытия сделанные позже – уже в античную эпоху



Хоровод в саду. Рисунок из рукописи. Франция. Ок. 1400.

Человечество присоединилось к этой деятельности, если не говорить сейчас о спорах палеоантропологов и археологов, менее семи миллионов лет назад. По сравнению с историей цивилизации, насчитывающей немногие тысячелетия, традиции благоустройства жизненной среды оказываются столь невообразимо древними, что мотивы принятия первых решений о преобразовании земного пространства человеком находят у нас даже не в подсознании или геноме, а в факторах, повлиявших на формирование последнего. Глубина памяти человечества, связанная с искусством и архитектурой, как особыми формами освоения пространства, оказывается грандиозной и теряется в эпохах, доступных лишь геологической и палеонтологической памяти.



Замковый сад весной. Художник Ганс Боп. 1586

Сегодня возможно ощутить себя частью живой природы, лишь если удастся попасть в места, не слишком затронутые присутствием человека. Отсутствие следов цивилизации почти на всех действует успокоительно или настраивает на возвышенный лад.

Меньше трех веков назад эти чувства впервые были отражены создателями пейзажных парков, которые во всех странах мира, кроме Англии, называют английскими. До этого, наверное, по меньшей мере, миллион лет человеческие существа относились к природе совсем по-другому: она была источником пищи и нужных материалов и одновременно источником угрозы, которую несли в себе дикие животные и стихийные бедствия. Представление о счастливой жизни и, соответственно, об идеальном мире было связано отнюдь не с девственной природой, а, напротив, с пространством, преобразованным человеком для собственного удобства и удовлетворения своих желаний.



Предложение сердца. Гобелен. Неизвестный художник. Фландрия. 1410.

Поэтому сады с самого момента их появления во время рождения первых цивилизаций Древнего Востока делались регулярными, с «правильной», геометрически точно расчерченной сетью аллей и каналов, противопоставленной первоначальному природному «хаосу». Они были неотъемлемой частью вилл, строившихся гражданами Римской империи в различных частях Европы, вследствие чего и перешли в эпоху Средневековья. Правда, тогда их создавали в основном обитатели больших монастырей, реже – рыцарских замков. Все же для благородного господина XIII века пригласить прекрасную даму пройтись по саду было жестом вполне куртуазным, а предложение погулять в лесу было бы, безусловно, воспринято как оскорбление и намек на нечто неприличное.

В эпоху Возрождения нравы не особенно изменились, правда, гулять в садах стали существенно чаще, что немедленно отразилось на размерах парковых ансамблей. Теперь они занимали намного больше места, но остались в полной мере регулярными. Только рисунок аллей, лабиринтов из подстриженных кустарников и разнообразных клумб с ходом веков становился все сложнее, превращаясь в изысканное и трудное в исполнении переплетение геометрических

фигур. Сад стал напоминать вышивку или драгоценную отделку мебели, в которой роль инкрустации исполняли редкие деревья и цветы или необычные скульптуры, созданные из зеленых насаждений.

В регулярном саду все подчинялось представлениям о порядке, от величественной общей композиции, простиравшейся на километры в Версале или Хэмптон Корт под Лондоном, до самых маленьких цветочных узоров клумб. Все было искусственно, сделано специально непохоже на нетронутую природу, в которой в ту эпоху оставалось еще много неосвоенных человеком пространств.

Но однажды в Англии на рубеже XVII и XVIII веков несколько философов и их друзей увидели, как непохожи друг на друга эти два мира – естественный и рукотворный. Они задумались о том, который же из двух сотворил Бог. И поняли, что Он создал живой мир деревьев и цветов, а человек после изгнания из рая начал его преобразовывать. Для того времени, когда возникавшая новая наука опиралась на толкование Библии, эта мысль была необходимой и важнейшей основой всех последующих изменений, произошедших в отношении человека к нетронутой природе и развитию садового искусства.

Люди наконец открыли красоту природы, почувствовали, что она хороша сама по себе, без всякого вмешательства лопаты, плуга или садовых ножниц. Английские философы обосновали это именно тем, что природа сотворена Богом, ее красота божественна, а то, что дано свыше, нарушать нельзя¹. Существует «гений места», правящий в каждом пейзаже. Стремление понять, в чем он заключен, суметь увидеть его черты в естественном ландшафте и раскрыть их, подражая Создателю, в рукотворном саду стало для английских мыслителей частью познания Божества. Об этой богословской стороне рождения нового пейзажного, или английского, парка раньше не говорили. Тем не менее, она важна для понимания произошедшего в ту эпоху радикального изменения отношения к природе, которое сохраняется и по сей день у многих из нас.

Эти проблемы, относящиеся к истории искусства и давним этапам развития жизненной среды человечества, смыкаются с самыми современными и даже футурологическими вопросами. Должны ли мы следовать практицизму динозавров или попытаться, создавая изобразительное искусство и архитектуру будущего, подумать о том моменте в жизни человечества, когда оно отказалось от опыта природы и начало пытаться создать собственное пространство, удобное, нужное, стабильное и в то же время связанное с неприродными, изобретенными человеком узами с Землей и Космосом, когда среда обитания людей приобрела свои художественные, духовные и гуманитарные, может быть, сверхъестественные свойства, дожившие до нас в непостижимо четко отточенных гранях пирамид, теряющихся в сумерках немислимо высоких средневековых сводов, и том, что светила в совершенно определенных мгновения появляются над камнями первобытных каменных колец Стоунхенджа.

В отличие от художественных принципов создания жизненной среды на основе духовного единства с природой, функционализм в качестве основы архитектурного образа был скомпрометирован в течение XX столетия. На Западе – коммерческим строительством без эстетических качеств, у нас – типовым индустриальным домостроением и рожденною им смертельной градостроительной скукой, разлитой по всей стране. Сегодня функционализм в художественном отношении не спасают и высокие технологии, внедряемые в архитектуру. Они рождают подлинное искусство зодчества только в тех случаях, когда их технические характеристики приобретают эстетические свойства, собственно же практицизм, не считающийся с физическим и духовным комфортом, представляется невозможным для создаваемой нами жизненной среды.

Еще полвека назад мы считали наиболее совершенными те произведения искусства, что выражали стремление к будущему. В последнее время футурологизм понёс ещё больший идейный урон, чем функционализм, – прежде всего в силу своей связи с политикой. Оказалось, что можно строить новый мир и создавая произведения лаконичных геометрических форм революционного авангарда, и строя огромные комплексы с рядами белых монументальных колонн сталинского «ампира» или американского «федерального стиля».

Картины идеальной жизни выражались в различных стилистических формах, но всякий раз получался лишь суррогат будущего. Тем более, что художественные утопии быстро теряли свою актуальность, а осуществлялись в реальности лишь техногенные мечты. Сейчас они утратили необходимый современному искусству романтический характер, прежде всего, потому что наша цивилизация необычайно расширила пределы антропогенного мира и вместе с ними, естественно, границы художественного.



Энтони Эшли Купер, третий граф Шефтсбери (Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, 1671–1713), английский философ, писатель и политик, деятель просвещения, автор работ, собранных в трёх томах «Характеристики людей, нравов, мнений, времен», посвященных этическим, эстетическим, религиозным и политическим проблемам



Фрэнсис Хатчесон (Francis Hutcheson, 1694–1747) – шотландский философ, последователь Э. Шефтсбери

¹ См.: Шефтсбери Э. Эстетические опыты. М., 1975; Михайлов А.В. Эстетический мир Шефтсбери // Шефтсбери Э. Указ. соч.

Похоже, что в нашу эпоху границы искусства исчезли – во всех отношениях: пространственного масштаба, доступного смысла, использования самых невообразимых материалов и любых технических средств, этических критериев, не говоря уже о жанровой структуре или, тем более, стилистических формах. Сначала представляешь себе исчезновение внешних границ художественного мира, затем задумываешься о неменьших изменениях, которые пережили внутренние границы искусства. Его виды все в большей степени утрачивают самостоятельное значение, тем более что стремительно рождаются новые виды и все более многосоставные и синтетические. Кажется, что искусство теряет внутреннюю иерархию, законы, саму идею какой-либо упорядоченности. Это касается и жизни каждого произведения, она укорачивается, рано происходит взросление новых художественных форм, иногда достаточно только генетического кода, чтобы начать отсчет существования произведения искусства.

Да и само слово «произведение» становится сомнительным. Отношение художника или зрителя к предмету стало способно причислить любую вещь или фрагмент пространства к миру, эстетически осмысленному. Произведение предполагает физическое действие – рисование, написание, звучание. Теперь это необязательно, достаточно одной мысли. Пространство искусства и воображаемое, виртуальное пространство слились воедино, что создало новую скорость их соиздания и восприятия, и в то же время определило мимолетность их жизни, изменение временных границ художественного бытия, что переплетается с результатами современных исследований многих точных и естественных наук.

Еще раз подчеркну, что важнейшее свойство современных процессов развития искусства – его сближение с наукой в многочисленных формах и взаимообусловленность воздействия науки и искусства в формировании современного образа сегодняшнего мира. Это не только знамение эпохи, но, во многом, возможно, и особенность ее роли в исторической эволюции жизненной среды на нашей планете.

Однако не менее важным принципом преобразования жизненной среды является включение в него необходимого нам прошлого. Отличительной чертой мира, созданного человечеством, является дарованное нам художественной традицией и усилиями исторических наук уважение к прошлому – в самом широком смысле слова. Оно включает не только обязательное сохранение памятников древнего искусства, не только старых городов, монументов, церквей и парков, но и традиций экологического равновесия, устойчивости привычных форм существования и осмысления окружающего пространства, характерные для отдельных народов и регионов.

По всей Земле, и в самых развитых, и в трудно выживающих странах – повсюду – homo sapiens утратил слишком большую часть своей художественной памяти. Смена облика мира в течение тысячелетий являлась законом человеческой истории. Уничтожение прошлого постоянно обеспечивало движение к прогрессу, даже в те эпохи, когда прославлялся ретроспективный идеал, что, впрочем, всегда оказывалось иллюзией и в конфуцианском Китае, и в просвещенной Европе эпохи классицизма. Мы уже никогда не восстановим Александрию или Антиохию на грани поздней античности и раннего христианства, как бы ни хотелось увидеть величие их архитектуры и оказаться причастным ментальности той непостижимо блистательной мыслившей эпохи. Уничтожение прошлого в наши дни идет особенно быстро и с не меньшим варварством, чем в эпоху падения империй Хань или Рима.

Вероятно, это показывает симптомы перемен, происходящих в отношении человечества к среде своей обитания и, особенно, художественной составляющей ее облика, говорит о том, что мы видим грань эпох в истории цивилизации. По одну её сторону оказывается время, когда господствовало рожденное античностью и Ренессансом рационалистическое отношение к творчеству с четко прочерченной осью времени, его равномерным ритмом, идущим постепенным, «правильным путем» – от зарождения к закату – шеренгой сменявших друг друга стилей.

Если взглянуть в другую сторону, открытую будущему, то кажется, что время исчезает вовсе, превращается в сгусток бесформенной массы, в пространство, где свободно и причудливо переплетаются все времена, и история то ли кончается, то ли исчезает вовсе, то ли идет одновременно назад и вперед или во множество сторон сразу, смешивая века, стили, предпочтения, мечты, реальные образы и технологическую фантастику. Пожалуй, именно так происходит в современном искусстве.

Ещё в шестидесятые годы прошлого века, в момент, когда во всем мире, и даже у нас, возобладал неомодернизм, в мышлении деятелей искусств, да и у всего общества в целом возникло отчётливое противопоставление старого и нового, исторического и современного, сделанного «до нас» и продукта «машинной эры». Это было очень удобно и в принципе укладывалось с успехом в тогдашний бинарный мир с его разделением на противоборствовавшие политические, экономические и культурные системы, с определенным пониманием в рамках ценностей каждой из этих систем, что хорошо и что плохо.

Каждая из этих систем разработала оценки, как самой истории, так и ее материальных свидетельств, дошедших до тогдашних дней. Однако в области отношения к памятникам прошлого идеологические разногласия не мешали возникновению похожих в практическом смысле подходов. Во всех странах, где существовала цивилизация третьей четверти прошлого века, грань между историческими картиной, скульптурой, зданием, городом, или ландшафтом и фрагментами новой среды, созданной современным человеком, казалась совершенно отчётливой.

Эстетическая теория, включая и представления о реставрации и методах сохранения наследия, требовала от мастера любого искусства возможно большей искренности. В идеале он должен был максимально ярко выразить свою собственную индивидуальность, никому не подражая, разве что, на худой конец, великим мастерам авангарда или модернизма, а произведения, переданные прошлым «в наследство», – не

трогать, всячески оберегать, но ни в коем случае не поддаваться искушению подражания и стилизации. Такая честная и простая позиция продержалась очень недолго.

Постмодернизм спутал все карты. Его неоклассическая разновидность создала иллюзию возможности возрождения традиционного искусства, которая сохраняется уже несколько десятилетий и вплоть до сего дня влияет на творческую практику. Однако ирония и гротеск, объявленные специфическими постмодернистскими особенностями отношения к наследию, на самом деле противостояли любой надежде на «серьёзное» использование исторического наследия в формировании нового «большого стиля» современного искусства. И всё же постмодернизм сыграл, может быть, и вне желания его ведущих мастеров, провокационную роль в работе художников с историческими образцами. Сначала новые вставки в традиционные структуры, «намекавшие» на местный характер произведения, ввели в художественный язык изобразительного искусства и зодчества множество локальных мотивов и тем.

На самом деле истинное искусство можно создавать, лишь опираясь на понимание подлинных ценностей истории. В этой ситуации преподавание истории искусства должно быть переориентировано от нейтрального изучения смены эпох и стилей на утверждение непреходящей ценности всего зримого исторического наследия человечества и внушение императива его сохранения.

Нужна «активация» художественной истории, возвращение её той роли основной «науки», которую должен знать деятель искусства, как это было в столетия господства классического идеала. Однако сама эта «наука» оказывается совершенно иной. Из истории классического искусства с некоторыми прибавлениями или даже позитивистской «полной» истории с учетом всех эпох и местных стилей она должна превратиться в один из обязательных инструментов оценки качеств окружающей нас антропогенной среды.

Масштабы происходящих сегодня и возможных будущих перемен столь велики, что их сможет уравновесить только прошлое, переходящее за границы истории цивилизаций и объединяющее последние со всей историей существования человека на нашей планете. Охрана художественного наследия становится неразрывно связанной с сохранением живой природы. Чтобы выразить идеи сохранения и воспроизводства жизненной среды, художники и архитекторы должны будут воспринять «охранительное» отношение к истории, как положение профессиональной этики. Именно исследователи всех специальностей, также как и зодчие, скульпторы, живописцы находятся в той ситуации, когда от их видения мира и отношения к допустимым границам его переустройства зависит облик жизненной среды.

Уважение к традициям может быть привито лишь последовательным их изучением, постепенным овладением видением формы, чувством пластики, ощущениями ритмов, заключённых в человеческом теле и природном пейзаже, параллельным с подробным знакомством с художественным развитием, всеми экспериментами, которые уже предпринимали люди, когда стремились создать отвечающее их чувствам и времени искусство. И это еще одна, наряду со слиянием в новаторстве совместная задача искусства и науки в современном мире.

Сегодняшняя художественная культура должна идти вперёд, непрестанно оглядываясь назад. Причем, пытаясь всмотреться всё дальше и дальше в глубину памяти человечества и природы. Из настоящего дня, неопределенного для нас, ещё не застывшего в неизменных формах, через уравновешенность и каноны классицизма, к гармонии Ренессанса, к эмоциональности готики, достигшей предела возможностей души, к истинному универсализму классической античности, соединившей человека, здания, пейзаж и космос одним пропорциональным строем, и, наконец, к истокам воплощения энергии и массы в очеловеченном пространстве созданных первобытными людьми священных сооружений протоискусства-протонауки. За нами – века и тысячелетия, сохранившиеся до наших дней художественные и духовные силы, которых никакое, даже самое несчастливое, будущее не сможет исчерпать, но каноны которых необходимо хранить и изучать.

Собственно именно это и делает академическая художественная школа на протяжении последних столетий. В России – со времени императрицы Екатерины II. Российская академия художеств наряду с активной поддержкой всех форм художественного новаторства самым решительным образом настаивает на сохранении системы классического художественного образования и шире – классического художественного мышления. Тем более, что, несмотря на радикальные творческие изменения XX века, а отчасти и благодаря им, именно в России эта система выжила в лучшей и более полной форме, чем во всех остальных странах мира и передает посредством этой системы вековой опыт плодотворного сосуществования и взаимодействия наук и искусств, скрывающей за своими сегодняшними формами едва ли не весь исторический опыт художественного преобразования человеком его жизненной среды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лосев А.Ф. Античный космос и современная наука. М., 1927.
2. Лосев А.Ф. Бытие – Имя – Космос. М., 1994.
3. Лосев А.Ф. Миф – Число – Сущность. М., 1995.
4. Лосев А.Ф. Хаос и структура. М., 1997.
5. Михайлов А.В. Эстетический мир Шефтсбери // Шефтсбери Э. Эстетические опыты. М., 1975.
6. Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика // Богословие в культуре Средневековья. М., 1992.
7. Шефтсбери Э. Эстетические опыты. М., 1975.