

АРХЕТИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ СРЕДОВЫХ ОБЪЕКТОВ

Рассматриваются проблемы всеобщих закономерностей художественной формы в их архитектурном преломлении. Это вопросы порядка и ритма, связей с внешней средой. Применяется понятийный аппарат из других сфер гуманитарного знания.

Широко известное выражение «архитектура – мать всех искусств» характеризует не только ее роль в создании среды, в которой и на основе которой осуществляется синтез искусств. Греческое наименование зодчего как «главного строителя» фиксирует первичность-первенство универсалий построения-созидания, понимаемых как в прямом, так и в переносном смысле.

Не претендуя на исчерпывающе полный реестр формальных категорий архитектурного генезиса, определим все же важнейшие позиции.

1. Архитектура, будучи не только искусством, но и производством, наглядно демонстрирует архетип двойственности духовно-материальной природы человека, его положения «между Богом и машиной» [1].

2. Осваивая пространство как «богом данный дворец» (Мандельштам), архитектура вступает в борьбу/игру с силами механики. Здесь можно усматривать архетип драматического противодействия, диалога естественного, «самоочевидного», и искусственного (см. далее, п. 9.3.).

3. Архитектурное произведение (здание или ансамбль), будучи объемным, постепенно разворачивается перед взором движущегося зрителя, демонстрируя фундаментальный архетип взаимопревращений времени – пространства. Архитектура наглядно выявляет: между *процессами* восприятия пространственных и временных форм нет принципиальной разницы. В своих глубинных основах они если и не тождественны, то, по крайней мере, подчинены единым законам интерпретации мира, изоморфны своему объекту и друг другу.

Восприятие плоской зримой формы, начинаясь с единовременного, т. е. simultанного акта, затем «разворачивается» в последовательно-сукцессивный визуальный маршрут, завершаясь simultанной фазой.

Произведение временных искусств (музыка, произнесенное слово) постепенно раскрываясь во времени, свертывается в simultаннный, мгновенно понимаемый образ. Таким образом выявляется, что зрительное и слуховое восприятия

как бы противонаправлены: первое движется от simultанного к сукцессивному, второе – в обратном направлении. Но они эквивалентны: заключительная стадия – simultаннный образ.

4. Архитектурное сооружение или ансамбль в своих пропорциях и масштабах являет архетип «числа». Он наиболее нагляден и легче поддается анализу. Будучи абстрактным, «бескачественным» по своей природе, архетип числа может восприниматься как носитель *порядка*, способность построения «ряда». Он включает в себя такие составляющие, как мера, измеренность-соотнесенность: «Число и мера, созерцаемые как художественная природа в материи, диктуют свой строй всякому человеку, вступающему в архитектурное пространство (шаг, дыхание)» [2].

В восприятии реципиента анализ временной или пространственной протяженности объекта обычно не фиксируется сознанием. В наиболее развернутом виде этот анализ проходит следующие стадии: а) выявление равенства-неравенства, б) построение шкалы возрастания-убывания, в) установление кратности-некратности отношений.

Рассматривая универсальную сущность проблем времени, движения и целостности в их соотнесенности, обратимся к уникальному научному наследию С. Беляевой-Экземплярской. Солидаризируясь с основными положениями гештальт-психологии, она применяла эти принципы на таких разных объектах, как, например, зрительные иллюзии в швейных изделиях и строение музыкальной мелодической линии. Хотя Беляева не проводила специальных аналогий между разными сферами восприятия, ее принципы были едины. Эти проблемы можно сгруппировать в три блока: 1) восприятие целостности, 2) восприятие движения, 3) восприятие времени (физическое и эстетическое). Последнее предполагает рассмотрение вопросов метра и ритма. Хотелось бы ввести в научный обиход исследователей пространственных искусств ее определение: «Ритм регулирует последовательность (и длительность)... явлений и порядок их сцепления по смежности или на рас-

стоянии» [3]. Для демонстрации его универсальности, на месте прилагательного «музыкальных» – многоточие. Здесь же уточняется и суть различий между ритмом и метром: «... ритмическое соотношение образует единство, имеющее начало и конец... метрический ряд может прекратиться где угодно» [там же].

5. «Обреченная» на центральную роль в синтезе искусств, архитектура демонстрирует архетип всеобщей связи.

5.1. Объемно-пространственное бытие и подчиненность законам механики сближает архитектуру и скульптуру: «Архитектура – выражение органических функций механизма. Скульптура – /выражение/ механических /функций/ организма». [2, с. 201].

Подобно тому, как архитектурное здание может являть собой тип «пещеры» или «палатки», хотя каждый из этих типов косвенно содержит упоминание о другом, так и скульптура воспринимается нами двойственно, одновременно представляя и как внеположный объект, и как потенциальная шкура – личина – маска.

5.2. Порождая объемные и весомые объекты-тела, архитектура связана и с мусическими искусствами – театром, танцем.

5.2.1. Сближение архитектуры с танцем и пантомимой возможно различными способами. Если здание уподобляется живому существу, то его силуэт выступает аналогом жеста [4]. С другой стороны, архитектурные формы предполагают определенную двигательную стратегию посетителя. Высотные сооружения провоцируют его задрать голову, лестницы и коридоры – посмотреть в суживающееся пространство и войти туда. Насколько ожидания зрителя будут оправданы или/и обмануты, «выстрелит» ли знаменитое чеховское ружье или, согласно В. Набокову, даст осечку – на эти вопросы архитектор отвечает почти как сценарист балета или автор пантомимических пьес в духе С. Беккета.

5.2.2. Устойчивые архитектурные элементы могут ассоциироваться с театральными масками комедии del arte, т. е. типическими персонажами [5]. Здания в архитектурном ансамбле также разыгрывают определенные «мизансцены», в которые включены люди, растительность, транспорт и многое другое. Таковую демонстрацию связи между незыблемым и актуальным и их взаимопереходность возможно рассматривать как отдельную универсалию.

5.3. Архитектура и «автономная» живопись принципиально различны по своим пространствен-

ным качествам. Если пространство картины сугубо «эзотерично» и отделено от «профанного», то пространство архитектурное «втягивает с себя» уже не просто зрителя, а человека живущего, формируя его поведение. Возможно, что такие полярные качества и предопределяют (взаимное) стремление этих искусств к сотрудничеству. Везде – от монументальной и станковой живописи до орнамента обоев и мебельной обивки – мы наблюдаем игру/ борьбу пространств и их заинтересованность в живущем и оживляющем это зрелище реципиенте (см. также п. б). Это взаимодействие разных пространственных систем заложено в физических предпосылках зрения/осознания. Конечность и плотность осязательного контакта есть символ близкого и необходимого, а свободный охват ненасытного зрения может пониматься как воплощение волевой устремленности в неизведанную даль.

5.4. Архитектура парадоксально сближена с искусством, максимально далеким от нее по физическим свойствам ткани: это музыка (на данный момент необходимо пренебречь их очевидной связью через акустику).

Архитектуру и музыку, как известно со времен Гегеля, сближает «заимствование материала из сферы чистого вымысла» и безусловная выраженность числа-модуля-метра (см. п. 4). Чем более абстрактным является художественный материал, тем категоричнее требование четких закономерностей его оформления. Унификация элементов или очевидное их возведение к единому принципу – отличительная особенность этих искусств. А императив повышенной упорядоченности, причем не только числовой – необходимый критерий художественности – выражен в архитектуре и музыке с максимальной полнотой (см. далее, п.9).

5.5. Архитектура находится в весьма непростых отношениях со словом. Определенность значения слова и предельная абстрактность архитектурных форм максимально контрастны. Но слово и архитектура значительно более, чем материал всех других искусств, внедрены в ткань быта и подвержены контекстным изменениям.

Понятийность-словесность выражена в архитектуре через жанр здания, т. е. его функцию. И в то же время архитектурное сооружение содержит свои стандартизированные «буквы» и «слоги», что дает дополнительные возможности «прочитывать» его как слово: собор, терем, телевизор. В свою очередь, слово также имеет структуру, подобную зданию: у него есть фундамент-корень, показатель масштаба – суффикс, переменные

окончания-шпили и пространственно ориентированные *приставки-пристройки*, функция которых в форме вполне однозначна.

6. Театр и музыка в европейской культуре обычно не мыслятся без «вторичного» исполнительского искусства. Проблема смысла и истолкования вынесена здесь на первый план. Таким образом, мы имеем дело с *архетипами интерпретации и аранжировки*, говоря расширительно – архетипами диалога.

Архитектура также не чужда этим явлениям. Произведение зодчества не часто рождается и живет свой век в одном и том же облике и качестве. Последующие поколения вносят изменения, достраивая и перестраивая его. Благодаря этим, нередко болезненным, преобразованиям, произведение продолжает жить в ином историческом контексте.

В современной науке об искусстве граница между архитектурой интерьера и дизайном интерьера проводится следующим образом: сфера архитектуры – стабильное, сфера дизайна – изменчивое. Без дизайнерского оформления интерьера создание архитектуры оказывается не жилым и как бы еще не законченным. Но и дизайнерское решение оказывается столь же «незащищенным» перед произволом зрителей-жителей. Дизайнер и, в его «тени», архитектор вступают с ними в игру наподобие караоке. Без живого реципиента данная система неполна. Она «должна дать ... доказательства того, что она меня желает» [6]. Именно на этом построен эффект «удовольствия от текста».

7. Суть следующей формальной проблемы можно сформулировать как противопоставление архетипа имманентной свободы архетипу «следования за», т. е. связанности с какими-то внеположными художественной форме силами. В архитектуре это зависимость от физико-механических и практических условий, в музыке с текстом – слово, в изобразительных искусствах – сюжет, в архитектуре нашего времени – декларируемая утилитарность. Архетип связанности может полностью или почти полностью подчинить формообразование диктату названных внешних сил.

Но, как правило, максимально чистый случай архетипа «следования за» приводит к потерям чисто художественного (а иногда и функционального!) порядка.

Самодовлеющая сущность материала-сюжета подавляет собственно формообразовательные импульсы. Господство деталей, распыляющих форму, аналогичным образом имело место и в натурализме (критическом реализме),

и в современной ему архитектурной эклектике. Стремление к подробной описательности, почти не предполагающей отбора деталей и стилизованных приемов, весьма затрудняет построение формы и негативно сказывается на художественной ценности конечного результата.

Но «правда жизни» без прикрас, как и верность идеям функционализма, провозглашаемая художником даже весьма искренне (Гропиус!), на самом деле предполагает диалог-борьбу-игру этой зависимости со свободным волеизъявлением формальных сил. Манифест немецкого функционализма, здание фабрики «Фугус», имеет зрительное подобие чердака, который реально там отсутствует.

Столь разные примеры, как готический собор, купольное сооружение, ажурный железнодорожный мост и т. п., свидетельствуют: выразительность часто определяется сопротивляемостью «очевидному» порядку вещей, искусственностью-*построенностью* ситуации. И если для инструментальной музыки, абстрактной живописи и скульптуры возможна принципиальная независимость от внехудожественного начала, что в немецком музыкознании определяется термином *Absolutmusick*, то архитектура обретает право на видимое (одновременно *зримое* и *мнимое*) выражение собственной воли, созидая свой вариант «*Absolutkunst*» в жестокой борьбе с «тяжестью недоброй» (Мандельштам).

Но парадоксальность ситуации еще и в том, что формы так называемой функциональной, рациональной архитектуры сначала появились в совершенно «нереальных» фантазиях супрематизма и конструктивизма. Напоминая этот общеизвестный факт, мы хотим заострить внимание на взаимности этих двух архетипов, что свидетельствует об их происхождении из общего пра-источника.

8. Невозможность полной независимости от внешних условий в архитектуре позволяет обнаружить связь со следующим архетипом. Условно его можно обозначить как архетип «экологической ниши», понимая под ним принципы взаимоотношений с внеположной средой. И эти взаимоотношения отнюдь не просты. Произведение искусства, будучи полиструктурной системой, решает трехуровневую задачу, пронизанную единым алгоритмом: а) отграничение от внешней среды, б) регуляция отношений с ней, в) организация собственной жизни формы.

Произведение искусства, а архитектурное сооружение в особенности, имеет контекст,

внутренний и внешний. В этом оно уподобляется факту вербальной речи (см. также п. 5.5.), и для него также действительны понятия художественного и нехудожественного контекста. К внешнему контексту относятся все требования к условиям бытования. Для архитектурного памятника это охранная зона, для картины – рама, для музыки – обстановка концертного зала и приготовления музыкантов. Но в любом случае внешние приемы только фиксируют, а не определяют границы произведения.

Принципы взаимоотношений художественной формы, архитектурного сооружения в частности, и его внешней среды можно рассматривать, применяя категории, выдвинутые М. Фуко в его труде «Слова и вещи»: аналогии, пригнанности, симпатии и соперничества [7]. Думается, что из всех искусств для зодчества это представляет особый интерес, т. к. архитектурное сооружение является «вещью» и одновременно подобно «слову».

Понятие «аналогии» применимо к художественной форме в целом как структурному подобию действительности.

Пригнанность к среде выражается семантически и формально. Семантическая пригнанность формы – это возможность ее восприятия. Семантика жанра в архитектуре более или менее определена. Но семантика формальных, композиционных приемов вряд ли может считаться вполне исследованной. Уподобление готического храма кораблю, плывущему в небо, антропоморфные компоненты русского храма (глава, пояс), «живая» раковина райтовского Музея Гуггенхайма в Нью-Йорке – примеры такого метафорического означивания можно умножить. Однако данная проблема требует отдельного исследования. Одно из косвенных подтверждений ее актуальности – монография Е. Жердева [8].

Обозначив в рамках данной статьи наличие этих проблем, обратимся к собственно формальным вопросам пригнанности. Она осуществляется двумя способами: замкнутая форма отторгает от среды автономное жизненное пространство для себя, «соперничает» с ней. Такое соотношение для архитектуры более характерно. Но разомкнутая форма может испытывать «симпатию» к среде и, следовательно, тяготеет вовне.

Оба типа этих форм и активны, и одновременно пассивны, но по-разному. Активность устойчивой, замкнутой формы в ее сопротивлении

среде, пассивность – в незначительности воздействия на нее. Архетип отгороженности мы встречаем в легендах и сказках о «зачарованных замках» (например, «Спящая красавица»).

Крайне симптоматично в этом смысле, что в романе Ф. Кафки «Замок» действие построено так, что связи и границы взаимовлияния и власти неопределенны. А незамкнутый замок есть оксюморон (напомним, что немецкое слово *Schloss* обозначает и замок, и замок). Он превращается в ветвистый, непредсказуемый и не оконченный процесс. (Эти романы Кафки многое связывает).

Разомкнутая форма (что и продемонстрировано у Кафки), активно вторгается во внешнюю среду, преобразуя ее. Но она не защищена от внешнего натиска среды, подвержена ее воздействию и в этом смысле – пассивна.

Таким образом, *соперничество* и *симпатия* выступают как различные формы *пригнанности*.

К внешнему контексту относятся системы жанров и форм. Иногда они почти сливаются в одно понятие. Чаще это происходит в архитектуре и в музыке (еще одно проявление их родства – см. п. 5.4.). Крестово-купольная или базиликальная форма храма, анфилады барочного дворца – архитектурные примеры единства формы и жанра. В музыке они совпадают в песенных формах, в рондо, сонате, фуге, *concerto grosso*. В обоих искусствах это предполагает устоявшуюся традицию, обуславливающую перцептивные ожидания.

Интересно, что в фигуративных искусствах выраженной связи «жанр-форма» обычно нет. Принципиально контрастны композиции «Давидов» Микеланджело и Бернини.

Во всех искусствах идентичны принципы дифференциации монументальных и камерных форм: их сомасштабность человеку (внешний контекст), распределение больших масс или мелкая нюансировка (внутренний контекст).

9. Физический компонент бытия архитектуры подчеркивает: необходимая степень упорядоченности в ней выше, чем в других искусствах. Действительно, за исключением «бумажной архитектуры», здесь невозможны экспромты, импровизации и наброски. (Их отдаленным подобием является создание временных сооружений, палаток и павильонов, а образной аналогией – капелла Нотр-Дам-дю-О Корбюзье.) Поэтому *архетип упорядоченности* с наибольшей определенностью и полнотой выявляется именно в архитектуре. Категории порядка в художе-

ственной форме можно разделить на четыре группы: 1) континуальность и дискретность (факторы объединения и членения, приемы группирования, простота и сложность), 2) регулярность и нерегулярность (повторы и симметрия, морфологическая соотнесенность), 3) категории сравнения (количественные соотношения, тождество, нюанс и контраст), 4) развитие (способы закономерного самопродвижения формы).

9.1. Вне действия закономерностей связывания и расчленения возможен только первичный, доформальный хаос. Если же он преодолен, мы имеем дело с закономерностями объединения и членения.

9.1.1. Объединяющая сила господствует в стремлении к формованию. Лишь только тогда, когда перед нами целостный организм, возникает потребность в расчленении, т. е. определении структуры.

Сегмент формы воспринимается как неделимая единица до тех пор, пока не вступают в силу факторы различения-разъединения.

9.1.2. Факторы членения художественной формы по происхождению делятся на генетически пространственные (архитектурно-скульптурные) и генетически временные (музыкальные). Пространственные ритмы основаны на принципе сложенности из замкнутых построений – тел. Временные процессы сгущения и разрежения, устремления и успокоения, зарождения – расцвета – умирания не имеют ребер-граней, они текучи.

Способы членения – паузы, остановки, стыки, перекрытия, смена направления и характера движения, контраст.

Пауза – это участок архитектурного «текста», т. е. пространства, разъединяющий замкнутые построения и не содержащий новой информации для восприятия.

Остановки и стыки не имеют непосредственно архитектурного происхождения, и поэтому мы ограничиваемся только их упоминанием.

Введение резкого контраста без остановки и динамического спада в живописи осуществляется посредством перекрытия-оверлэппинга. В архитектуре и скульптуре предполагается реальное физическое существование заслоненных в данный момент участков формы. Аналогичным образом слушатель «перемещается» вдоль музыкальной или театральной пьесы. До ее окончания последующее заслонено звучащим-видимым в данный момент. Но это последнее полупрозрачно, т. к. формирует перцептивное ожидание.

9.1.3. К числу приемов, обеспечивающих связность и расчлененность, относится и группирование. Оно служит объединению – внутри группы и членению – в целостной форме и способствует раскрытию логико-семантической структуры.

9.1.4. Анализ пространственных форм невозможен без применения понятий простоты и сложности.

Простота – важнейший критерий цельности, сопротивляемости разрывам. Предельный случай такой моноэлементности – египетская пирамида.

Качество сложности определяется по: «1) сложности и богатству формального содержания; 2) по легкости восприятия формы; 3) по сложности закона построения формы» (В. Балякин) [Цит. по: 9].

Сложное построение может включать в себя элементы, подчиненные разным принципам-правилам.

9.2. Сочетание регулярности и нерегулярности – один из универсальных принципов построения ритма формы. Из всех искусств архитектура наиболее наглядно демонстрирует главенствующую роль регулярности.

Регулярность есть сетобразующая повторяемость элементов или приемов. Она является необходимым компонентом упорядоченности. Но выстраивание *ряда* требует также определения границ. Для этого необходимо преодолеть монотонию регулярности (см., в частности, фрагмент Беляевой-Экземплярской в п. 4). Для окончания построения служат нарушения метрической регулярности, т. е. «замыкающая перемена».

Регулярность действует не только внутри одной формы. Механизм действия норм и правил в архитектуре усилен наличием технологических и других стандартов.

При всем стремлении к регулярности и «правильности», архитектура, хотя и в значительно меньшей степени, чем другие искусства, использует анаморфы. Первая их разновидность – это слитное соединение недореализовавшихся регулярностей, т. е. контаминация. Вторая – искаженные формы, образующиеся под воздействием деформирующих факторов: растяжения-расширения, сжатия, изменения направления сил.

9.2.1. Одно из самых главных проявлений регулярности – это повторы.

Грани одинаковых или сходных построений должны быть различимы. Поэтому повторы всегда предполагают некоторую дистанцию. По местоположению их можно разделить на условно контактные и собственно дистантные – ког-

да между сходными построениями находится другое (другие). Имеется четыре типа повторности: 1) точные повторы более характерны для искусств, где континуальность восприятия неизбежна – для архитектуры и музыки; 2) варьированные повторы; 3) повторы на разной высоте, возможно перемещение по диагонали; 4) ритмическая повторность – изоморфизм.

В отличие от изоморфизма, вынесение какого-то структурного принципа на другие уровни порождает явление *морфологического резонанса*. Он особенно характерен для готики. Ярко выражен в модерне, особенно во флореальном.

9.2.2. Один из универсальных архетипов формообразования – построение сети. Она служит для распределения материала в перцептуальном пространстве и организации целого. Количество вариантов здесь ограничено, но возможны различные сочетания и наложения, промежуточные и смешанные образования. Сетчатость бывает четырех типов.

Метрическая сеть-решетка характерна для искусств, воспринимаемых континуально-кинестично (архитектура, музыка). Метричность-модульность способствует единству восприятия, растянутого во времени.

«Топологическая» сеть – свойство неоднородного пространства, имеющего «узлы и пучности». Она служит одним из средств противоборства с метром. Ячейки такой сети по размерам не равны, а иногда и не кратны друг другу. В этом проявляется идея «растяжимости и сжимаемости времени» [10]. В визуальных искусствах это переключки форм, цвета, фактуры и т. п.

Комплементарная сеть – сплошная ткань, где «узлы» одной сети совпадают с «пучностями» другой.

Сеть высшего порядка – одновременное наложение метрической и топологической сетей. Оно дает эффект, подобный интерференции, усложненный неметричностью единиц. Совпадение границ ячеек, т. е. синхронность действия нескольких факторов членения, образует более глубокую цезуру.

10. Рассматриваемое ниже явление можно определить как «архетип физического подтекста». Это тяжесть и сила, акцентность и движение. Он связан с архетипом борьбы с механическими силами (2), а также, через кинестезию и синестезию в восприятии, – с архетипом всеобщей связи (5).

Такие явления, как устойчивость, тяготение, весомость, наиболее явственно выражены

в архитектуре и скульптуре и оттуда переносятся в другие искусства. Оттенок перцептивной иллюзорности они сохраняют при любых обстоятельствах.

Иногда тяжесть (статическая характеристика) и сила (динамическая характеристика) могут сближаться: тяжелое обладает силой притягивать к себе легкое-слабое.

В принципе тяжесть может воплощать статические силы устойчивости-сопротивления, либо в неустойчивой, для восприятия, позиции насыщаться напряжениями-тяготениями.

10.1. Устойчивость в широком смысле – ощущение физической и любой другой комфортности и безопасности: «Для всех возможных употреблений... **устойчивый** обозначает, что нечто... способно реагировать на изменения в окружающей среде... и по-прежнему сохранять приблизительно то же поведение» [11]. Слово «поведение» указывает здесь, что устойчивая система решает задачу удерживать целое в равновесном положении: «Конструкции нет, когда нет цели» (Н. Ладовский) [цит. по: 12]. А «чрезмерное ослабление напряжение должно атрибутироваться как отсутствие структуры» [13].

10.2. Устойчивость имеет необходимым свойством весомость. Но для самой весомости устойчивость – только частный случай. Чем выше и чем дальше от осей гравитационного креста расположен элемент, тем больше его перцептивная весомость. На противодействии привычке к укрепленным и утяжеленным нижним ярусам формы и построен художественный эффект спроектированной Корбюзье и Жаннере виллы в Гарше.

Дробление и вычленение элементов, своеобразные метонимии и литоты способствуют уменьшению весомости и потере устойчивости.

10.3. Архитектура не чужда и архетипу движения. В «чисто физическом» плане оно представлено перемещениями человека. Как свойство художественной формы – в виде взаимосвязи элементов и особенностей ее восприятия.

Даже самая статическая позиция зрителя не отменяет полностью причастности к движению. В архитектуре оно носит двойственный характер. Сформулированное гештальт-психологией положение о глазе, движущемся в сторону уменьшающихся интервалов, вступает в известное противоречие с потребностью опоры и с тяготением к ней. В отличие от диалога зрения и осязания (см. п. 5.3.), здесь имеет место противодействие всем «непреложным» закономерностям

физико-механического, телесного бытия. Драматизм этой коллизии и определяет многое в выразительности архитектурного сооружения.

Здесь мы вновь должны обратиться к архетипу диалога, заявленному нами в п. 2. Но теперь он предстает перед нами как полилог: практически все эти пункты объединены многократными перекрестными связями. В процессе изложения мы отмечали только небольшую их часть. Отдельного рассмотрения требуют «обратные связи», т. е. формальные архетипы внеархитектурного происхождения, в их взаимодействии с зодчеством. Здесь эта проблема только обозначена.

Подводя итоги данной статьи, можно резюмировать следующее:

Архитектура наиболее полно воплощает феномен духовно-материальной, «естественно-искусственной» двойственности человека и его творчества. Это выражается, в частности, и в архетипах свободы и зависимости.

В архитектуре наглядно выявляется «морфосемантическое тождество» (Тасалов) пространственных и временных форм. Одним из

частных выражений этого тождества являются архетипы числа и многочисленные проявления всеобщей связи.

Диалог реципиента и произведения возможен еще и потому, что последнее предстает как бы не полностью «готовым», требующим интерпретации-обработки.

«Экологическая ниша» и необходимость соотноситься с внеположной средой – это общезстетическая проблема сохранения и взаимодействия, и друг без друга они не имеют смысла. Она затрагивает и такие сферы, как вопросы понимания и толкования, проблемы элитарной и массовой культуры и многое другое.

Порядок и ритм представляют собой, скорее, семейство архетипов, наличие которых и отличает художественный текст от всякого иного. Сами понятия строения, формопостроения демонстрируют свою архитектурную природу и сущность.

Архетип «физического подтекста», удаляя клеймо «греховности» с телесного начала, демонстрирует: искусство обращено к человеку как к целостности, живущей в целостном мире.

Список использованной литературы:

1. Тасалов В. И. Светоэнергетика искусства. – СПб, 2004. – С. 9.
2. Габричевский А. Г. Морфология искусства. – М., 2002. – С. 400.
3. Беляева-Экземплярская С. Н. Заметки о восприятии времени в музыке // Проблемы музыкального мышления. – М., 1974. – С. 328.
4. Алленов М. Адмиралтейство Захарова в «Адмиралтействе» Мандельштама // Алленов М. Тексты о текстах. – М., 2003. – С. 285, 293 и др.
5. Борисовский Г. Парфенон и конвейер. – М., 1971. – С. 60.
6. Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
7. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – СПб, 1994.
8. Жердев Е. Метафорическая образность в дизайне. – М., 2004.
9. Хан-Магомедов С. О. Развитие психоаналитического метода Н. Ладовского на основном отделении ВХУТЕМАСа – ВХУТЕИНа (пропедевтические дисциплины «Пространство», творческие разработки рационалистов). – Творческие течения, концепции и организации советского авангарда. – Вып. 5. – М., 1995.
10. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М., 1993. – С. 187.
11. Касти Дж. Большие системы: связность, сложность и катастрофы. – М., 1982. – С. 58.
12. Хан-Магомедов С. О. У истоков формирования АСНОВА и ОСА. Две архитектурные группы ИНХУКа. – Творческие течения, концепции и организации советского авангарда. – Вып. 4. – М., 1994. – С. 60.
13. Arnheim R. Entropy and art. An essay on disorder and order. – Berkeley-Los-Angeles-Oxford, 1992. – P. 55.