

УДК 72.036

ББК 85.11

Т. Г. Малинина,

ФГБНИУ НИИ теории и истории изобразительных искусств

при Российской академии художеств

ул. Пречистенка, д. 21, 119034 Москва, Россия

ПРОЦЕССЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕГРАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ: НАЧАЛО ДИСКУССИИ

Аннотация: Вниманию читателя предлагается комментарий автора статьи и одновременно автора концепции проведенного НИИ РАХ заседания круглого стола (18 ноября 2015), посвященного процессам художественной интеграции в современной архитектуре, других видах искусства, актуальных художественных практиках и методам их изучения. Роль художника в адаптации человека к новым городским пространствам и их архитектуре очень велика. Активное внедрение инновационных технологий и новых материалов в современное строительство, влияние креативных концепций урбанистики усложняет язык архитектурных форм, порождает новую образность, резко изменяя привычную картину города сегодняшнего дня. И в среде профессионалов (практикующих архитекторов, художников, дизайнеров), и в обществе в целом возникает культурный запрос на обновление комплекса знаний в области формирования эстетически полноценной, благоприятной для человека жизненной среды. Именно с сознанием актуальности такого запроса теории искусства и архитектуры, арт-критики стремятся к новому осмыслению традиционной общекультурной проблемы взаимодействия или синтеза искусств. Задача современного исследователя состоит в выявлении перспективных тенденций в новых стратегиях преобразования среды, которые предполагают учёт самых разных факторов, а также в обращении к различным творческим методикам, чтобы овладеть инструментами встраивания и одновременно регулирования сложно протекающих процессов и достижения искомой органичности. Важно, в частности, прояснить наше отношение к образному и коммуникационному потенциалу таких видов творчества, как инсталляции в городской среде, монументальные формы ассамбляжа, симбиоз ландшафта и архитектурных конструкций, а также других многосторонних связей. Из разнообразной проблематики, затрагиваемой в ходе обсуждения за круглым столом, можно выделить три основных вектора, которым соответствуют три концептуальных модели художественного единства. Первая представляет собой модернистскую модель художественной интеграции, в основе которой лежит контрапункт вагнерианской и авангардной синтетических структур. Вторая — постмодернистскую версию. Третья — современную концепцию «новой «органицистской» утопии», намечающую контуры идеальной модели художественной целостности. Проведенное заседание, на котором выступили специалисты разного профиля, можно рассматривать как первую попытку своеобразного мониторинга, помогающего

определить пути осмысления назревших сегодня проблем изучения процессов художественной интеграции и прояснения возникающих по ходу дела вопросов.

Ключевые слова: синтез искусств (дефиниции), русский авангард, принципы формообразования, модернизм, диалог авангарда и классики, взаимодействие искусств, постмодернизм, модели художественной интеграции.

Дата поступления статья: 09.08.2016

Информация об авторе: Малинина Татьяна Глебовна — доктор искусствоведения, главный научный сотрудник, ФГБНИУ НИИ теории и истории изобразительных искусств при Российской академии художеств. E-mail: tgm101@yandex.ru

В активных процессах художественной интеграции XX в. важное место занимает взаимодействие искусств, оказавшее значительное влияние на принципы формообразования. Изучение связей между отдельными ареалами художественного творчества сделало очевидной их координирующую роль в порождении новых форм, смыслов и значений художественного языка, а главное, его единства. Крупные мастера первой половины прошлого века, направляя свою творческую энергию в разные сферы (как смежные, так и весьма отдалённые), производили решительную «реконструкцию» наличных принципов формообразования. Именно в происходивших трансформациях и трансфигурациях проявилась специфическая системность искусства модернизма. Полифоничные, построенные на композиционных резонансах, контрапостах и контрапунктах произведения нуждались в особых аналитических подходах. Если классики формальной школы, обобщая, искали завершённую в себе, устойчивую и неизменную структуру формальных элементов, подчинённых какой-либо одной, главной закономерности художественного формообразования, то современный исследователь, учитывающий наличие многовариантного художественного развития в модернистской и постмодернистской парадигмах, в основу анализа кладёт не простое сходство приёмов и готовых элементов, а *способ построения формы*, «Не пытайтесь учить формообразованию. Учите принципам», — призывал Ф.-Л. Райт. Изучение особенностей формообразования приводит к пониманию того, что в ситуации модернизма одновременно существуют и оказывают воздействие на творчество две основные парадигмы синтеза: классическая, вагнеровская и авангардная, восходящая к идеальному синтезу С. Малларме, рождающемуся из спонтанного, первоприродного импульса формотворения.

Значительный перерыв в работе над проблематикой взаимодействия искусств объясняется уходом монументального и декоративного искусства из архитектуры с конца 1990-х гг., кризисной ситуацией в отечественной архитектуре, а также новым резким размежеванием в искусстве, в результате которого произошло перемещение всей художественной концептуалистики внутрь архитектурного формообразования и актуального искусства. Сюда же переместились интересы исследователей, и отсюда же они возрождаются ныне, инспирируемые активной рефлексией архитектурной мысли, вызывающей реализации творческой энергии в профессии зодчего сегодня.

В настоящее время роль художника (в широком смысле слова) в адаптации человека к новым городским пространствам и их архитектуре очень велика. Именно эти сложные отношения современного человека и реалий его окружения вызывают острый исследовательский интерес и стремление к новому осмыслению традиционной общекультурной проблемы взаимодействия или синтеза искусств. Активное внедрение инновационных технологий и новых материалов в современное строительство, влияние креативных концепций урбанистики, возникновение типов зданий, сооружений, монументов

ментальных и декоративных композиций симбиозного характера (совмещение функций, соединение разновременных фрагментов, архитектуры и ландшафта) усложняет язык архитектурных форм, порождает новую образность, резко изменяя привычную картину города сегодняшнего дня.

В итоге, как в среде профессионалов (практикующих архитекторов, художников, дизайнеров), так и в обществе в целом возникает культурный запрос на обновление комплекса знаний в области формирования эстетически полноценной, благоприятной для человека жизненной среды.

Именно с сознанием актуальности такого запроса теоретики искусства, историки и критики стремятся ответить на вызов времени. Объектами анализа становятся наиболее известные, вызывающие профессиональный интерес конкурсные и осуществлённые архитектурные программы и проекты последнего времени как в России, так и за рубежом.

Задача современного исследователя состоит в выявлении перспективных тенденций в новых стратегиях преобразования среды, которые предполагают учёт самых разных факторов, а также в обращении к различным творческим методикам, чтобы овладеть инструментами встраивания и одновременно регулирования спонтанно протекающих процессов и достижения искомой органичности. Важно, в частности, прояснить наше отношение к образному и коммуникационному потенциалу таких видов творчества, как инсталляции в городской среде, монументальным формам ассамбляжа, симбиозу ландшафта и архитектурных конструкций, а также других многосторонних связей.

В рамках такого исследования появляется возможность охарактеризовать и проанализировать наличный опыт, дать ему оценку, т. е. выяснить, насколько разработанные ныне стратегии способны воздействовать на человеческое бытование и самочувствие, вовлекать человека в созидание общественного и личностного жизненного пространства.

Ища подходы или находя ответы на поставленные вопросы, искусствознание, концептуально обогащаясь, либо предлагает ввести новые типологические разграничения в художественном творчестве, либо пытается задать координаты, в которых гипотетически структурируется новая модель синтеза, согласующая онтологические и инновационные составляющие художественного целого.

Проведённое в ноябре прошлого года в НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ заседание круглого стола, за которым собрались специалисты разного профиля: теоретики и историки архитектуры, эстетики, искусствоведы, культурологи, можно рассматривать как первую попытку своеобразного мониторинга, помогающего определить пути осмысления назревших сегодня проблем изучения процессов художественной интеграции и прояснения возникающих по ходу дела вопросов. Многочисленные словари, дающие определение содержания термина «синтез», характеризуют его как обязательный, уже случившийся результат взаимодействия искусств в процессе художественного развития. Синтез здесь предстает в виде идеальной модели единства, целостности и органичности, в которой действуют законы создания произведения как такового и которая лежит в основе самой природы художественного творчества. В статусе категории искусствознания, когда «синтез» предстаёт как инструмент обобщения, его содержание, его структуры постоянно подвергаются пересмотру. Понятие «синтез» в системе художественных представлений суммирует свойства, которыми он должен (или не должен) обладать по разумению того или иного толкователя. Его худо-

жественный результат более не рассматривается как идеальная модель целостности. Современное теоретическое конструирование модели синтеза представляется задачей невероятной сложности, требующей подключения методик семиотики, герменевтики, феноменологии.

В современных условиях категория «синтез» заменяется категорией «интеграция». Объяснение причин прозвучало в выступлении **Людмилы Фрейверт** (эстетик). Осознавая нереальность достижения целостности (в классическом понимании — гармонии), Фрейверт оставляет современному исследователю возможность при анализе взаимодействий опираться на онтологические свойства искусства. В центре внимания Фрейверт — особая роль дизайна, к которому переходит лидирующая роль в процессах художественной интеграции:

«Сложность и дифференцированность современной культуры препятствует возникновению нового, современного *синкретизма*. Интеграция искусств как таковых, т. е. *Gesamtkunstwerk* — формальная основа, некий мегаархетип художественности. Внутри него содержатся архетипы художественного формообразования, т. е. предсуществующие возможности формы, формообразующие силы, совокупности сил или закономерности, обуславливающие свойства конкретных образцов (см. понятия “линия”, “жест”, “сцена”, “графичность”, “скульптурность”, “живописность”, “музыкальность”, “(по)строение”). Особое место в этом ряду занимают слова “строение”, “построение”: ведь мышлению свойственен пространственный код. Поэтому архитектор как главный строитель может ощущать себя Главным, ответственным, в частности, и за синтез искусств. Современная архитектура позволяет говорить, скорее, об интегративных тенденциях, которые могут реализоваться множеством способов... Архитектуру и дизайн сближает жёсткая подчинённость физико-механическим, утилитарным и социальным требованиям. Но вместе с тем дизайн не является “клоном” архитектуры. Даже общие для обоих искусств закономерности функционируют в них по-разному. Одна из них — всеобщая связь искусств. Архитектура, на протяжении веков игравшая центральную роль в их синтезе, демонстрирует действие данного архетипа. И хотя сейчас есть тенденция перехода лидирующей роли к дизайну, опыт архитектуры, насчитывающий несколько тысячелетий, нужно вновь осмыслить в “эпоху дизайна”» (Л. Б. Фрейверт, кандидат философских наук).

Из разнообразной проблематики, затрагиваемой в ходе обсуждения за круглым столом, можно выделить три основных вектора, которым соответствуют три концептуальных модели художественного единства. Первая представляет собой модернистскую модель художественной интеграции, в основе которой лежит контрапункт вагнерианской и авангардной синтетических структур. Вторая — постмодернистскую версию. Третья — современную концепцию «новой “органицистской” утопии», намечающую контуры идеальной модели художественной целостности.

Когда **Олег Кривцун** (эстетик, теоретик искусства) предлагает изучать процессы художественной интеграции в двух руслах — как взаимовлияние языков искусства живописи, скульптуры и архитектуры и как *стилистическую взаимодополнительность* произведений разных видов в рамках города, района, жилого квартала, он определяет пути достижения художественного единства в категориях вагнерианской системы. Когда же Кривцун задаётся вопросом, как сегодня мы понимаем природу художественной интеграции в дуалистическом модернистском контексте, он отвечает на него в категориях, содержание которых черпает в концепциях авангарда, открывшего мир нового художественного видения, *новой пластики*, «ощущения пластичности» (К. Малевич) [3].

«Конечно, фундаментальный вопрос, какие свойства этой системы обеспечивают её максимальную целостность, единство. Есть десятки и даже сотни разных способов передать вы-

разительную художественную целостность — акцентировать деталь, сопровождать её нужным фоном, противопоставить ей нечто по контрасту и др., но художник всякий раз должен переизобретать СПОСОБЫ СОПРЯЖЕНИЯ выразительных деталей, жестов, фрагментов заново. Вместе с тем выразительная целостность пластики — это не только то, что у нас перед глазами, но *и то, что у нас в голове*. У каждого из нас — *камертон в глазу*, совокупность опыта, вкуса, чутья художественного, которое должно быть гибким и восприимчивым. Это относится и к художникам, и к фотографам — один и тот же городской вид может быть воспринят как рутинными одними, а другими опоэтизирован. **ВОТ ВАМ И МОМЕНТ РОЖДЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ**. Получается, что интеграцию в данном случае обеспечивает не правильно подобранная и пересозданная натура, а ПЛАСТИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО самого художника. Чтобы понять природу художественной интеграции сегодня, важно ответить на такие вопросы: что такое на сегодняшний взгляд “пластическая система”? Что такое *пластическая драматургия*? Что такое пластическое чувство? Что такое *креативность пластической деформации*? Именно новое наполнение этих важнейших понятий поможет нам разобраться в необозримом многообразии выразительных форм»¹ (О. А. Кривцун, заведующий отделом теории НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, доктор философских наук, профессор, действительный член РАХ).

Термин классического искусствознания «синтез» в 1970-е гг. начинает использоваться исследователями авангарда для определения нового характера целостности в этой системе (Н. Л. Адашкина).

В эксперименте, проведённом художниками русского авангарда, берут начало принципы формообразования, получившие дальнейшее развитие в архитектуре, дизайне, выставочной деятельности. Но до выхода в предметную среду пространственные поиски художников авангарда сыграли важную роль в становлении пространственно-конструктивной мысли и формировании второй парадигмы синтеза искусств (его авангардной версии) в художественном ареале модернизма.

Современные молодые исследователи продолжают углублённо изучать формальные поиски и открытия авангарда. В этой связи представляется интересным обращение **Анастасии Чаладзе** (искусствовед) к супрематическому пространственному модулю как примеру синтетического слияния искусств².

«Традиционную систему эстетических критериев, которая складывалась в европейской культуре на протяжении многих веков, в начале XX столетия меняет абстрактное искусство. Изобразительные характеристики в абстрактном искусстве являются носителями самоценных смыслов. Это важно для создания единого языка, благодаря которому стала возможной интеграция различных видов искусства на новом историческом витке. Супрематизм как формообразующая концепция оформляется вокруг модуля³. В основе этого модуля лежит свободное «парение» геометрических фигур (плоскостей) в пространстве или его имитации белым фоном [5, с. 92].

Процесс генерации пространственных стратегий берёт начало в живописных экспериментах Малевича, который приходит к идее создания “новой классической” архитектуры, как новой универсальной художественной формы, базирующейся на достижениях супрематизма в живописи.

Формы нового супрематического мира, вышедшие из графики и живописи, стали утверждаться в прикладном искусстве и в “абстрактном проектировании”, которое развивается по двум направлениям. Первое связано с витебским периодом и стало результатом сотрудничества Малевича

¹ Кривцун О. Ф. Пластическая деформация: художественная интеграция «правильного» и «неправильного» искусства // Процессы художественной интеграции в современной архитектуре, других видах искусства и методы их изучения. Стенограмма заседания круглого стола НИИ теории и истории изобразительных искусств при РАХ 18 ноября 2015 г.

² Чаладзе А. Модульный потенциал супрематизма в системе пространственных искусств // Процессы художественной интеграции в современной архитектуре, других видах искусства и методы их изучения. Стенограмма заседания круглого стола НИИ теории и истории изобразительных искусств при РАХ 18 ноября 2015 г.

³ Здесь под модулем подразумевается структурный элемент организации пространства.

вича с Лисицким. Последний, благодаря архитектурному образованию, смог разглядеть и развить объёмно-пространственный потенциал супрематизма в проунах. Кульминацией экспериментов Лисицкого стала “Комната проунов”, представленная в Берлине в 1923 г. “Комната” ознаменовала собой новый принцип организации пространства. Второе направление связано с деятельностью Малевича уже после Витебска. В процессе архитектурных поисков Малевич различал два “вида архитектуры”: “архитектуру как проблему” и “архитектуру в жизни” [цит. по: 2, с. 34]. Сам он отдавал предпочтение первому и разрабатывал на основе изобретённой им системы концепцию новой архитектоники. Результатом подхода к “архитектуре как проблеме” стало введение понятия “супрематического ордера”, который воплотился в архитектонках (1923).

Принцип супрематического образования, поиск новых объёмно-пространственных решений, можно рассматривать как абстрактное проектирование. Актуальность такого метода состоит в том, что в некоем иллюзорном пространстве на основе супрематического модуля могут быть сгенерированы различные варианты построения пространственных форм.

Концепции синтетического формообразования, заложенные в творчестве Малевича и Лисицкого, находят отражение в проектах современных архитекторов. Примером такого “влияния” могут служить ранние работы Захи Хадид: дипломный проект “Тектоник Малевича”, где использована живопись как метод проектирования и архитектоника гипсовых макетов родоначальника супрематизма, проекты Пожарной части Витра и ЦСИ Цинциннати, напоминающие проуны Лисицкого. Примером, отражающим актуальность методики абстрактного проектирования, могут служить работы мастерской *Asymptote*. Одно из ключевых направлений деятельности мастерской — создание виртуальных построек, для которых используется киберпространство. Методология поиска новых форм, заложенная Малевичем и Лисицким, остаётся актуальной по сей день и находит применение с использованием современного лексикона, но по сложившемуся в начале XX в. пути» (А. Т. Чаладзе, искусствовед, научный сотрудник Государственного Эрмитажа).

Взгляд из сегодняшнего дня на отечественное монументальное искусство второй половины 1970–1980-х гг. чётко выделяет разновременные стадийные напластования модернистских и постмодернистских тенденций (А. Флорковская).

В годы «оттепели», когда происходила общая переоценка ценностей, практикующие архитекторы, теоретики и историки искусства были полны уверенности, что продолжают насильственно прерванное развитие идей конструктивизма. Сборная индустриальная архитектура 1960–1970-х гг. с её яркими мозаичными панно и фресками, металлографией и пластикой явилась новой модификацией модернистского метода. Монументально-декоративное искусство в это время своей концепционностью и оригинальными решениями компенсирует неразвитость архитектурных форм в условиях стагнирующей экономики и ограниченных возможностей строительной индустрии. Нарождавшаяся постмодернистская эстетика, дух постмодернизма и его стилистика формировались именно в монументальном искусстве, откуда уходил идеологический пафос и куда потоком хлынули радость жизни и красота. Совмещение двух отдельных стадийных периодов в одном хронологическом окрасило в особые тона отечественное искусство почти двух десятилетий. Дух модернизма в постпостмодернистское время воспринимается и интерпретируется в своеобразном полилоге самых различных идеологов, отражая новейшие тенденции в развитии постиндустриального города.

Острота современного подхода к интерпретации пространственной концепции модернизма/постмодернизма ярко выражена в дискурсе **Сергея Орлова**⁴, размышляющего о феномене авторского пространства в скульптуре. Панорама пространственной драматургии развёртывается в широком спектре авторских инициатив в экспрессионизме, кубизме, футуризме, аналитическом искусстве.

⁴ Орлов С. Феномен авторского пространства в скульптуре // Процессы художественной интеграции в современной архитектуре, других видах искусства и методы их изучения. Стенограмма заседания круглого стола НИИ теории и истории изобразительных искусств при РАХ 18 ноября 2015 г.

«Сверхзадача овеществить и расширить собственную модель интеллектуальной среды, выразить собственное видение мира вдохновляла мастеров разных стилистических направлений. Пространство действия и преодоления, предчувствия и открытия формировалось в живописи, скульптуре, графике, дизайне, монументальных объектах...

Роден открыл МОТИВ ШАГА, символического шага в неведомое, в пределы мира с новыми параметрами пространства, времени, движения. Иную формулу шага овеществил Альберто Джакометти («Человек, пересекающий площадь», 1949). Джакометти исследует пространство как психологическую субстанцию. Авторское пространство прочувствовано как поле предельного физического, эмоционального напряжения. Преодоление площади тождественно жизненному пути.

Воображаемое пространство *опосредованно* соотносимо с конкретной действительностью, событиями, жизненными стимулами и бытом эпохи. Однако чаще две сферы не совпадают, мастера модернизма создают собственную реальность с протяжённым временным охватом.

Филонов создал внушительную мифологию головы. «Живые головы» представляют Вселенную форм.

В графических и живописных композициях Василия Кандинского 1910-х гг. (абстрактные и изобразительные) пульсирует, движется, звучит и дышит протоматерия авторского пространства. <...>

Леонид Баранов создаёт многофигурную композицию «Пушкин» (гипс, 1977–1981). Одинадцать скульптурных портретов, повторы фигур, дублирование персонажей. Трижды повторена фигура Наталии Гончаровой. Рядом с Пушкиным и Гоголем их двойники — скульптурные портреты в декоративных рамах. Двойники отличаются позой, одеждой, выражением лица, предстают в полный рост и в виде бюста. Нет сюжета и действия, но мощно выражен безмолвный диалог. Пространство между фигурами пронизано невидимыми нитями пересечений мыслей и судеб. Свободно располагая и перемещая скульптуры, художник выстраивает пространство параллельных диалогов. Вся сцена исповедальна, созерцательна и драматична. Все элементы сплавлены в единую ткань.

Композиция «Пушкин» выявила возможности и значение авторского пространства в скульптуре.

В 2000–2010-е гг. искусство, определяемое как «монументальное», эволюционирует, смыкается с другими видами искусства, принимает многоликие формы. Одна из таких форм — авторская скульптурная экспозиция. Художник, волею обстоятельств, становится одновременно заказчиком и исполнителем собственных замыслов. Для многих авторов форма персональной выставки (скульптурной) становится почти тождественной монументальному проекту, создаваемому на краткий срок и без привходящих внешних ограничений. Экспозиционные залы на краткий срок становятся полем творческого эксперимента, осуществляется близкая сердцу автора художественная постановка. Авторская драматургия смыкает скульптуру и объект, концентрацию форм и паузы, цезуры, прорывы. Пропуски не менее значимы, ибо насыщены драматическим напряжением. Вся экспозиция смыкается в единое художественное произведение.

Идея соразмерной человеку, эмоционально ёмкой среды оригинально претворяется в ансамблях, смыкающих архитектуру, скульптуру, монументальные инсталляции, световой и парковый дизайн, инженерию и электронику. Объектом художественного проектирования часто становится целый ландшафт, искусственно созданный, развёрнутый вовне или внутри гигантского архитектурного объёма. Впечатляющий объект — «Хан Шатыр» в Астане (открыт в 2011 г.). Другой феномен рукотворной среды — тропический парк «Сады у залива» в Сингапуре (открыт в 2012 г.). «Сады» на многометровых стальных деревьях с подвесными мостами на разных уровнях предоставляют возможность войти внутрь сооружения. Стволы стальных деревьев декорированы вьющимися растениями, в вечерние часы вся панорама иллюминирована. Авторы проекта возрождают легенды о Садах Семирамиды. «Сады у залива» также ассоциируются с титаническими ландшафтами Юрского периода (циклопические деревья) и средой обитания гипотетической цивилизации XXI в., когда пространство Мегалополиса станет неотъемлемой частью самой природы. Новое *ландшафтотворчество* вступает в диалог с архитектурой, природой, ищет возможность конструировать, творить и созидать по её законам. Скульптурность, сценичность, зрелищность, так же как технологическое совершенство, становятся существенными составляющими футуристического ансамбля» (С. И. Орлов, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, кандидат искусствоведения, член-корреспондент РАХ).

Новаторский дух искусства XXI в. породил новые формы, ввёл новые художественные критерии. Сегодня искусство неоднозначно и по-разному реагирует на новую структуру реальности, на те вызовы, которые адресовала современность традиционной культуре. Желая быть современным, искусство предлагает разнообразные, иногда взаимоисключающие версии ответов на вызов времени. В пространстве современной культуры, или, как его ныне часто именуют, «посткультурном пространстве», главенствуют и равноправно существуют две художественные системы. Одна из них, верная «вечным» ценностям и признающая «вечные» законы, добытые многовековым опытом творчества, основывается на языке модернизма, так называемого формального искусства. Другая, которая презентует себя как «актуальное искусство», представляет арт-систему, где преобладает язык художественного жеста. Обе системы существуют как бы параллельно, словно разные виды деятельности. Сталкиваясь же, они начинают активно «искривлять».

Именно поэтому в пограничной зоне можно наблюдать любопытные явления, свидетельствующие если не о диалоге, то о движениях, сцеплениях, случайных пересечениях, а значит, и об установлении связей между двумя языками, которыми пользуется культура. Как знать, может быть, здесь, в этом пограничье, и рождается искусство будущего?! Практика показывает, что именно здесь открываются широкие возможности для творчества, создания неограниченного арсенала средств художественной выразительности.

Всё более очевидным становится и тот факт, что акционизм перестаёт быть сферой посвящённых: опыт художественных практик критически осмысливается и осваивается в разных видах искусства. Как это бывало неоднократно во времена раннего модернизма, заимствование носит избирательный и поверхностный характер, что, естественно, раздражает апологетов и ревностных блюстителей чистоты идеи. Но процесс ассимиляции и поглощения остановить невозможно.

Абсолютной ценностью в процессах интеграции традиционно провозглашается *эстетическое единство*. Глубинные коммуникативные интенции служат связующими нитями, благодаря которым и сохраняется природное родство произведений, артефактов и других разновидностей художественных практик при всей несхожести языков и артикуляций, порождённых разным типом художественного мышления. Исследователям предстоит нащупать эти нити и вплести в единую ткань художественного полотна современности. **Анна Шукурова** (искусствовед)⁵ выявляет⁶ общие черты двух обособленных и противостоящих друг другу художественных систем, проводя смысловые и тематические параллели между некоторыми фигуративными композициями позднего советского искусства и современными инсталляциями и перформансами. Шукурова обращает внимание на то, что одним из характерных приёмов отечественных художников-монументалистов 1970-х [4] было создание иллюзии исчезновения стены и проникновения природы в интерьер здания. В качестве примера она приводит фреску О. Филатчева (Роспись конференц-зала научного корпуса Никитского ботанического сада в Ялте, 1978 г.) и мозаику Б. Тальберга, изображающую Царицынский парк (Моза-

⁵ А. Н. Шукурова, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, кандидат искусствоведения.

⁶ Шукурова А. Фигуративные композиции, инсталляция, перформанс. О смысловых и тематических параллелях // Процессы художественной интеграции в современной архитектуре, других видах искусства и методы их изучения. Стенограмма заседания круглого стола НИИ теории и истории изобразительных искусств при РАХ 18 ноября 2015 г.

ика в вестибюле гостиницы Центра международной торговли в Москве, 1981г.). Художник Тальберг как бы приглашает зрителя на виртуальную прогулку вглубь иллюзорно открытого пространства, используя мотив въездных ворот в Царицыно. Несмотря на то что инсталляция «Врата» Христо и Жан-Клод в Центральном парке Нью-Йорка (2005) представляет собой принципиально иной арт-объект, замечает исследователь, по смыслу и тематически она сопоставима с работами московских монументалистов. Подобное сопоставление предлагает Шукурова и в случае монументальной композиции В. Замкова, где частицы вещества представлены, как они воспринимаются с помощью оптических приборов. Настенная роспись Замкова, выполненная в смешанной технике рельефа и мозаики в здании Политехнического университета в Самаре (1978), изображает различные формы жидких кристаллов и учёного с электронным микроскопом (по словам художника, учёный постигает «тайны микромира»). Параллелью к названной росписи служит перформанс «Вода», осуществлённый в соборе Рейкьявика (2013). По замыслу исландской художницы Гудрун Кристиансдоттир, звуки ритмически капающей воды и отражения водяных кругов вместе с действиями священника и учёного результировали фотоснимками различно структурированных молекул воды, а тем самым иллюстрировали идею постижения тайн микрокосма.

Правомерен интерес исследователей города и его архитектуры к пространственному потенциалу музыки и звука, поэтому музыковеды всё чаще становятся обязательными участниками исследовательских проектов, посвящённых средовой проблематике. Общая ситуация в музыке и кино-искусстве, обрисованная **Ольгой Хвоиной** (музыковед)⁷, поразила сходством с происходящим в других видах художественного творчества. К сказанному Хвоиной можно добавить, что саморефлексия в архитектурной среде, особенно молодёжной, проявляется сегодня в перформативной форме фестивалей и других мероприятий, на которых проводятся опросы представителей разных слоев горожан. Проводимые в непринуждённой праздничной обстановке рейтинги стали эффективным инструментом выявления «позитивных перемен» в жизни города. В перечне предлагаемых вопросов для выяснения восприятия состояния городской среды на фестивале «Московского урбанистического форума 2016»⁸ был также и вопрос, касающийся роли звука в жизни города.

«Образные и смысловые варианты художественной интерпретации пространства в музыке, кино, не говоря уже о совсем молодом мультимедийном искусстве, продолжают множиться и представляют всё новый материал для исследования. При том, что музыка, по выражению Брайана Ино, переживает период “отхода от нарратива к пейзажу, от исполнительского номера к звуковому пространству”, интерес к этой теме закономерен. И в музыкальном, и в театральном искусстве пространственные звуковые эффекты использовались, как минимум, с античных времён. Они заключались в расположении источников звука по разные стороны от слушателя с целью максимально воздействовать на него в условиях ритуала (антифонное пение в пространстве храма) или аттракциона (окружение слушателя музыкантами-инструменталистами во время исполнения развлекательной музыки на открытом воздухе).

Задача наполнить звуком заданное пространство каждый раз имела индивидуальное решение, зависящее от конкретных, в том числе акустических условий. Зазвучав, пространство воспринималось уже как художественно преобразённое, опозитивированное. В некоторых случаях

⁷ Хвоина О. «Геометрия звука»: Художественная интерпретация пространства в современных музыкальных и аудиовизуальных произведениях // Процессы художественной интеграции в современной архитектуре, других видах искусства и методы их изучения. Стенограмма заседания круглого стола НИИ теории и истории изобразительных искусств при РАХ 18 ноября 2015 г.

⁸ Московский урбанистический форум 2016 «Быстрорастущие мегаполисы. Технологии динамичного развития». 30 июня – 3 июля.

композиторы акцентировали внимание на таком преображении, трактуя его как уход в область трансцендентного. Масштабные художественные замыслы подобного рода требовали постройки специальных залов (вагнеровский оперный театр в Байроте, нереализованный проект храма в Индии для исполнения “Мистерии” А. Скрябина).

Появление и продолжающееся по сей день активное развитие электроакустического оборудования значительно упростило распределение источников звука в пространстве любого объёма и формы и стимулировало интенсивные художественные поиски в данной области. Искусствоведение зафиксировало появление таких феноменов, как пространственная музыка и объёмный (или окружающий) звук в кино. Композитор перестал быть единственным, кто занимается распределением звука в пространстве — теперь это входит в профессиональные обязанности звукорежиссёра и саунд-дизайнера⁹. Технические инновации стали залогом развития новых эстетических тенденций. Физическое пространство начинает осознаваться как самостоятельный художественный образ, развёртывание в пространстве звуковой материи может стать поэтической и/или конструктивной идеей произведения. В привычной задаче заполнения пространства звуками теперь выделяют пространственность — статическую и кинетическую. Чувствительность слуха к основным характеристикам пространства (вперёд-назад, вверх-вниз, вправо-влево) предоставляет композитору разнообразные возможности: создать художественно осмысленную статическую диспозицию или работать с перемещением звуков и звуковых масс (последнее характерно для произведения Родиона Щедрина, название которого вынесено в заголовок статьи — “Геометрия звука”). Принципиально новое, свойственное только XX в. отношение к пространству продемонстрировал в своём творчестве Янис Ксенакис (как известно, работавший в течение ряда лет инженером, а потом и дизайнером в студии Ле Корбюзье). Его интересовало не наполнение реального пространства, а его идеальный образ, обрисованная звуком идеальная архитектурная форма. В творчестве Ксенакиса, так же как и в некоторых произведениях Карла Штокхаузена, кажется, достигло своего предела сближение музыки и архитектуры. Показательно, что оба композитора писали музыку для специальных выставочных архитектурных проектов, мысля её как неотъемлемый элемент архитектурной конструкции» (О. Б. Хвоина, проректор по научной работе Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина (ГИТР), кандидат искусствоведения, профессор).

В настоящее время можно констатировать наличие успешно проведённых исследований, в которых выявлены и сформулированы систематизирующие принципы нового характера взаимодействия искусств, их художественной интеграции. Начало новому научному направлению достижения искомой целостности положено **Михаилом Дуцевым**, который намечает и описывает модель процессов художественной интеграции в новейшей архитектуре [1].

«Связующей стала идея “поля” как метафоры сложных взаимодействий и взаимных влияний, изменчивости и нестабильности архитектурных феноменов. Согласно предложенной концепции, введена система “полей” художественной интеграции: пространственно-временного, художественного, персонально-личностного. Масштаб темы потребовал обратиться к обширному массиву теоретических интегральных подходов в науке и философии, а также к базовым основаниям целостности в искусстве. Все многообразие контекстов творчества архитектора, реальных и вымышленных, концентрируется в пространственно-временном “поле”, которое включает интегральные пространства современного города, временные аспекты формирования архетипов и памяти места, пространственно-временные взаимосвязи в их постоянном диалоге с человеком.

“Поле” интеграции всего круга искусств и архитектуры отмечено влиянием первичных художественных языков, сложившихся и формирующихся видов творческой деятельности, а также универсальных закономерностей художественной формы. Воздействие каждого художественного языка может быть прямым или опосредованным, функциональным или изобразительно-символическим. Сегодня особое значение приобретают три линии интеграции художественного “поля”:

⁹ Показательно, что возникновение последней профессии было непосредственно связано с задачей распределять источники звука в пространстве кинозала так же, как дизайнер распределяет материальные объекты в оформляемом помещении.

“концепция”, “театр” и “дизайн”, а также естественно-гуманистического основания архитектурной деятельности.

Персонально-личностное интеграционное “поле” имеет особое системообразующее значение, рождая творческие импульсы в деятельности автора-архитектора и эмоционально-смысловые отклики в восприятии адресата. Это множество индивидуальных путей архитектурно-художественной интеграции, которые систематизированы по ряду актуальных направлений: архитектура художественного порядка и экономии средств выразительности; архитектура коммуникации в системе контекстов; архитектура естественных взаимосвязей; архитектура, которая следует природе; архитектура иллюзорного образа; архитектурный дизайн и социальный диалог; архитектура аналитического исследования и социальных стратегий; архитектура экспрессии и свободы формообразования; архитектура высоких технологий. “Полевой” подход позволяет выделить интеграционные центры: рациональные и эмоциональные, контекстуальные и семантические начала, а также гуманистические и диалогические, естественно-природные и инженерно-технологические основания. В динамичном состоянии художественных ориентиров определенные центры могут быть общими для архитекторов различных стилевых предпочтений, а также с разной периодичностью актуализироваться в творчестве того или иного автора.

Среди наиболее универсальных принципов, регулирующих процесс художественной интеграции в первую очередь важен центральный принцип возникновения-рождения, определяющий момент единовременного появления замысла, озарения, творческого импульса при переходе от простой суммы качеств к единому интегральному качеству произведения. Наличие “откликов”, которые позволяют увидеть образы одного “поля” в другом в новом художественном качестве, описывается принципом свободной художественной интерпретации и трансформации. Принцип художественной метасистемы и полиинтеграции реализуется в расширенном значении архитектуры как метаискусства, метанауки, метадеятельности на пути к новой архитектурно-художественной целостности»¹⁰ (М. В. Дуцев, заведующий кафедрой дизайна архитектурной среды Нижегородского государственного архитектурно-строительного университета (ННГАСУ), доктор архитектуры, профессор, советник РААСН).

Состоявшийся обмен мнениями о возможности решения новой интегральной задачи, поставленной временем, оправдал связанные с ним ожидания. На основе высказанных участниками заседания круглого стола предположений, пожеланий, а также представленных готовых разработок обозначились контуры широкого многоаспектного исследовательского проекта, над которым предстоит продолжить работу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Дуцев М. В. Концепция художественной интеграции в новейшей архитектуре: автореф. дис. ... д-ра архитектуры. Нижний Новгород, 2014. 53 с.
- 2 Жадова Л. А. Супрематический ордер // Проблемы истории советской архитектуры. М., 1983. Вып. 6. С. 34–41.
- 3 Кривцун О. А. Новая выразительность и мера человеческого в современном искусстве: поиски сопряжений // Гуманистические основы и социальные функции искусства. М.: Российская академия художеств, 2012. С. 78–84.
- 4 Среда. Художник. Время. Монументальное искусство в координатах 2-й половины XX века: сборник статей по материалам Международной научной конференции. Москва, 23–24 сентября 2015 года / под ред. Н. И. Аникиной и А. С. Епишина. М.: БуксМАрт, 2016. 176 с.
- 5 Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда: в 2 кн. М.: Стройиздат, 1996. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. 709 с.

¹⁰ Дуцев М. Пути художественной интеграции в новейшей архитектуре // Процессы художественной интеграции в современной архитектуре, других видах искусства и методы их изучения. Стенограмма заседания круглого стола НИИ теории и истории изобразительных искусств при РАХ 18 ноября 2015 г.

*Tatiana G. Malinina,
Institute of Theory and History of Fine Arts,
Prechistenka St., 21, 119034 Moscow, Russia*

**ARTS' INTEGRATION PROCESSES IN MODERN ARCHITECTURE:
THE BEGINNING OF A DISCUSSION**

Abstract: The paper introduces the author's commentary who is at the same time the author of the conception of a round table meeting conducted by Research Institute of the academy of Arts (18 November 2015), dedicated to the art of integration processes in modern architecture and other art forms, current artistic practices and methods of their study. The role of the artist in human adaptation to the new urban spaces and architecture now is very important. Today active implementation of innovative technologies and new materials in modern construction, the effect of urban planning creative concepts Urban complicates the language of architectural forms, generates new imagery, dramatically changing the usual picture of the city. Among professionals (practicing architects, artists, designers), and in society there is a cultural request to update the complex of knowledge in the area of formation of aesthetically fulfilling and healthy living environment. Being aware of the relevance of such a request, theorists of art and architecture, art critics tend to a new understanding of traditional general cultural problems of interaction and synthesis of the arts. The problem of the modern researcher is to identify promising trends in a new strategy of transformation of the environment, which suggests keeping a variety of factors, as well as accessing the various creative techniques to master the tools of integration while at the same time it is difficult to control the current processes and the achievement of the desired harmony. Very important, in particular, is to clarify our relationship with the figurative and the communication potential of such types of art as installation in an urban environment, monumental forms of assemblage, a symbiosis of landscape and architectural designs, as well as other multilateral relations. Of the various issues raised in the discussion at the round table, there are three main vectors, which correspond to the three conceptual models of artistic unity. The first is a model of modernist art integration, based on counterpoint of Wagnerian and avant-garde synthetic structures. The second — postmodern version. The third one — the modern concept of the “new” organicist “utopia” outlining the contours of an ideal model of artistic integrity. The meeting, supported by speeches of experts from various fields: theorists and historians of architecture, aesthetics, art, culture — can be considered as the first attempt at a kind of monitoring which helps to identify ways of understanding the pressing matters of the processes of studying an artistic integration and to clarify others issues along the way.

Keywords: synthesis of the arts (definition), Russian avant-garde, the principles of formation, modernism, avant-garde and classic dialogue, interaction of art, postmodernism, a model of artistic integration.

Received: August 09, 2016

Information about the author: Tatiana G. Malinina — DSc in Arts, Professor, Senior Research Associate, Institute of Theory and History of Fine Arts. E-mail: tgmal01@yandex.ru

REFERENCES

- 1 Dutsev M. V. *Kontsepsiia khudozhestvennoi integratsii v noveishei arkhitekture: avtoref. dis. ... d-ra arkhitektury* [Conception of artistic integration in the latter-day architecture: abstract of the doctor's dissertation]. Nizhnii Novgorod, 2014. 53 p. (In Russ.)
- 2 Zhadova L. A. *Suprematicheskii order* [Suprematical order]. *Problemy istorii sovetskoi arkhitektury* [Issues of the Soviet architecture's history]. Moscow, 1983, issue 6, pp. 34–41. (In Russ.)
- 3 Krivtsun O. A. *Novaia vyrazitel'nost' i mera chelovecheskogo v sovremennom iskusstve: poiski sopriazhenii* [New expressiveness and measure of the humane in modern Art: search of matching]. *Gumanisticheskie osnovy i sotsial'nye funktsii iskusstva* [Humanist foundations and social functions of Art]. Moscow, Rossiiskaia akademiia khudozhestv Publ., 2012, pp. 78–84. (In Russ.)
- 4 *Sreda. Khudozhnik. Vremia. Monumental'noe iskusstvo v koordinatakh 2-i poloviny XX veka: sbornik statei po materialam Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Moskva, 23–24 sentiabria 2015 goda* [Environment. Artist. Time. Monumental art in terms of the 2 half of the XX century: collection of articles on materials of the International scientific conference. Moscow 23–24 september 2015], ed. N. I. Anikinoi i A. S. Epishina. Moscow, BuksMArt Publ., 2016. 176 p. (In Russ.)
- 5 Khan-Magomedov S. O. *Arkhitektura sovetskogo avangarda: v 2 kn.* [Architecture of Soviet avant-garde]. Moscow, Stroizdat Publ., 1996. Book 1: *Problemy formoobrazovaniia. Mastera i techeniia* [Morphogenesis` issues. Masters and currents]. 709 p. (In Russ.)