

зависимости на первый план выходили столкновения, которые не совмещались с ренессансным бустрофедоном и гармонией.

(4) Четвертое суммирующее направление как бы подводило итоги трем другим и отчасти сохраняло бустрофедон. Однако он был ослаблен тем, что идеал виделся лишь в туманной перспективе и не столько по-платоновски, сколько в отдаленной евангельской и греческой староотеческой традиции. Сами писатели и художники лишь смутно различали идеал и не стремились внушить уверенность в возможность его воплощения у читателей и зрителей. У Рембрандта сам Христос нередко хрупок и кажется неуверенным и тленным. Четвертое направление представлено самыми зрелыми (послеримскими) картинами Караваджо, наиболее проблемными вещами Тирсо де Молины, Дж. Донна, Мильтона, Мольера, Веласкеса, Рембрандта, Вермеера, Якова ван Рейсдаля.

III. Второй выдвигаемой автором отличительной особенностью Возрождения является не осознанное точно в то время переосмысление аристотелевской категории катарсиса как очищения реципиента произведения искусства страхом и сопереживанием, как эта категория выражена в сохранившейся части “Поэтики”. В эпоху Ренессанса, начиная с Боккаччо и Симоне Мартини, художественное воздействие стало восприниматься также в том смысле, в котором оно намечено в “Политике” Аристотеля в рассуждении о музыкальном воспитании — т. е. как очищение красотой и наслаждением. Эту форму очищения Аристотель в “Политике” обещал разъяснить в своей “Поэтике”, но соответствующая часть этой второй книги утеряна. Мы реконструируем эту чрезвычайно важную категорию, свойственную в частности аполлоническому началу в античном искусстве и преобладающую в художественной культуре Возрождения (в частности в Италии — с XIV века) особым почти синонимичным понятием *apocatharsis* (которое сохранилось в трудах Аристотеля не в переносном нравственном, а в физическом смысле).

Бустрофедонное соотношение идеального и жизненно-реального, так же как и преобладание тенденции к апокатарсису являются двумя новыми точными критериями, способствующими трудному делу разграничения литературы и искусства Ренессанса и XVII века.

Мои научные изыскания привели к установлению нового точного критерия различия Ренессанса и искусства XVII столетия. Для ренессансных литературы и искусства характерно постоянное движение между идеальным и жизненно-реальным, скольжение “с небес на землю и с земли на небо” (Шекспир). Это колебание образует рисунок, подобный движению вола на пахоте туда и обратно (“бустрофедон”). Ренессансный образ складывается в момент

сближения встречных движений. С эпохи Возрождения идеал представлен в первую очередь платоновской философией при известном влиянии учения греческих отцов церкви от Оригена до св. Григория Нисского о конечном всеобщем божественном спасении (“апокатастасис”). Все четыре направления литературы и искусства XVII столетия отличаются от Возрождения тем, что утрачивают бустрофедонную гармонию идеального и жизненно-реального: (1) за счет подавления первого вторым — плутовской и бытовой роман, караваджизм, фламандская и голландская жанровая живопись (такое направление раньше неправомочно называлось у нас “реализмом XVII в.”); (2) за счет подавления второго первым (классицизм); (3) за счет негармонического противопоставления идеального и реального (барокко); (4) за счет вынужденного ходом истории отдаления идеального в туманную перспективу, хотя в принципе сохранилось его соотношение с реальным (суммирующее направление).

Б. Балыкбаев. Риторические фигуры в архитектуре

Архитектура не искусство? Очевидно, искусство. Но теоретически неопровержимо это можно доказать только тогда, когда мы сумеем определять художественность и стиль архитектурного текста через формирующие их риторические фигуры. Всякий текст (в том числе пластический текст архитектуры) обретает художественность только тогда, когда он обретает с помощью тропов (риторических фигур) “стилистическую маркированность”.

Автор показывает наличие метафор, метонимий, синекдох, тмезиса (вставка), силлесписа и других риторических фигур в архитектурном тексте.

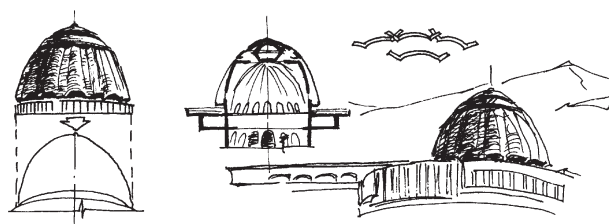


Рис. 1. Дворец творчества молодежи в Алма-Ате. 1982, арх. В. Ким.

Воздушная, поэтически выразительная форма купола возникает путем синонимии, путем замены обычной его формы на форму, напоминающую шатер. Синонимия — при одном и том же означаемом составные элементы означаемого заменяются другими (например, холодный — хладный, палец — перст). Эта форма купола придает легкость и привлекательность всему зданию, читается издали как венчающий пространство силуэт, а вблизи — как выразительная пластическая форма.

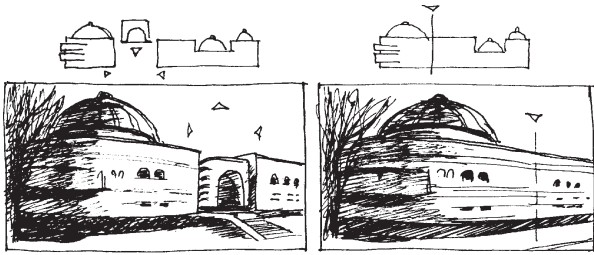


Рис. 2. Лечебно-оздоровительные бани “Арасан”, 1982, арх. В. Хван.

Крупный классический портал комплекса — объемный и пластический центр всего построения. Разделяя объем здания на две выразительные формы, портал как бы повисает между ними, сдерживая их взаимное визуальное тяготение. Нарочитая нетектоничность создает эффект неожиданности, переходящий в иронию. Этот неожиданный ход позволяет воспринять портал как вставку (тмезис), принципиально отличную от общего пластического текста здания. Тмезис встречается в кино как неожиданные вставные эпизоды, в живописи как коллаж, в речи как вставка (см. у А. Блока: “...в закате утонула (так пышно!) кровать...”), разделяющая обычно тесно связанные морфемы или синтагмы.

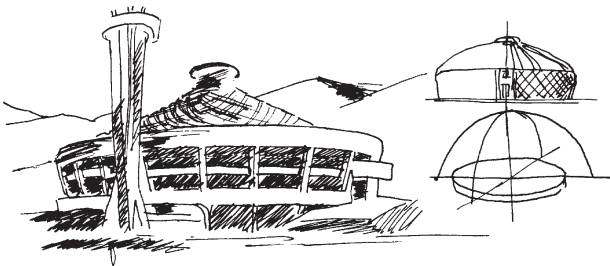


Рис. 3. Алма-Атинский государственный цирк, 1972, арх. В. Кацев.

В здании цирка — круг — пространственно-пластическая метафора, обладающая тремя смысловыми пластами: 1) круг выявляет утилитарное назначение (функцию) здания (место циркового представления); 2) круг — образ народного жилища (юрты); 3) подчеркивается кочевой образ жизни, присущий артистам цирка.

Идеи Роллана Барта и других современных теоретиков: стиль и формирующие его риторические фигуры есть результат отклонения от нормы, от школьного языка, от нулевого уровня письма — применима и к архитектуре. “Нулевой уровень” текста в архитектуре — это мысленно представленная чисто функциональная конструкция (внутренний язык архитектуры), способная удовлетворить утилитарные потребности и не имеющая художественной ценности (стилистически немаркированная). Отклонение от этой утилитарной конструкции происходит с помощью риторических фигур. Орднерную систему в классическом

искусстве в этом смысле можно рассматривать как систему риторических фигур.

Этот подход ставит на конкретный научный фундамент разговор об архитектуре как искусстве, позволяет раскрыть художественное обаяние и непредсказуемое существование архитектуры как важнейшей части художественной культуры человечества.

Ю. Борев. Методология художественной критики

Метод художественной критики обусловлен: Во-первых, самим искусством. Метод критики — “аналог” ее предмета: литературно-художественного процесса и его закономерностей, художественного произведения и его особенностей. Обобщение художественного опыта идет от художественной практики к теории и от нее к методологии, а затем к практике художественно-критического анализа.

Во-вторых, опытом современного искусства, распространяемым на изучение всего историко-художественного процесса. Актуальное состояние художественного творчества становится ключом к анализу предшествующих его форм. Художественные открытия дают импульс развитию приемов критического анализа.

В-третьих, восприятием произведения или художественного процесса сквозь призму рецептивных установок, ориентирующих критика на тот или иной тип художественных ценностей.

В-четвертых, собственными традициями критики. Необходимо интегрировать все методологически ценные идеи предшествующей критики.

В-пятых, методологическим опытом других наук. Так конкретно-социологические исследования способствуют установлению социального статуса и действительности художественного произведения, а опыт лингвистики помогает его семиотическому анализу.

а) Методология анализа художественного произведения предполагает последовательные мыслительные действия:

шаг первый: выбор исходной позиции, определение установок, принципов, направления анализа и его исходной парадигмы (интуитивный, герменевтический подходы); шаг второй: подступ и обход, приближение к объекту вплоть до непосредственного соприкосновения с ним; применение традиционных инструментов, выявляющих внешние связи произведения и их смысл (социологический, историко-культурный, сравнительно-исторический, биографический, творческо-генетический подходы); шаг третий: проникновение внутрь произведения посредством новых инструментов и операционной техники, выявляющих внутренние связи произведения и их значение и смысл (структурный, семиотический,