Л.А. АЛЬ-НУМАН
Гл. художник Студии витража и мозаики «Александрия» (Москва).
МГХПА им. С.Г. Строганова, кафедра «Художественное стекло»
e-mail: leila1108@ya.ru

L.A. AL-NUMAN
Ch. artist Studios stained glass and mosaic «Alexandria» (Moscow).
«Art glass» department of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: leila1108@ya.ru

ВЛИЯНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННО-КОЛОРИСТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ НА РАЗВИТИЕ ВИТРАЖНОГО ИСКУССТВА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ 50–90-Х ГОДОВ XX ВЕКА

THE INFLUENCE OF SPATIAL AND COLOR SYSTEM OF THE MIDDLE AGES ON THE DEVELOPMENT OF STAINED GLASS IN WESTERN EUROPE 50–90-IES OF XX CENTURY

С конца 50-х годов XX века в западноевропейском витражном искусстве устанавливается некая тенденция, которую можно охарактеризовать как «ностальгию по Средневековью». Искусство Средневековья продолжает производить сильное эмоциональное впечатление и помогает вызывать к жизни новые художественные образы.

Since the late 50-ies of the twentieth century, there is a certain trend in Western European stained glass art, which can be described as «nostalgia for the Middle Ages». The art of the Middle Ages continues to produce a strong emotional impression and helps to bring to life new artistic images.

Ключевые слова: витраж, храмовая архитектура, готика, символика пространства, символика света и цвета.
Keywords: stained glass, temple architecture, gothic, space symbols, symbols of light and color.

С конца 50-х годов XX века в западноевропейском витражном искусстве устанавливается некая тенденция, которую можно охарактеризовать как «ностальгию по Средневековью». Искусство Средневековья продолжает производить сильное эмоциональное впечатление и помогает вызывать к жизни новые художественные образы.

В истории архитектуры можно условно выделить два типа стилей: одни стили (римская архитектура, барокко) стремятся усилить эффект отдельных элементов, увеличить их масштаб и тем самым часто ослабляют монументальность целого. Другие стили (византийская архитектура, Готика, ранний Ренессанс), напротив, трактуют детали тонко, жертвуя ими для монументальности общего впечатления. Первый тип стилей характерен для пространственного, а второй — для линейно-плоскостного восприятия и изображения мира. Контраст между ними объясняется тем, что они основаны на различных предпосылках. Б.Р.Виппер, известный историк искусства, делает вывод, что «линейно-плоскостный стиль в живописи более свойствен эпохам с авторитарностью культур, основанных на полном подчинении власти, на коллективных, безличных принципах общежития. Наиболее ярко выраженные периоды такой культуры мы встречаем в архаической Греции и в эпоху раннего средневековья, и именно этим периодам в истории европейской культуры свойственны наивысшие достижения в области линейно-плоскостного стиля. В свою очередь, из тех же предпосылок естественно возникает, что живопись в эти периоды, прежде всего, стремится быть в подчинении общему ансамблю, к выполнению прикладных, декоративных функций, к украшению архитектуры. Характерно, что эти эпохи не знают станковой картины, самостоятельного, в себе законченного изображения. Напротив, чрезвычайный расцвет переживают техники прикладной живописи — мозаика, ковёр, эмаль, витраж. Всем этим техникам свойственно, во-первых, что они принадлежат не столько индивидуальному миру зрителя, сколько коллективной общности, являются неотъемлемыми элементами общего декоративного ансамбля, и, во-вторых, что они не столько изображают действительность, сколько её преображают, сообщая реальным предметам некую новую иррациональную материю» [1].

Витраж, являясь частным феноменом готического стиля, прекрасно иллюстрирует общее понятие термина «готика». Как в капле воды, в нем отражаются эстетические концепции средневековой Европы. Он вполне может быть выразителем не только конкретного направ-

ления в искусстве и архитектуре, но и всего исторического отрезка времени, которое принято называть средними веками.

Первые изображения на стеклах, как показывают документы, возникли не ранее XI века, но, утвердившись, витраж занял важное место в средневековом искусстве. Возвышение витража объясняется как собственным его значением в жизни собора, так и тем удовлетворением, которое верующие, внимательные к символической ценности каждого из его элементов, получали при созерцании витража. В известном описании аббатом Сугерием собора Сен-Дени, где присутствуют «чистое золото, изобилие гиацинтов, изумрудов и драгоценных камней», необходимые для прославления «Божественного светила», внутреннее сияние церкви как бы концентрируется в красоте витражей: «Чудесным искусством, щедрыми тратами, природной роскошью сапфиров изукрашены окна» [2]. В текстах, обращающихся к символике религиозной архитектуры, витражу отводится такое место, что может показаться, будто он господствует в соборе, вместо того, чтобы подчиниться ему. В действительности средневековое мировоззрение обладало внутренней целостностью. Каждый культурный феномен занимал в системе определенное место, дабы, взаимодействуя с другими элементами, образовать новое качество — синтез.

Картина мира, созданная христианской догматикой, строго иерархична. На ее вершине — Бог, первопричина всего сущего, внизу — земля, вверху — «Град Божий». Земная жизнь человека несовершенна, греховна, ее смысл — в искуплении, в стремлении к идеальному прообразу. Все строится на противопоставлении: земное и небесное, рай и ад, реальность универсалий — церковь, государство, вечность и призрачность земной жизни. Картина мира статична и всеобъемлюща, мироздание и социальное устройство, проблемы морали и права, бедности и богатства — все имело два полюса, свой верх и низ.

Главное место в эстетической системе средневековья занимает понятие Божественной красоты, воплощающейся в «зримых образах» — в единстве, целостности, порядке, форме. Видимая красота осмысливается как символ невидимой: прекрасное определяется как «нечто незримое, становящееся зримым» и этим доставляющее созерцающему ее «невыразимое наслаждение» [3]. Красота осмысливается как сияние идеи вещи в ее материальном облике.

Зримое воплощение мира, видимого не глазом, но внутренним духовным взором, представляло собой и средневековое монументаль-

ное искусство. В нем воплощается не реальный мир, а «реалии». Пространству земному противостоит универсалия пространства со священным Иерусалимом в центре, с «горним миром» вверху, с адом, в который можно попасть, заблудившись в незнакомых местах на земле, как Данте. Здесь не может быть места видимым пространственным отношениям. Не существовало понятия пространства как такового: были известны «протяжённость» или «промежуток» (sputium) и «место» (locus). Изображение пространства было своеобразным. По утверждению античного философа-неоплатоника Прокла, принятого христианской догматикой, «пространство — не что иное, как ярчайший свет» [4]. Храм рассматривается как сфера проникновения Божественного света в земной мир.

Мистическая интерпретация света оказывает огромное влияние на представления готической эпохи. Популяризованные философские представления о свете находят широкий отклик в светских романах и повестях того времени, с их любовью к описаниям фантастических воображаемых построек, магических стекол, зеркал и, особенно, драгоценных камней.

Готический собор явился воплощением поэтической мечты о Божьем граде, символом небесного Иерусалима, представшего в видении Апостола и Евангелиста Иоанна, со стенами из сапфиров, аметистов, изумрудов и улицами, как «чистое золото, как прозрачное стекло» [5]. Цветное стекло является важнейшим элементом картины града Божия, которым и является собор. В любом случае, оно наиболее явственно воплощает стремление религиозного сознания к чудесному, страстно воспринятое прихожанами.

Средневековый собор был высшим символом Божественного порядка на земле. Каждая его часть имела свое назначение. В восточной стороне помещался искупляющий алтарь, а на западной стене изображался грядущий Страшный Суд. Здесь становилась зримой пространственно-временная структура мира, строго логичная в своей иерархической целостности.

В готическом витраже мы видим те же общие философские и эстетические принципы. Композиция изображения строится не на оптической, а на чисто мыслительной, символической связи. Элементы изображения сопоставляются не по своим конкретным пространственным или временным признакам, но, с одной стороны, по их духовным и символическим соотношениям, по принципам религиозной иерархии, а

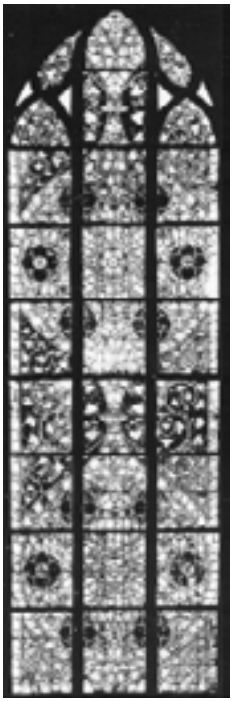




Рисунок 1. Графическое изображение витражного окна. Франция. XII в.
Рисунок 2. Джон Пайпер, витраж «Свет под спудом» в капелле Итонского колледжа. 1960 г.

с другой — по требованиям орнаментального ритма. Верх и низ в средневековом изображении означают не пространственные категории, а лишь символически-орнаментальные созвучия.

Само собой разумеется, что при подобной композиции пространства рама изображения и его фон приобретают совершенно особое значение, радикально отличное от того, к которому привыкло наше зрение. Рама средневекового изображения не означает границы пространства, она есть некий символический знак, так сказать, орнаментальное очертание идеи, поэтому изображение может пересекать раму в разных направлениях, выходить из нее или же разлагаться на несколько самостоятельных обрамлений (ил. 1). Понимание неслучайности этого композиционного приема, глубокое проникновение в суть построения средневековой композиции мы можем проследить в работах известного английского витражиста Джона Пайпера «Свет под спудом» (ил. 2).

Точно также и фон средневекового изображения имеет символическое, иррациональное значение. Главное художественное воздей-





Рисунок 3. Витраж «Св. Ангел», Германия. XIII в.
Рисунок 4. Ганс Готфрид фон Штокхаузен, витраж «Христос Спаситель». 1991 г.

ствие витража покоится на простом контрасте между фигурами и плоским фоном: бесцветном, золотом или синем. Таким образом, создается своего рода отвлеченность от реальной действительности. Особенно велика абстрактно-символическая сила у золотого фона — своим блеском и таинственным мерцанием он утверждает абсолютное совершенство и постоянство. Часто фигуры выделяются на орнаментально-стилизованном фоне. Однако такой фон не следует понимать как реальную плоскость — занавес или ковер; это как бы бесконечная субстанция, из которой выступают только нужные художнику образы (ил. 3). Витражи, основой композиции которых являются фигуры, трактованные в традиционном стиле, составляют малую часть среди общего количества работ, выполненных за период с 1950 по конец 90-х годов XX века. Чаще всего, это цветные окна католических приходов Италии, Португалии и Франции. Стремление к передаче абсолютного смысла приводит к изображению не того, что видимо, а того, что известно; важно не впечатление, а знание. Устанавливается связь не между человеком и изображаемым

предметом, а между человеком и явлением, составляющим символическую суть изображаемого. Жесты, позы, взаимоотношения предметов и человека с предметами выступают символами не столько пространственной, сколько топологической связи. Крупномасштабные изображения святых или монархов — знак их особого положения, но не указание на соотношение величин в пространстве.

Средневековый художник мыслит пространство, которое обладает содержанием, выражает идею или символ. В представлении человека той эпохи пространство и время не дифференцированы: пространство понимается через время как некий одномерный поток. Отсюда — радикальное отличие средневековых принципов композиции в живописи, витраже, рельефе от античных, классических. Вместо центрической, уравновешенной схемы античного искусства средневековая композиция развертывается обычно в одном направлении — слева направо или наоборот, подобно чередованию письмен. Основной принцип рассказа в искусстве XI–XIV веков заключается в сопоставлении на одной и той же плоскости не одного, а нескольких событий или действий. Зритель вместе с главным героем как бы переходит из одного этапа происходящего в другой. В.Фаворский считал, что «композиция — это и есть соединение разновременного в изображении», в этом случае «время как бы завязывается узлом» [6]. Витраж представителя немецкой школы Ганса Готфрида фон Штокхаузена представляет собой ярчайший пример такого соединения (ил. 4). Адам и Ева, стоящие у Креста с распятым Спасителем, — образ символический, указывающий на преемственность Ветхого и Нового завета.

Средневековый художник свое изображение мыслил не как оптическое впечатление, а как идею, Божественное Откровение, которое направлено на человека. И обращено не на зрителя, не на любопытствующего путешественника, не на исследователя истории искусств, а на прихожанина, участвующего в богослужении. «Чтобы оценить органический характер готического витража, недостаточно пройти по кораблю собора. Только в часы богослужения, в потоке процессии, при пении хорала зритель может по-настоящему оценить мистическое устремление столбов и сводов храма» [7], подвижность света в витраже и его связь с космосом.

Подобно византийским мозаикам и романским фрескам, витражи регулируют движение посетителей внутри здания. Как и все средневековые храмы, готический собор рассчитан на обход, символи-

зирующий путешествие паломника по Святым местам. Идея паломничества не только как реального странствия, но и как «паломничества души», чрезвычайно популярна в теологической литературе позднего Средневековья. Обход здания является символическим повторением подобного пути. Основные направления этого обхода те же, что и в романских базиликах: это движение к алтарю в центральной части через боковые нефы. Однако в соответствии с характером готической архитектуры — огромной высотой сводов и акцентировкой вертикальных тяг — направление движения определяется не горизонтальными фризами, но чередованием вертикалей окон. Расположенные на большой высоте окна центрального нефа заполняются занимающими всю их высоту фигурами пророков, апостолов и святых, ряды которых увлекают взор к алтарной апсиде. Более доступные для детального рассматривания окна боковых нефов разделяются на медальоны с многочисленными изображениями, объединенными общностью сюжетов или символики.

Согласуясь с иллюзорной устремленностью ввысь готических архитектурных форм, развитие действия в каждом из окон направлено снизу вверх. Как правило, сюжетные изображения в готических витражах композиционно смещены ближе к нижней части окон. Также распределена и цветовая нагрузка. Светлые гризайльные стекла концентрируются в верхней части окна, пропуская свет, освещающий своды храма. Такая логичная схема распределения цветовых пятен использована, например, в витражах католической церкви в г. Гревен (Германия), выполненных по проекту Карла-Мартина Хартманна.

Основные цвета раннеготических витражей — горячий красный рубин и глубокий синий сапфир. Сияние сапфирового цвета, поглощающего красный, составляет основную притягательную силу этих произведений. Главенство синего напоминает о декоре мозаик, как, например, в мавзолее Галлы Плацидии в Равенне. Этот цвет обозначает небесную сферу иного мира. Отблеск рубинов в таинственном сиянии символизирует пыл души, охваченной любовью. Витраж использует по большей мере локальные, то есть чистые, несмешанные, непреломленные цвета, которые в нашем представлении связаны с определёнными предметами как их объективные, неизменные свойства (голубое небо, зеленая трава, красный плащ). «Как же разумно расположить на окне эти столь красноречивые и прекрасные цвета? Техническая проблема была решена с восхитительной откровенностью. В своём анализе “фи-

зических” качеств цветных стёкол Виолле-Ле-Дюк восстановил логику ремесленника, который должен был, прежде всего, избежать оптического смешения, возникающего при противопоставлении двух цветов. Действительно, их недостаточно разделять нейтральными полосами, так как синий цвет стремится к экспансии, а красный к концентрации, что одинаково деформирует и смещает очертания. Зоны их господства должны отделяться тёмными обрамлениями, широкими полями или же жёлтыми либо зелёными полосами, покрытыми мелкими деталями — ромбами, жемчужинами, розами, что придаёт им визуальную прочность. Яркие цвета могут быть, таким образом, локализованы, а эффект возникает благодаря свободному распределению акцентов» [8]. Впечатление от цветного стекла меняется, в зависимости от движения света. Это преображающее свойство еще более усиливается контурами свинцовой оправы: ее очертания отчасти совпадают с силуэтами фигур, отчасти же не имеют с ними ничего общего. Таким образом, над изображением или сквозь него проходит беспредметный орнамент красочных пятен, такой же чистый, абсолютный, как и озаряющий его свет. Искусство XX века в целом и витражная школа, в частности, настойчиво выделяя прообраз (или паттерн) любой идеи, вполне естественно пришло к использованию насыщенного локального густого красного и синего цветов как «безусловно готических». Сам выбор цвета, уже независимо от композиции, указывал на нерасторжимую связь с прошлым, прописывая новые композиции в старом средневековом интерьере (ил. 5).

В витраже каждый стилистический элемент, рисунок, колорит выполняет двоякую функцию. С одной стороны, он украшает плоскость, служит декоративным или экспрессивным целям, воплощает настроение, является элементом ритма. С другой стороны, те же элементы как бы отрицают плоскость, перестают быть реальностью и делаются фикцией, изображая близкое и далекое, тьму и свет, входят в мир воображаемого пространства и времени.

Пластические изображения средневекового искусства всегда тяготели к простым ортогональным проекциям, избегали ракурсов, особенно сложных, стремились к статичным позам. Если изображалось движение, то обычно фиксировался переходный момент от одной позы, одного направления движения к другому, то есть выбирался опять-таки статичный момент. Кроме пластического эффекта важной была и семантическая сторона «застывшего движения», несущая печать неси-





Рисунок 5. Жан Вилагро, витраж в соборе «Саграда Фамилия», Барселона, Испания
Рисунок 6. Вильгельм Бушульте, витраж в католическом храме Св. Петра, Реклигхаузен, Германия. 60-е гг. XX в.

юминутности, вечности. Новое витражное искусство принесло в храм представления своего времени — динамичного, драматичного, отражающего сиюминутный момент. Композиции нередко несут печать некоторой театральной аффектированности, как, например, мы видим в работе Джона Пайпера «Возвещение пастухам» в Ламбертхасте. Причем это относится не только к композициям на сюжетные темы, автор стремится психологически воздействовать на прихожанина и в абстракции, позволяя себе даже шокирующие приемы.

В отношении к изображаемым человеческим фигурам и предметам пространственная точка зрения в средневековых витражах отсутствует. Об этом наглядно свидетельствует и принцип пропорционирования, для которого характерен отход от антропоцентризма эллинских канонов, обращение к метрике. Средневековый свод правил отражал динамичность и аффектацию, отличающую искусство готики от более созерцательного искусства, например, Византии, и, следовательно, он

более мистичен. Метричность пропорции исключала любые ракурсы, отсутствие светотени и направленного освещения подчеркивало внепространственность изображений. При любом положении фигуры ее лик повернут к зрителю. Только для врагов и нечистой силы применялись изображения в профиль и со спины, чтобы не допускать контакта этих злых начал с человеком. «Внепространственность запёчатлённого действия оказывается своеобразным приёмом пространственной связи со зрителем. Множественность точек зрения выявляла соотнесённость изображения с движущимся человеком. Множественность точек зрения характеризует собой восприятие как всей системы монументальной живописи в пределах интерьера, так и отдельных фигур. Отражением множественности зрительских позиций служила фиксация взгляда, отмеченная скрытой гармонией геометрических подобий частей и целого» [9].

Как правило, ассоциативный ряд, который рисуется нам при словосочетании «средневековый витраж», представляет собой активные в цветовых сочетаниях окна Шартра или Страсбургского собора. Между тем, параллельно развивалась линия цистерианского витража, композиции которого основываются исключительно на монохромной гризайльной графике, почти всегда подчеркнуто геометричны. Лидер ордена цистерианцев Бернар Клервосский являлся идеологическим оппонентом Аббата Сугерия, страстного покровителя всего изящного, пышного и великолепного. Особое восхищение, как известно, у Сугерия вызывали витражи. Бернар, напротив, осуждал подобные украшения — не потому, что был невосприимчив к их очарованию, но потому, что такие вещи, по его мнению, отвлекали от благочестивых размышлений и молитв. В результате строители в изобилии возводившихся по всей Европе цистерианских монастырей и церквей должны были придерживаться простого и сурового стиля, который предписывала аскетичная эстетика Бернара Клервосского, с ее многочисленными правилами и ограничениями.

Орден цистерианцев сыграл важную роль в распространении готического искусства. Когда св. Бернар умер, цистерианских монастырей насчитывалось 338, из коих 68 были основаны выходцами из Клерво, и орден распространился от Швеции до Португалии и от Шотландии до восточного Средиземноморья.

Сдержанные, рассудочные, часто отвергающие какие-либо фигуративные изображения, композиции оказались удивительно созвучны новейшему времени. В особенности это стало характерно для ви-

тражной школы Германии, крупнейшими мастерами которой являются Вильгельм Бушульте (ил. 6), Йохим Поенсген, Иоахим Клосс.

Итак, мы видим, что смысловое содержание средневекового витражного искусства органично вызвало к жизни своеобразные средства изображения. Важнейшие из них — множественность точек зрения, связанных с динамикой зрительских позиций, использование локальных цветов, система пропорционирования, заменяющая пространственное видение «внутренним видением». Все эти приемы в витраже опирались на символическое понимание реального пространства интерьера как незримой пространственной реалии.

В формировании и развитии европейских витражных школ в послевоенный период XX века обращение к Средневековью сыграло сложную и своеобразную роль.

Представление о бесконечном как о сущности прекрасного и цели эстетического познания, провозглашенное философами и художниками XX века, привело к укреплению и развитию мысли о готике как наиболее полном воплощении христианского спиритуализма» [10]. В условном образе средневековья, который сложился в эту эпоху, витраж вновь пытается занять подобающее ему место. Одновременно начинает появляться большое количество исследований по истории витража. «Они порой оказываются достаточно точны, чтобы осознать пропасть, отделяющую современную промышленную продукцию от прежней техники живописи на стекле, но недостаточно скрупулезны, чтобы обнаружить ошибку эклектиков, объединявших витраж с живописью в архитектуре, слишком сложной, чтобы воспринять рассеянный свет» [11].

Специфика взаимодействия витража и архитектуры так называемого «неоготического» стиля заключается в том, что между всеми составляющими складываются отношения равенства. Такой тип отношений хотя и не отрицает взаимосвязей элементов, но практически не приводит к созданию структурных образований, какие мы видим в архитектуре готического собора.

Готика была, несомненно, воспринята художниками второй половины XX века не только рассудком, но и сердцем. Используя оконные проемы средневековых храмов, витражисты вырабатывают совершенно новые композиционные приемы, оригинальные колористические системы. Формально, не копируя приемы средневековых мастеров, мастера именно этого периода приблизились к пониманию

духа готического витража. Сконцентрированная в нем энергия, его мистический характер привлекал внимание не только художников. Как и в средневековом романе, в поэзии новых символистов модернизма и постмодернизма постоянно присутствуют воображаемые сооружения, поверхность которых, как призма, преображает свет. Окна с витражами, «омытыми вечной зарёй, позолоченными целомудренным утром бесконечности», являются символом искусства и мечты, придающей смысл жизни. Характерно обильное использование в витражах изобразительных иносказаний. «Аллегория, вытесняющая символ, стала данью культуре времени, отмеченной наплывом дешёвых общедоступных изображений, тиражируемых механически. В средневековой культуре символ нёс содержательную нагрузку там, где для человека нового времени необходимо конкретное изображение. Символ передавал всю полноту значения, служил адекватным средством коммуникации. У человека средневековья он вызывал цепную реакцию ассоциативного мышления. Ко второй половине XX века использование новых коммуникативных средств и усложнение социокультурных значений привели к тому, что общепонятный язык символов перестал существовать. Человек стал мыслить конкретно, он нуждался в точном и детальном изображении как конструктивной основе содержания» [12].

Радикальная реформа архитектуры во второй половине XX века вновь привела ее к проблеме выбора между атмосферой с естественным освещением и пространством, окрашенном светом. С распространением новых технологий стена преобразуется в сеть столбов и звеньев, между которыми располагаются открытые стеклянные проемы, которые также начинают называть «витражами».

Характерной особенностью искусства и культуры 50–90-х годов XX века в целом явилось то обстоятельство, что художественное наследие всех стран и эпох стало в творчестве художников предметом изучения и использования на новой основе. Впервые перед человеком предстала вся мировая история искусства во всей ее сложности, богатстве направлений, течений, школ, стилей.

Искусство Средневековья, хотя его традиции были полузабыты, а импульсы становились все более чуждыми и малопонятными, продолжает производить сильное эмоциональное впечатление и подчас помогает вызывать к жизни новые художественные образы. Иногда витражи представляют собой стилизации на исторические темы, но их

сутью было не выстраивание новой пирамиды ценностей и не создание нового большого стиля, а как раз наоборот — преодоление монополии классических образцов и всемерное обогащение арсенала профессиональных средств формообразования и композиции. «Метод стилизации был присущ и классицизму, дело заключалось не в сути метода, а в преодолении тех внешних рамок, в которые он был заключен. Это было демократическое движение в том смысле, что оно делало доступным для многих то творческое экспериментаторство и даже чудачество, которое прежде позволительно было только элите» [15].

Всегда творения прошлых эпох, проецируясь в современность, в первую очередь, выявляют их структурную целостность. На протяжении всего XX века отмечается стремление исследователей искусства найти подтверждение концепции «плоской» декоративной живописи начала века в искусстве XI–XV веков. Влияние готического витража на монументально-декоративное искусство новейшего времени носит менее опосредованный характер.

Архитектура, подчеркивающая свое происхождение из контекста и истории, оперирует уже цитатами, метафорами, элементами формы с двойным значением. «Слоистая смысловая структура вызывает обманчивый образ архитектурных пространств, сквозь внешнюю (первую) оболочку которых просвечивают различные духовные лики — варианты возможных прочтений или архетипические предшественники. Использование родственных контексту типологических форм не является решающей предпосылкой формирования реалистических функциональных образов, которые скорее маскируются под традиционную форму в зависимости от требований места» [16]. Можно сказать, что архитектурным пространствам в меньшей степени свойственен символизм, выводимый из формы объектов, их функций, особенностей. Архитектурные пространства, скорее, являются символами мира (а не символами экзистенциального или иератического уровня) и представляют собой некое промежуточное состояние между присущей всякому сложному явлению дезинтеграцией (как отрицательное состояние) и состоянием единства, проявляющимся в непрерывности.

Прежде всего, следует упомянуть концепцию «пространства-времени», апеллирующую к достижениям современной науки. «Сущность пространства, понимаемого во всём многообразии, состоит в бесконечных возможностях внутренних отношений. Его исчерпы-

вающее изображение невозможно из одной точки зрения. Чтобы уловить истинную природу пространства, наблюдатель должен двигаться в нём» [17]. Программирование потока зрительных ощущений путем проектирования графика движения зрителя в ансамбле и расположение многочисленных средств пластики и цвета (мозаичных стенописей, скульптуры, витража, даже функциональной пространственной пластики А.Кальдера — акустических подвесных экранов различной формы, размера и цвета в пространстве аудитории), в соответствии с этим графиком, сделало возможным создание многообразных камерных пространств, в которых сравнительно небольшие по абсолютной величине произведения пластики воспринимались как монументальные. «Как мы видим, и "график движения" — неотъемлемая составляющая функционального метода архитектуры модернизма — эволюционировал от уподобления организации процесса жизнедеятельности в архитектурном пространстве к драматургическому плану-программе раскрытия художественно-образных качеств ансамбля во временном акте движения в архитектурном пространстве» [18].

«В витраже именно пространство становится основным строительным материалом художника. Изображения на стекле здесь обретает пространственный эффект независимо от глубины его пластического строя, как естественное условие жизни в световом потоке, вне которой витраж теряет всякий смысл. Свет, проходящий сквозь застеклённую поверхность, как бы "проецирует" изображение на окружающее пространство, трансформируя его в пространственный образ (или "образ пространства"), каковой и составляет суть и цель искусства витража» [19]. Там, где другие виды монументального творчества для достижения пространственного впечатления прилагают максимум усилий, витраж достигает необходимого эффекта минимумом средств. По силе воздействия на окружающее пространство он сравним, до известной степени, с архитектурой, традиционно определяемой как «искусство организации пространства», однако не дублирует ее в этой функции, а создает качественно иные образы. Именно в этой особенности витража заключается одна из причин его нового возвращения в архитектуру европейского христианского храма.

Разнообразие индивидуальных образных пространств, создаваемых художниками-витражистами, только на первый взгляд кажется бесконечным, представляя собой модификации нескольких основных

«моделей», каждая из которых связана с определенной функцией витража в архитектуре. В оконном проеме он может зрительно занимать разное положение, в зависимости от принятой на себя роли, в одном случае, представая в качестве перегородки, устанавливающей границу между внешним и внутренним пространством и не отдавая предпочтения ни одному из них; может совпадать по функции с окном, акцентируя связи с внешним пространством за стенами здания; может выступать аналогом стены, ориентируясь на оформление пространства интерьера.

В последнем случае, как правило, намеренно акцентируется значение каркасных конструкций, а при подборе цветов предпочтение отдается густым и плотным тональностям. В своей ориентации на внутреннее пространство витражи этой группы наиболее близки традиционным витражам средневековья. «Художественное пространство таких витражей обычно не равно архитектурному, меньше его и лишено каких бы то ни было топографических характеристик. Реальное пространство архитектуры здесь не имеет безусловной ценности, оно подчиняется ценностям иного, художественного порядка. Отсюда стремление «выключить» зрителя из реального мира, чтобы ввести его в мир иных пространственно-временных координат. В мир, заряженный новым знаком внебытового свойства, мир символических значений и ценностей» [20].

Это пространство статично и замкнуто. Его отличает завершенность, не допускающая двойственности в истолковании. Ему свойственна некая «гипертрофия образности», тяготение к предельной экспрессивной выразительности всех своих средств. Здесь нет места для созерцания. Воздействие идет кратчайшим, а потому наиболее действенным путем.

Однозначность действия усиливает его концентрацию. Работы этой группы имеют ограниченную сферу применения, в основном, ритуального или мемориального назначения, где сакрализация пространства подготовлена и сюжетно обусловлена назначением самого объекта. Такое пространство монофункционально. Его единая психологическая среда объединяет аудиторию одним настроением, которое, в свою очередь, задает и образ действия.

Каждая эпоха обладает своим характером «цветопонимания», что органично связано с общими мировоззренческими и философскими концепциями времени. Декоративная и живописная роль витража нашли свое дальнейшее развитие в искусстве XX века. Хрестоматийным

примером является работа Ф.Леже в Оденкуре (ил. 59). Живопись, состоящая из соединения цветных плоскостей, характерная для Леже, здесь приобретает качество прозрачности. Символы орудий Страстей Господних расположены в центре цветового панно, в соответствии с простым декоративным приемом.

Во второй половине 50-х годов XX века произошло возрождение сформулированных в 20-х годах принципов монументального искусства. Конечно, это не была простая реставрация, искусство вбирало в себя опыт прошедших десятилетий. Перестройка архитектурно-строительной практики, устранение архитектурного декора как «излишества» потребовали от искусства включения в новую среду, созданную индустриальными методами. Первоначальная строгость монументальных композиций, подчинявшихся установленным еще в двадцатые годы правилам, быстро была размыта. Распространились причудливые игры, в которых плоскостность и пространственность приходили к согласию или, лучше сказать, взаимно нейтрализовали друг друга. Вместе с тем, можно сказать, что именно с конца 50-х годов нашего века устанавливается некая тенденция в витражном искусстве, которую можно охарактеризовать как «ностальгию по Средневековью» [21].

Примечания:

1. *Виппер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. М., 1985. С. 56.

2. *Шастель А.* Об искусстве витража // Декоративное искусство. 1981. № 2. С. 33.

3. Цит. по: *Бычков В.В.* Эстетика. М.: Академический проект, 2011. С. 157.

4. Цит. по: *Гуревич А.Я.* Категория средневековой культуры. М., 1972. С. 80.

5. Новый Завет. Откровение Иоанна Богослова, 21–21.

6. *Фаворский В.А.* Время в искусстве // Декоративное искусство. 1965. Вып. 2. С. 2.

7. *Виппер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. М., 1985. С. 143.

8. *Шастель А.* Об искусстве витража // Декоративное искусство. 1983. № 4. С. 34.

9. *Степанов Г.П.* Композиционные проблемы синтеза искусств. Л., 1984. С. 240.

10. *Муратова К.М.* Мастера французской готики. М., 1988. С. 40.

11. *Шастель А.* Об искусстве витража // Декоративное искусство. 1983. № 4. С. 33.

12. *Иконников А.В.* Функция, форма, образ в архитектуре. М., 1986. С. 27.

13. *Escholier R.* Matisse, ce vivant. Paris, 1956. P. 256.

14. *Escholier R.* Matisse, ce vivant. Paris, 1956. P. 257.

15. Вопросы теории архитектуры. Архитектурное сознание XX–XXI веков: разломы и переходы // Сб. статей. Киев: Эдиториал, 2001. С. 92.

16. *Федоров В.В., Коваль И.М.* Мифосимволизм архитектуры. М.: КомКнига, 2006. С. 120.

17. *Giedion S. Raum*. Zeit, Architectur. Ravensburg, 1965. P. 280.

18. Теория композиции как поэтика архитектуры // С**б. статей.** М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 270–71.

19. *Давыдова Н.* Витраж и архитектура // Декоративное искусство». 1984. № 12. С. 14.

20. *Давыдова Н.* Витраж и архитектура // Декоративное искусство. 1984. № 12. С. 15.

21. *Кантор А.* Самоценность искусства и переживание пространства // Декоративное искусство. 1980. № 12. С. 13.

Библиография:

1. *Escholier R.* Matisse, ce vivant. Paris, 1956.

2. *Giedion S. Raum.* Zeit, Architectur. Ravensburg, 1965.

3. *Бычков В.В.* Эстетика. М.: Академический проект, 2011.

4. *Виппер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. М., 1985.

5. Вопросы теории архитектуры. Архитектурное сознание XX–XXI веков: разломы и переходы // Сб. статей. Киев: Эдиториал, 2001.

6. *Гуревич А.Я.* Категория средневековой культуры. М., 1972.

7. *Давыдова Н.* Витраж и архитектура // Декоративное искусство. 1984. № 12. С. 14.

8. *Иконников А.В.* «Функция, форма, образ в архитектуре», М., 1986.

9. *Кантор А.* Самоценность искусства и переживание пространства // Декоративное искусство. 1980. № 12.

10. *Муратова К.М.* Мастера французской готики. М., 1988.

11. Новый Завет. Откровение Иоанна Богослова, 21–21.

12. *Степанов Г.П.* Композиционные проблемы синтеза искусств. Л., 1984.

13. Теория композиции как поэтика архитектуры // Сб. статей. М.: Прогресс-Традиция, 2002.

14. *Фаворский В.А.* Время в искусстве // Декоративное искусство. 1965. Вып. 2.

15. *Федоров В.В., Коваль И.М.* Мифосимволизм архитектуры. М.: КомКнига, 2006.

16. *Шастель А.* Об искусстве витража // Декоративное искусство. 1981. № 2.