

МИР «ВИДИМЫЙ» И МИР «НЕВИДИМЫЙ», РАСКРЫВАЮЩИЙСЯ ЧЕРЕЗ СИМВОЛИКУ ЦВЕТА И ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ФОРМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ, ДИЗАЙНЕ И АРХИТЕКТУРЕ

УДК 7.017.4:72:74
ББК 85.1в

М.Э. Венгерова

Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия

Аннотация

Одновременное существование двух миров – «видимого» и «невидимого» – раскрывается через применение геометрических форм и цветов, используемых в творчестве художников, архитекторов и дизайнеров. Через язык символов перед нами предстают «картины» описываемого ими устройства мироздания. Сравнительный анализ философских трудов П. Флоренского, В. Кандинского и Е. Трубецкого раскрыл единство подсознательного восприятия зрителями российско-европейской культурной традиции основных красок и форм. Выводы исследования получили своё подтверждение при разборе художественных работ Новгородской иконописной школы (XVI в.), В.Э. Борисова-Мусатова (XX в.), Г.Д. Ивановской (XX в.); архитектурных сооружений К. Мельникова (XX в.) и Д. Либексинда (XXI в.), христианских построек на Святой Земле, в Ликии и в Древней Руси (I-XV веков); средового дизайна XX-XXI веков. Выявление подсознательного восприятия геометрических форм, света и колорита помогает донести до зрителя необходимую информацию, что актуально для создания интуитивной навигации в архитектуре и в средовом дизайне.¹

Ключевые слова: символика, цвет, геометрическая форма, архитектура, дизайн, живопись, иконопись, философия, христианство, древнерусская

«VISIBLE» AND «INVISIBLE» WORLDS REVEALING THROUGH COLOUR SYMBOLISM AND GEOMETRIC SHAPES IN FINE ARTS, DESIGN AND ARCHITECTURE

M. Vengerova

Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia

Abstract

The concurrent existence of two worlds (visible and invisible) is revealed through geometric shapes and colours used in creative works of artists, architects and designers. The language of symbols shows us pictures of the universe arrangement described by them. The comparative analysis of philosophical papers of P. Florensky, V. Kandinsky and E. Trubetskoy disclosed the unified subconscious perception of basic colours and shapes by the audience of the Russian-European cultural tradition. The research findings were confirmed during the analysis of art works of the Novgorod School of Icon Painting (XVI century), V.E. Borisov-Musatov (XX century), G.D. Ivanovskaya (XX century); architectural structures of K. Melnikov (XX century) and D. Libeskind (XXI century), Christian buildings in the Holy Land, Lycia and Ancient Rus (I-XV centuries); environmental design of the XX-XXI centuries. The detection of the subconscious perception of geometric shapes, light and colouring facilitates the provision of

¹ **Для цитирования:** Венгерова М.Э. Мир «видимый» и мир «невидимый», раскрывающийся через символика цвета и геометрических форм в изобразительном искусстве, дизайне и архитектуре // Architecture and Modern Information Technologies. – 2018. – №2(43). – С. 156-170 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://marhi.ru/AMIT/2018/2kvart18/10_vengerova/index.php

the necessary information to the audience, which is relevant for the creation of intuitive navigation in architecture and environmental design.²

Keywords: symbolism, color, geometric shape, architecture, design, painting, iconography, philosophy, Christianity, Ancient Russian

В настоящее время перед архитекторами и дизайнерами ставятся задачи создания интуитивной навигации и универсальной среды как в архитектурных пространствах, так и в визуальной коммуникации. И в тоже время, отсутствие чёткой систематизации в этой области, подогреваемое «западными» идеями «свободы» от всех правил, вносит некоторую неразбериху в вопросы использования форм и цветов. Чтобы разобраться в основах, которые потом, если что, можно осознанно «нарушать», необходимо понимание философских смыслов основных геометрических форм и цветов, которые находятся в тесной связи с физиологическими и психологическими реакциями зрителей. Большой вклад в описание этих проблем внесла сто лет назад эпоха модернизма [1, с.4], с её теоретическими трудами и художественными работами. На примерах прошлого и настоящего будет рассмотрено как связь знания символики геометрии и колорита проявляется в архитектуре и средовом дизайне. Одновременное существование двух миров: «слова», мысли, ощущений и визуализации, материального, «воплощённого» неразделимо, и позволяет считывать смыслы как в одном направлении (от объекта к раскрытию изначальной идеи), так и в обратном (от замысла к его реализации). Нам открывается способ разгадывания идей создателей художественных произведений древности и современности и осознанного проектирования заданной среды для жизни.

Для решения задачи выявления единой символики цветов, геометрических фигур и света для российско-европейской культурной традиции был проведён сравнительный анализ трёх концепций русских исследователей начала XX века, времени глобальных открытий в науке и технике, и, как следствие, появления новых философских течений, переосмысливающих наследие и дающих толчок новаторству в искусстве, продиктованному новыми философскими тенденциями и политическими задачами. Открытие того, что атом делим (Дж. Томсон, 1897 г.), и мир не состоит из уже однажды и навсегда созданных готовых форм, как считалось ранее, повлияло на поиск смыслов через попытку нахождения и объяснения основ и составляющих всего окружающего мира, в том числе подсознания человека. Появляется модернизм, авангард, кубизм, абстрактное искусство и т.д. [1, с.4, 14-15]. При этом мы увидим, как много общего есть в базовых основах эмпирического восприятия, например – цветов, если освободиться от груза некоего литературно-повествовательного трактования.

Анализ концепций символики цветов

Работа с цветами в архитектурном и дизайнерском проектировании подобна лёгкости обращения с буквами у писателей и поэтов, игре с нотами и тактами у композиторов. Что же такое цвет, и каким он может быть? Какие эмоции и у каких групп людей могут вызывать те или иные колористические сочетания? Ответы помогут понять, какое настроение можно создать в пространстве, что выделить, а что скрыть от взгляда посетителей. Профессиональный взгляд на колорит – это чёткое отделение своего собственного вкуса и предпочтений от объективных предпочтений различных целевых аудиторий потребителей. Под целевыми аудиториями понимаются объединения групп людей по каким-либо признакам: это могут быть, например, возрастные, социально-экономические, национально-культурные или гендерные признаки.

² **For citation:** Vengerova M. «Visible» and «Invisible» Worlds Revealing through Colour Symbolism and Geometric Shapes in Fine Arts, Design and Architecture. Architecture and Modern Information Technologies, 2018, no. 2(43), pp. 156-170. Available at: http://marhi.ru/eng/AMIT/2018/2kvart18/10_vengerova/index.php

Цвета могут восприниматься людьми по двум векторам (Кандинский, 1911). Первое – это подсознательное эмпирическое ощущение, поскольку цвет имеет свою длину волны, которую, как вибрацию звука, мы воспринимаем телом. Второе, так называемое умозрительное, сознательное восприятие цветов, оно может быть ассоциированным с каким-либо действием или культурным, тем, к которому приучили с детства, как к условному знаку, что «такой-то цвет» используется «вот в таких-то случаях». Например, у нас белый цвет ассоциируется с чистотой, светом, началом, а на Востоке с переходом в иной мир. При этом эти два восприятия могут существовать в человеке одновременно и входить в противоречие. Так, Василий Кандинский говорил, что лимонный цвет не обязательно вызовет кислое ощущение во рту подобно лимону, а красный – это не обязательно пламя.

Для научного обоснования раскрываемой темы обратимся к анатомии человека. Томас Юнг в XIX веке открыл, что именно конструкция глаза человека воспринимает три основных цвета, из которых состоит всё визуальное многообразие. Позже было выяснено существование трёх типов цветочувствительных рецепторов – колбочек, воспринимающих красный, зелёный и синий. Все остальные цвета – это смешение сигналов от этих рецепторов. То есть, говоря современным «американизированным» языком, перед нами цветовая модель RGB (названная по первым буквам английского написания выше перечисленных цветов: red, green, blue), которая лежит в основе создания и передачи цветов на мониторах и в телевизорах. Соответственно, можно говорить о том, что перед нами «первоцвета», которые человек воспринимает в «чистоте».

Художники, смешивающие краски, знают, что среди них есть три основные: жёлтая, красная и синяя, посредством которых можно на белой бумаге получить почти все остальные цвета, разве что вместо чёрного получим темно-серый. Поэтому в четырёхкрасочной полиграфии используют четыре краски: голубую, малиновую, жёлтую и чёрную. Это и есть цветовая модель CMYK, названная так по первым буквам английского написания для трёх первых красок (cyan, magenta, yellow) и «K» – «Key color», которым считается чёрный цвет.

История философской мысли относительно многообразия цветов окружающего мира развивалась вслед за открытиями в науке. Сначала думали, что многообразие – это качество природы вещей, но потом выяснили, что именно глаз человека анализирует информацию, и мозг создаёт цветные картинки, что видение цвета – это чувствование. Мы воспринимаем или не воспринимаем отражённые волны [2] белого света от предмета посредством цветочувствительных колбочек, о которых писалось выше.

Для чего мы так подробно это разбираем? Вследствие того, что каждый человек индивидуально воспринимает электромагнитные волны, преобразуя их в образы цвета, надо при создании колористических решений понимать, что у каждого индивидуума могут быть какие-то свои реакции. Таким образом мы вплотную подходим к тому, что помимо объективной реальности есть ещё и субъективная, которую необходимо учитывать при взаимодействии с зрителем–заказчиком. Он, клиент, может какие-то цвета вообще не видеть или воспринимать как-то отлично от других людей. Например, видеть всё в «тёплом» (желтоватом) свете, или, наоборот, в «холодном» (голубоватом). Особенно сильно это может проявляться, если хрусталик в глазу не совсем прозрачный или искусственный. Также хорошо бы иметь в виду, что «чувствование» цветовых оттенков также может развиваться у человека со временем или не развиваться. Ведь если у нас только три цветочувствительных типа колбочек, то, соответственно, изначально «понятные» сигналы, обрабатываемые мозгом, происходят именно от этих трёх «простых» цветов: красного, синего и зелёного. А все тонкие чувствования промежуточных оттенков развиваются у человека в силу его возможностей постепенно, подобно тому, как развивается чувство умения слышать музыку. Поэтому при общении с заказчиком хорошо бы увидеть мир «его глазами», чтобы предложить ему тот колористический вариант, который удовлетворит именно его, ну и, конечно, художника,

который не может «физически» сделать «некрасиво» – это также больно, как слышать фальшивую мелодию. А вот что именно создать – военный марш или любовную прелюдию пастушка, говоря языком музыкальных произведений, – для этого уже обговаривается техническое задание на проектирование или, говоря современным американизмом – бриф (brief).

Кстати, связь музыки и цветов анализировал Василий Кандинский в своих трудах и говорил, что высокие ноты соответствуют светлым краскам, а низкие – тёмным. В.Э. Борисов-Мусатов (1870–1905) писал: «...я сижу дома и задаю концерты себе одному. В них вместо звуков – все краски... мечты мои... мне создают целые симфонии...»³. Борисов-Мусатов писал свои картины как визуализацию музыкальных композиций. Разглядывая их в Государственной Третьяковской галерее в Москве можно «услышать» мелодии. Взаимодействие этих двух миров в его картинах – «видимом», реальном и «невидимом» мире мечтаний – было проанализировано в исследовании «Мир «видимый» и «невидимый» в творчестве. Е. Трубецкой, П. Флоренский, В. Кандинский» в 1992 году (рис. 1, 2) [3].



Рис. 1. Анализ двух миров в творчестве В.Э. Борисова-Мусатова: мира «мечты» и «симфоний» и «реального» на примере картины «Изумрудное ожерелье», 1903–1904 гг. (из собрания Государственной Третьяковской галереи, Москва): а) графический анализ; б) оригинал картины



Рис. 2. Анализ двух миров в творчестве В.Э. Борисова-Мусатова: мира «мечты» и «симфоний» и «реального» на примере картин «Водоём», 1902–1903 гг. и «Дама в голубом», 1902 г. (из собрания Государственной Третьяковской галереи, Москва): а, в) графический анализ; б, г) оригиналы картин

³ Дьяков Л. Грёзы Борисова-Мусатова. Художник, который нашёл «форму мечты» // «Истина и жизнь» ежемесячный журнал о человеке, духовности, культуре. – 2005, №4 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.istina.religare.ru/article61.html>

В этой же работе были также проанализированы концепции цветов трёх русских философов рубежа XIX–XX веков, рассматривавших этот вопрос с различных точек зрения. Так, князь Евгений Николаевич Трубецкой занимался исследованиями символики красок древнерусской иконописи, священник Павел Флоренский посвящал свои работы поиску взаимосвязи физических свойств цветного света и христианской догматики, а художник-абстракционист Василий Кандинский, работая во ВХУТЕМАСе и в БАУХАУСЕ, исследовал психологическое воздействие краски и формы на зрителей художественных полотен. То есть, Павел Флоренский пишет в своей статье «Небесные знамения (Размышления о символике цветов)» о «цветах» как о физическом и философском понятии, утверждая, что существует лишь «свет, единый свет, единого Бога», тьма пустоты и божественная София – «пыль, свободно играющая перед лицом Божиим» (Флоренский, 1919). Евгений Трубецкой в работе «Два мира древнерусской иконописи» выявлял христианский догматический канон использования различных цветов в древнерусских иконах (Е. Трубецкой, 1916), а Василий Кандинский систематизировал подсознательные ощущения человека от раскрашенных геометрических форм (Кандинский, 1911) (рис. 3).

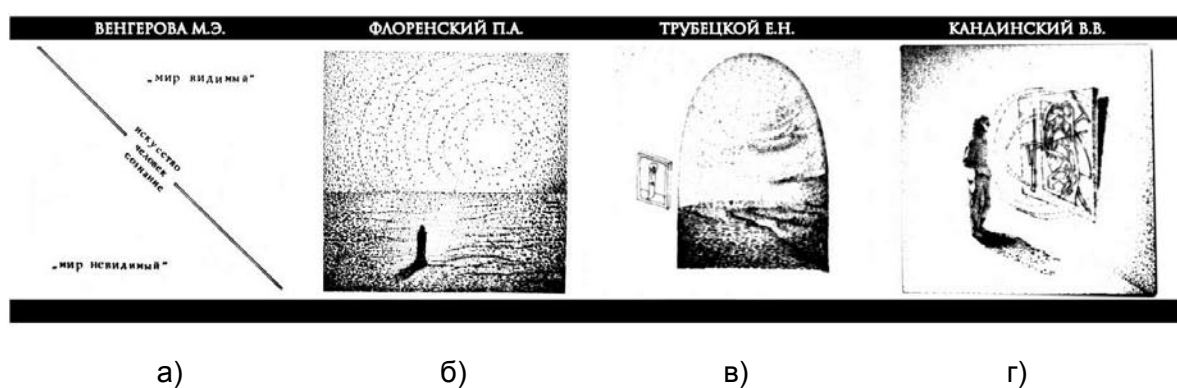


Рис. 3. Визуализация понятия «цвет» и систем его восприятия: а) концепция творчества по М. Венгеровой; б) понимание физики цвета по П. Флоренскому; в) анализ цвета по Е. Трубецкому; г) понятие цвета по В. Кандинскому

И несмотря на такую разницу подходов к понятию цвета, они пришли к схожим выводам. Эти исследователи сходились во мнении, что объяснить значения всех цветов невозможно и нельзя провести чётких границ между цветами, в то же время, относительно основных цветов они были единодушны. Так, Е. Трубецкой, П. Флоренский и В. Кандинский считали, что основным разделением цветов является наличие среди них светлых и тёмных. Василий Кандинский говорит об основном противополжении белого и чёрного. Евгений Трубецкой – о светлых (небесных) красках и тёмных (земных) в иконах. Флоренский размышляет о существовании лишь «света» и «тьмы пустоты». Собственно говоря, это ещё одно «анатомическое» следствие, так как помимо колбочек у нас в глазу есть светочувствительные палочки, отвечающие за восприятие именно светлоты.

Все три философа сходились во мнении относительно символики синего цвета как принадлежащего к нездешнему миру – «небесная краска», по определению В. Кандинского. О белом они все высказываются как о принадлежности к «потустороннему миру» или «символу мира, где исчезли <...> все материальные свойства...» (Кандинский, 1911; Флоренский, 1919). О зелёном, как о нейтральном, говорят Кандинский и Флоренский. О красном, как об уверенной в себе силе, говорит Кандинский, Флоренский так же отмечает, что красный или розовый – это цвет не есть само Божество, а только видится так земной твари, т.е. красный и розовый человек воспринимает как цвета божественной Софии. Трубецкой о красном делает вывод, что он символизирует зарю «предвещающую появление Божественной Софии» или о пламени в аду. Последнее трактование относится к так называемому «литературному»,

умозрительному восприятию увиденного. Поэтому на подсознательном уровне правы те, кто красит «сердечки» в красный и розовый цвета, поскольку этот цвет «...похож на человека, убеждённого в своих силах и вызывает поэтому ощущение исключительного здоровья» (Кандинский, 1911), и одновременно образ Бога, каким он видится для людей в нашем земном существовании, по Флоренскому. Принято же говорить о «нежном розовом» и об «улице красных фонарей». Из последних примеров: решения арт-объектов средового дизайна оформления Таймс сквер в Нью-Йорке ко Дню Святого Валентина (рис. 4), для создания которых объявляется ежегодный открытый конкурс⁴. Символика цветов используется и в литературном творчестве, например, в английских текстах [4].



а)

б)

в)

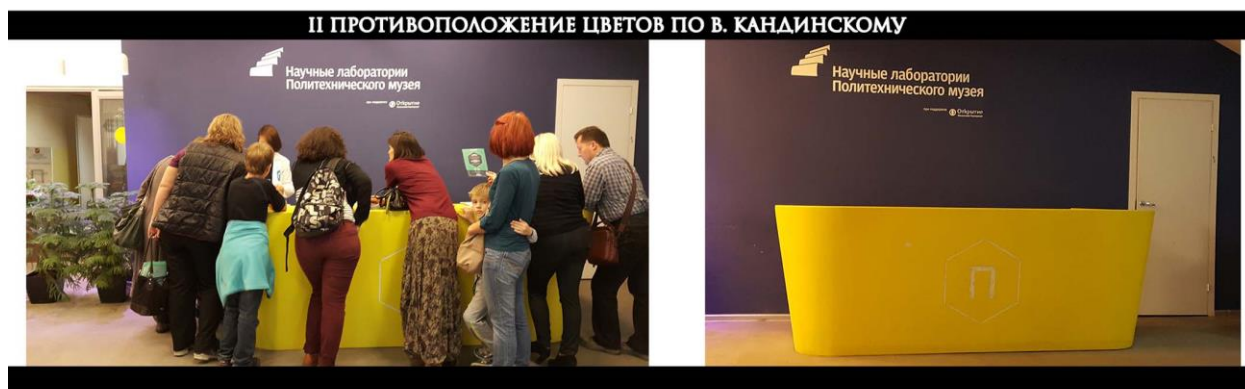
Рис. 4. Использование красного цвета как символа «уверенной в себе человеческой силы» на примере решения арт-объектов победителей ежегодного открытого конкурса на праздничное оформление ко Дню Святого Валентина на Таймс Сквер в Нью-Йорке: а) Bjarke Ingels Group, 2012 г.; б) Young Projects, 2014 г.; в) Stereotank, 2015 г.

Оказывается, что вне зависимости от подходов, символика основных цветов совпадает и в философском понимании, и в иконописи, и в интуитивном воздействии на зрителя художественного полотна. Это говорит о том, что существует некая объективная реальность восприятия цветов человеком, в данном случае мы рассматриваем русскую и христианскую традицию.

Ещё одного аспекта хотелось бы коснуться в связи с концепциями цветов. Одно из основных цветовых противопоставлений, о котором говорил Кандинский – это синее и жёлтое. И действительно, сочетание тёплого («типа» жёлтого) и холодного («типа» синего) выстраивает пространство, придавая ему глубину как в живописи, так и в интерьерах. Рассмотрим пример выстраивания визуального расширения узкого маленького холла с примыкающим коридором в лектории Политехнического музея в подвальном помещении Дома Культуры «ЗИЛ» в Москве (рис. 5). Дизайнеры Политехнического музея применили решение в традициях русского авангарда: жёлтая стойка ресепшена размещена на фоне темно-синего «задника». По словам Василия Кандинского, жёлтый цвет имеет «центростремительное» физическое свойство, т.е. как бы выскакивает за пределы плоскости, на которую нанесена краска и приближается к зрителю, в то время как синий имеет противоположное «центробежное» свойство визуального удаления от зрителя. Таким образом, простыми средствами достигается визуальная «раздвижка» близстоящих объектов, если к этому прибавить ещё немного «колдовства» рисующего холодного света, как хорошо видно на полу и стене слева, то задача прекрасно решена. Перед нами в «чистом виде» хрестоматийный вариант, который с лёгкостью можно использовать в дизайнерских решениях как общий принцип:

⁴ К 14 февраля на Таймс-сквер появится инсталляция в виде сердец, 22 ноября 2015 // speech: archspeech. Интернет-издание об архитектуре, градостроительстве и дизайне [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://archspeech.com/article/k-14-fevralya-na-tayms-skver-poyavitsya-ustanovka-v-vidе-serdec> (дата обращения 13.02.2018)

если что-то надо выделить, то это красится в более тёплые оттенки, а если необходимо отдалить – в холодные. На рассмотренном выше примере решения интерьера научных лабораторий Политехнического музея в ЗИЛе мы видим иллюстрацию к словам В. Кандинского о том, что жёлтый не может быть тёмным. И действительно, как только мы жёлтую краску начинаем затемнять, то получаем либо светло-зелёную либо светло-коричневую.



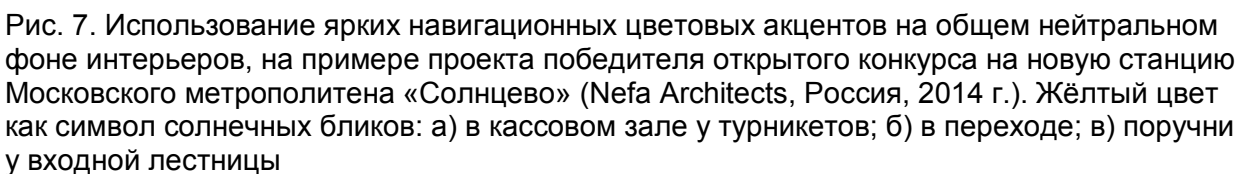
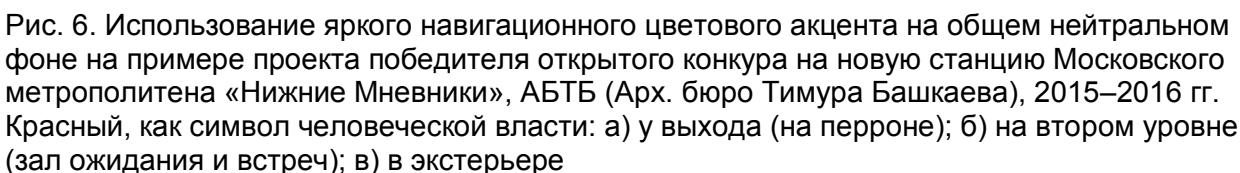
а)

б)

Рис. 5. Цветовое противоположение «жёлтое – синее» по В. Кандинскому, подчеркнутое различной теплотой искусственного освещения, на примере ресепшена Научных лабораторий Политехнического музея, Москва: а) с использованием трёх типов освещения: заливающий, направленный на рабочее место, рисующий цветной для визуального увеличения пространства); б) два типа освещения: заливающий и рисующий (холодный фиолетовый слева на полу и стене)

То же самое и с упомянутым выше противоположением цветов светлых и тёмных, т.е., по Кандинскому, белой и чёрной краски: они также разделяют пространство в зависимости от выкраса по движению к зрителю и от него, ведь белый цвет – это отражение от поверхности всех световых волн, а чёрный – полное их поглощение.

Интересно рассмотреть современные примеры использования цвета как языка передачи смыслов. Например, легко понять, почему в победившем в открытом конкурсе проекте на архитектурно-дизайнерское решение станции метро «Нижние Мневники» архитектурного бюро Тимура Башкаева (АБТБ, 2015–2016 гг.) использован именно красный цвет для визуального решения навигации потоков пассажиров к выходам, расположенным посередине перронов, а также для обозначения места входа на станцию на улице. Рядом с этой станцией метро планируется построить Дом Правительства и, соответственно, для «маркировки» власти государства именно в нашей стране выбран уже привычный нам красный цвет, который и по В. Кандинскому у людей ассоциируется с «уверенной в себе человеческой силой» (рис. 6). Кстати, красный цвет тут использован «заключённым» в квадратный и прямоугольный абрис, квадрат – это тоже земной символ, об этом оговорится чуть ниже. В тоже время, в решении дизайна интерьера станции «Солнцево» Московского метрополитена победитель открытого конкурса (2014 г.) архитектурная студия Nefa Architects (Россия) применила, так сказать, «литературную» трактовку жёлтого цвета как солнечных бликов для привлечения внимания пассажиров к важным местам: кассам, турникетам, поручням и т.д. (рис. 7). В пластическом решении цветовых акцентов и светильников преобладают круглые формы, и это также не случайно и связано с подсознательным пониманием солнца как вечного светила, подробнее об этом далее.



Если рассмотреть исторические примеры, то увидим тот же «язык» цветов. Так, древнерусские иконы по Флоренскому – это окна в Божественный мир, на иконах мы видим не самих святых, а их образ, мы через иконы обращаемся от образа к первообразу, о чём он писал в своей работе «Иконостас» (Флоренский, 1921–1922). Изображение на иконе, например, «Сошествие во ад» Новгородской школы (сер. XVI в.) подкрепляется цветами как символами (рис. 8) для более понятного считывания смыслов зрителем на «интуитивном распознавании»: например, Христос всегда изображается в светлых одеяниях, в приведенном примере это охристые оттенки (рис. 8а); Божественная София – красная (рис. 8б); принадлежность «предстоящих» к земной жизни подчёркивается темными цветами (рис. 8в); отверзшийся ад изображается чёрным (рис. 8г). То же изображение параллельной реальности, наших мыслей и воспоминаний мы видим в картинах и современных художников, например, Г.Д. Ивановской (род. 1940 г.) (рис. 9). В её полотнах визуализированы два мира: «видимый» и «невидимый». Это может быть «присутствие» чего-то таинственного и в тоже время доброго, покровом расстилающегося в образе тумана (рис. 9б), как в картине из серии «Брандмауэры» (1991 г.), или ваши воспоминания в то время, когда Вы просто сидите, как

на полотне «Стул» (1993 г.) (рис. 9а), а может, и наши ощущения от состояния природы, которые сохраняет на полотне художник, и они оказываются в нашем доме как часть реальности на примере работы «Картина» (1995 г.) (рис. 9в).

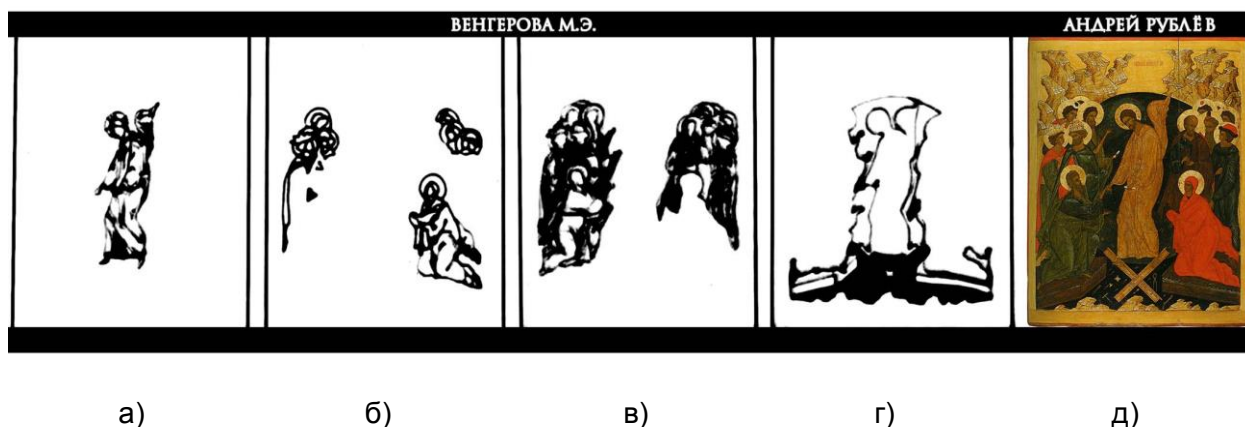


Рис. 8. Анализ колористического решения иконы «Сошествие во ад» Новгородской школы, сер. XVI в. из собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублёва (Москва): а) Христос; б) София; в) Земное; г) Ад; д) фото оригинала



Рис. 9. «Два мира» в жизнечувствии художницы Г.Д. Ивановской: а) «Стул», 115×115 см, холст, масло, 1993 г.; б) «Брандмауэр-2» из серии «Брандмауэры», 115×90 см, холст, масло, 1991 г.; в) «Картина», 95×95 см, холст, масло, 1995 г.

Подводя итоги анализа концепций цветов, мы можем отметить, что существует некая объективная реальность, невидимая глазу, то есть волнообразная природа цвета, которая воспринимается достаточно единообразно, по крайней мере, в рамках одной культурной традиции; что есть мир «невидимый», включающий в себя эмоции и культурные наработки, осознаётся зодчими и используется в произведениях. При создании произведений дизайна, архитектуры и живописи учитывается, что всё, заложенное колоритом и пластикой, через ощущения и эмоции сохраняется в художественных произведениях и в последствии может быть «разгадано» или считано заказчиками и зрителями. Поэтому любое художественное решение рано или поздно придётся аргументировать: почему именно такой цвет или геометрическая форма были использованы?

Анализ концепций символики геометрических форм

Выше было рассмотрено единство концепций цветов. А как обстоят дела с символикой геометрических фигур? Есть ли общие принципы их восприятия и значений? Для начала определимся, какие существуют геометрические фигуры? Как учат в архитектурных институтах, есть три геометрические формы: круг, квадрат и треугольник, остальные фигуры – их производные.

Василий Кандинский в своей работе «О духовном в искусстве» (1911) писал: «...сама форма, даже если она совершенно абстрактна и подобна геометрической, имеет своё внутреннее звучание, является духовным существом с качествами, которые идентичны с этой формой». Про треугольник он пишет, исходя из возможности двух его положений: «...треугольник, просто направленный вверх, звучит спокойнее, неподвижнее, устойчивее, чем если тот же треугольник поставлен косо на плоскости». Так же уверенно возвышаются над пустыней и древнеегипетские пирамиды, символизирующие власть фараона. В то время, как «движущиеся» треугольники, например, в планах и фасадах павильона СССР К. Мельникова на Международной выставке современных декоративных искусств и промышленности в Париже (1925 г.)⁵, вызывают ощущение динамики и быстрого передвижения, что как нельзя лучше подходит к решению выставочного пространства с большой проходимостью людей, для которых эти павильоны и создавались. Треугольники также могли у Мельникова символизировать динамичное развитие советского социалистического общества, которое они представляли на выставке в Европе (рис. 10).



Рис. 10. Треугольники. Символика геометрических форм в архитектуре. Павильон СССР на Международной выставке современных декоративных искусств и промышленности в Париже, К. Мельников, 1925 г.: а) фасад; б) разрез; в) план

Про круг Кандинский пишет: «...круг, как змея, кусающая свой хвост, – символ бесконечности и вечности...». То есть это тоже понимание, что и в христианском искусстве, где круг – символ неба, святости и вечности. О символике квадрата Кандинский говорит в своей работе «Точка и линия на плоскости» (1926) как о «неподвижности» связанной по смыслу с зелёной краской.

Если мы вспомним символическую модель цветов по Павлу Флоренскому, предлагавшему выйти в поле и посмотреть на небосвод на восходе или закате солнца, то увидим ту же схему зелёного как нейтрального в зените между светом красного солнца и синей тьмой пустоты (Флоренский, 1919). Если круг в христианстве – символ неба и вечности, то посередине этой вечности находимся мы во временной жизни на земле, символом которой, по христианству, является квадрат. Соответственно, его стороны и

⁵ Павильон СССР на Международной выставке в Париже 1925 года // Словари и энциклопедии на Академике. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1083198>

есть те самые отрезки этой временной жизни, являющейся средним положением в отсчёте бесконечности, которая была и которая будет.

Е. Трубецкой отдельно символику геометрических форм не анализирует, но как мы уже и проговорили, в христианском искусстве, которое он исследовал, используются две основные символические геометрические фигуры, например, Симеон Солунский (XV в.) в «Объяснении священных обрядов и таинств», пишет о том, что круг – это символ святости и вечности [5, с.114], а квадрат – символ земли [5, с.173, 208]. Так, нимбы у Святых круглые, «Спас в силах» часто изображается в круге или овале, а земля в ногах у святых рисуется на иконах прямоугольником, ибо «земля есть четвероугольна», как писал Иоанн экзарх Болгарский в «Шестоднев» [6, с.179]. Если проанализировать решения внешнего образа [7] в древнехристианских храмах IV–VI вв. в планах [8], то увидим квадраты или их производные – прямоугольники; интерьеры же – круги или полукружья; храм таким образом символизирует «небо на земле» (рис. 11) [9]. Если проанализировать древнерусский храм, например, Ризположения в Кремле XV в., то также можно увидеть в планах и в разрезах, что символическая часть здания, относящаяся к «миру видимому», земному, изображается фигурами с прямыми углами, в плане – это западная часть храма, а с востока в апсиде круги, как образ «неба», и своды в решении перекрытий храмов также рассказывают о небесах (рис. 12).

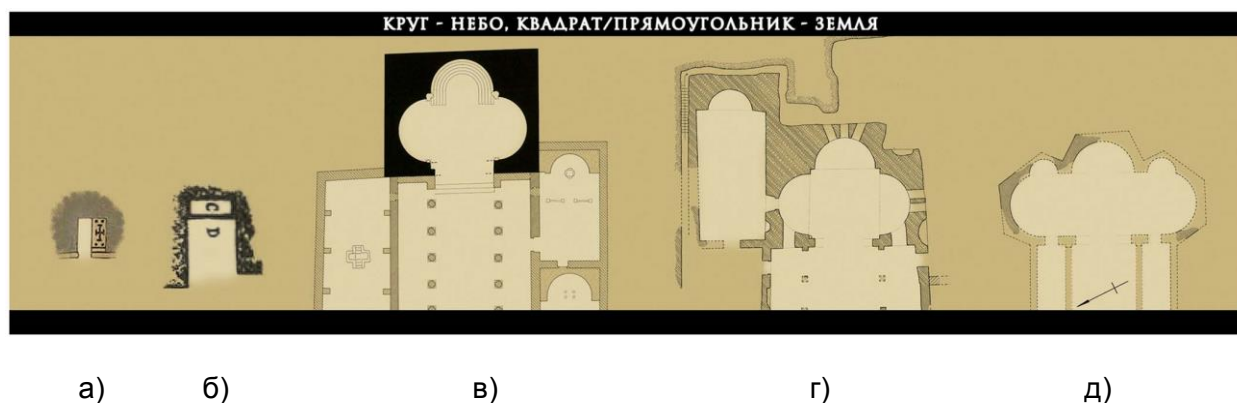


Рис. 11. Использование символического языка геометрических форм в древнехристианских храмах, где квадрат или прямоугольник обозначает землю, а круги – небо: а) пещера Гроба Господня, Иерусалим, 33 г.; б) катакомбы, Рим, I–III вв.; в) храм на горе Небо, Палестина, IV–VI вв.; г) полупещерный храм Св.Сиона в Аладжахисар, Ликия, IV–VI вв.; д) храм в Чамаркасы, Ликия, V–VI вв.

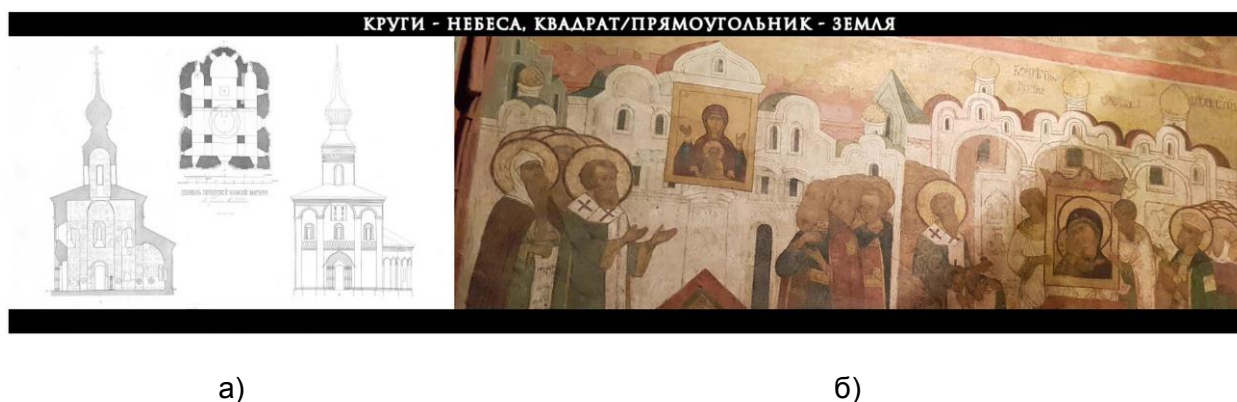


Рис. 12. Круги и квадраты. Символика геометрических форм в древнерусском храме на примере Ризположения в Московском Кремле, XV в.: а) продольный разрез, план, южный фасад; б) символическое изображение храмовой архитектурны в росписях северной стены в интерьере

При просмотре чертежей древнерусских храмов возникает ощущение умиротворённости и спокойствия, происходящее из-за умелого сочетания кругов как символа движения в себе, никуда «не бегущего», и прямоугольников – устойчивости и стабильности. Собственно, за этим умиротворением люди и приходят в храмы, и православная архитектура как нельзя лучше соответствует этому настрою защищённости под куполом и сводами, с которых взирают на нас Христос и святые, и зритель оказывается под покровом «воинства небесного». Не случайно, именно на Руси получил распространение и почитание праздник Покрова Божьей Матери: так хочется себя ощутить в руках Божьих.

Теперь рассмотрим противоположный пример максимального беспокойства и подчёркивания ощущения надрыва и трагедии в пластическом архитектурном решении на примере работ Даниэля Либескинда по архитектурно-дизайнерскому решению двух музеев войны: пристройки к Военно-историческому музею в Дрездене 2011 года⁶ (рис. 13б) и интерьеры северного филиала Лондонского императорского военного музея в Манчестере 2001 года⁷ (рис. 13а, в). Архитектор именно ломанными острыми линиями как производными от треугольников решает пластику объёмно-пространственного решения пристройки к существующему классицистическому зданию, разрывая его, будто взрывом от бомбардировок, а из застывшей траектории разлетающихся осколков как бы создаётся ограждающая конструкция. В интерьерах экспозиционных залов второго примера также предстают косые, «обрушивающиеся» потолки, не доходящие до потолка стены, местами скошенные подобно развалинам, ломанные линии пересекающихся светильников, подобных свету прожекторов над городом во время авианалётов.



Рис. 13. «Ломанные линии» в проектах военных музеев на примере построек арх. Д. Либескинда: а), в) Северный филиал Лондонского императорского военного музея в Манчестере, интерьеры экспозиционных залов, 2001 г.; б) пристройка к Военно-историческому музею в Дрездене, экстерьер, 2011 г.

Таким образом, при анализе трёх концепций опять выявляется единство смыслов при разности подходов к анализу, что говорит о существовании объективной реальности, которую *мы не видим*, но чувствуем и в области геометрических фигур, где квадрат есть символ абсолютного равновесия и устойчивости, круг – движения в себе, а треугольник – нервного надрыва или «жёсткой» иерархии.

В представленном материале затронуты базовые основы, необходимые для проектной работы с «коллективным бессознательным» в современных решениях интуитивного дизайна, фирменного стиля [10] и общественных пространств [11]. В следующей статье «Мир «видимый» и мир «невидимый», раскрывающиеся при анализе пластическо-колористических решений в архитектуре XXI века и в геометрических задачах построения пропорций древнерусских храмов X-XV веков» в этом же журнале, будут рассмотрены

⁶ Реконструируя трагедию: 5 музеев войны // speech: archspeech. интернет-издание об архитектуре, градостроительстве и дизайне. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://archspeech.com/article/rekonstruiruya-tragediyu-5-muzeev-voyny> (Дата обращения 10.02.2018).

⁷ Там же.

примеры работ мастеров в архитектуре и дизайне архитектурной среды по созданию комфортных пространств под определённые целевые аудитории посетителей. Планируется также проанализировать примеры применения символики для решения задач по исследованию архитектурно-культурного наследия, которое раскроет свои загадки через ключ философского понимания геометрических фигур и их взаимодействия. Понимание философии, записанной геометрическими задачами, позволяет раскрыть способы построения пропорций древнерусских храмов X-XV веков, а также предстоит проследить развитие богословских споров IV-V веков через их отражение в архитектуре.

Полученные знания по символике геометрических форм и цветов должны помочь работающим в области архитектуры и дизайна в осознанном применении пластического и колористического языка для решения поставленных задач создания определённой среды, в которую погружается зритель; в создании срежиссированной навигации в пространстве; в аргументированном обосновании своих концепций перед заказчиками.

Источники иллюстраций

Рис. 1 а. Аналитический рисунок автора [3].

Рис. 1 б. Фото автора, 2013 г.

Рис. 2 а,в. Аналитический рисунок автора [3].

Рис. 2 б. Фото автора, 2013 г.

Рис. 2 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://classic-online.ru/ru/art/picture/Borisov-Musatov/166905> (Дата последнего обращения 13.02.2018).

Рис. 3. Рисунки автора, 1992 г. [3].

Рис. 4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://archspeech.com/article/k-14-fevralya-na-tayms-skver-poyavitsya-installyaciya-v-vide-serdec> (дата последнего обращения 13.02.2018).

Рис. 5. Фото автора, 2015 – 2016 гг.

Рис. 6. Выставка «АрхМосква», 2016 г. Фото автора.

Рис. 7. Выставка «АрхМосква», 2016 г. Фото автора.

Рис. 8 а-г. Аналитические рисунки автора [3].

Рис. 8 д. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bryansk-eparhia.ru/news/news/pashalnoe-pozdravlenie-mitropolita-bryanskogo-i-sevskogo-aleksandra/> (дата последнего обращения 02.04.2018).

Рис. 9. Фото автора, Москва, 2000 г.

Рис. 10. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.liveinternet.ru/users/5915718/post377752326/?aid_refresh=yes

Рис. 11. Аналитическая таблица автора, 2013 г.

Рис. 11 а. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://archive.org/stream/visitstomonaster00curz#page/n7/mode/2up>

Рис. 11 б. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.catacombsociety.org/wp-content/uploads/2015/04/The_Jewish_Catacomb_of_the_via_Labicana.pdf

Рис. 11 в-д. по [8] в авторской интерпретации.

Рис. 12 а. Рихтер Ф.Ф. Памятники древнерусского зодчества. – М.: хромолит Г. Кирстена, 1850. – 53 с. С. 21.

Рис. 12 б. Фото автора, 2016 г.

Рис. 13. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://archspeech.com/article/rekonstruiruya-tragediyu-5-muzeev-voyny> (Дата последнего обращения 10.02.2018).

Литература

1. Попова Н.Г. История и философия науки (архитектуры): программа: учебное пособие для аспирантов по специальностям 05.23.20, 05.23.21, 05.23.22. – М.: МАРХИ, 2013. – С. 80.

2. Никольский М.В. Символика цвета в уставной православной иконописи // Социально-экономические явления и процессы. Тамбов: Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина, 2013.
3. Лескова М.Э. (Венгерова М.Э.) «Мир «видимый» и «невидимый» в творчестве. Е. Трубецкой, П. Флоренский, В. Кандинский». Дипломная работа, руководители: академик, доктор архитектуры, профессор Рябушин А.В., канд. искусствоведения, профессор Череди́на И.С., Геворкян С.А. – М.: МАРХИ, 1992. На правах рукописи из личного архива Венгеровой М.Э.
4. Власова Е.А. Символика зелёного цвета (на материале английского языка) // Интеллект. Инновации. Инвестиции. – Оренбург: Оренбургский государственный университет, 2012.
5. Святитель Симеон, архиепископ Солунский. Объяснение священных обрядов и Таинств Церкви. – М.: Благовест, 2013. – 640 с.
6. Космологические произведения в книжности Древней Руси: В 2 ч. Часть I. Тексты геоцентрической традиции. Изд. подг. Мильков В.В., Полянский С.М. – СПб.: ИД «Миръ», 2008. – 650 с.
7. Венгерова М. Э. «Кругатура квадрата» и построение внутренних габаритных пропорций древнерусских храмов X–XV вв. // Актуальные вопросы православного храмового зодчества: история и современность: Материалы I Международной научно-практической конференции (Йошкар-Ола, 25–28 августа 2014 года) / научн. ред. С.В. Борисов, Н.И. Сущенков. – Йошкар-Ола: Поволжский государственный технологический университет, 2014. – С. 302–323.
8. Severin H.-G., Grossmann P. Frühchristliche und Byzantinische Bauten in südöstlichen Lykien. – Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag, 2003. – 180 s.
9. Венгерова М.Э. Решение задачи "квадратуры круга" в геометрическом пропорционировании древнерусских храмов X-XV веков. // Architecture and Modern Information Technologies. – 2017. – №1(38). – С. 137-148 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://marhi.ru/AMIT/2017/1kvart17/vengerova/index.php>
10. Бакеева Д.А. Цвет в рекламной коммуникации: особенности, функции, символика. Диссертация на соискание учёной степени кандидата культурологии. – Саранск: ФГБОУВПО Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева, 2013.
11. Грибер Ю.А. Цветовые репрезентации социального пространства европейского города. Диссертация на соискание учёной степени доктора культурологии по специальности 24.00.01 – теория и история культуры. – М.: Автономная некоммерческая организация высшего профессионального образования «Московский гуманитарный университет», 2014.

References

1. Popova N.G. *Istorija i filosofija nauki (arhitektury): programma: uchebnoe posobie dlja aspirantov po special'nostjam 05.23.20, 05.23.21, 05.23.22* [History and philosophy of science (architecture): programme: a training manual for graduate students]. Moscow, 2013, 80 p.
2. Nikol'skij M.V. *Simvolika cveta v ustavnoj pravoslavnoj ikonopisi* [Symbolism of color in the statutory Orthodox iconography. Magazine Socio-economic phenomena and processes] Tambov, 2013.

3. Leskova M.E. (Vengerova M.E.) «*Mir «vidimyj» i «nevidimyj» v tvorchestve. E. Trubeckoj, P. Florenskij, V. Kandinskij*» ["The world "visible" and "invisible" in creativity. E. Trubetskoy, P. Florensky, V. Kandinsky". Diploma work, supervisors: academician, doctor of architecture, Professor Rabuchin A.V., Cand. D., Professor Seredina I. S., Gevorgyan, S. A. as a manuscript]. Moscow, 1992.
4. Vlasova E.A. *Simvolika zeljonogo cveta (na materiale anglijskogo jazyka)* [The symbolism of green (in English language). Magazine Intellect. Innovations. Investment]. Orenburg, 2012.
5. Svjatitel' Simeon, arhiepiskop Solunskij. *Objasnenie svjashhennyh obrjadov i Tainstv Cerkvi* [Sainted Simeon, Archbishop of Thessalonica. The explanation of the Holy rites and Sacraments of the Church]. Moscow, 2013, 640 p.
6. *Kosmologicheskie proizvedenija v knizhnosti Drevnej Rusi: V 2 ch. Chast' I. Teksty geocentricheskoi tradicii* [Cosmological works in the literature of Ancient Russia: In 2 parts Part I. Texts of the geocentric tradition. Ed. prep. V. V. Milkov, S. M. Polyanskiy]. St. Petersburg, 2008, 650 p.
7. Vengerova M.E. *Krugatura kvadrata i postroenie vnutrennikh gabaritnykh proporcij drevnerusskikh khramov X–XV vekov* [Squaring the circle and the construction of the inner dimensional proportions of ancient churches in X–XV centuries'. Actual problems of the Orthodox Church architecture: history and modernity: materials of the I International scientific-practical conference. Yoshkar-Ola, 25-28 August 2014, ed. S.V. Borisov, N.I. Sushchenkov]. Yoshkar-Ola, Volga State University of Technology, 2014, pp. 302–323.
8. Severin H.-G., Grossmann P. *Frühchristliche und Byzantinische Bauten in südöstlichen Lykien*. Tübingen, 2003, 180 p.
9. Vengerova M.E. Solution of the problem of “squaring the circle” in geometric proportioning of ancient Russian churches of X–XV centuries. *Architecture and Modern Information Technologies*. 2017, no. 1(38), pp. 138–148. Available at: <http://marhi.ru/AMIT/2017/1kvart17/vengerova/index.php>
10. Bakeeva D.A. *Cvet v reklamnoj kommunikacii: osobennosti, funkcii, simvolika* [Color in advertising communication: features, functions, symbols. The dissertation on competition of a scientific degree of candidate of Culturology]. Saransk, 2013.
11. Griber Ju.A. *Cvetovye reprezentacii social'nogo prostranstva evropejskogo goroda* [Color representations of the social space of the European city. Thesis for the degree of doctor of cultural studies]. Moscow, 2014.

ОБ АВТОРЕ

Венгерова Марина Эдуардовна

Архитектор, главный специалист, преподаватель, «Высшая школа средового дизайна», Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия
e-mail: archteor@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR

Vengerova Marina

Architect, Chief Specialist, Lecturer, «Higher School of Environment Design», Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia
e-mail: archteor@gmail.com