

ностью так называемых спальных микрорайонов. Искусствоведы, журналисты, критики, а также широкая общественность высоко оценили художественный уровень представленных работ. В 2020 и 2021 годах эстафету подхватили, но уже во всероссийских масштабах Челябинск и Казань соответственно. Впрочем, нельзя не отметить, что многие проекты всего лишь заполняли, так сказать, «пустые» места, занимали свободные пространства, оказываясь вторичными по отношению к архитектуре. Однако этот «недостаток» с лихвой ком-

пенсирован оригинальностью, а подчас остротой, неожиданностью и новизной.

Активно самоутверждаясь в духе времени, стрит-арт, таким образом, буквально завоевал право на существование. И хотя его роль в современной архитектуре не слишком велика, но довольно заметна, ощутима и по-своему влиятельна.

Список литературы

1. Поносов, И. Г. Искусство и город / И. Г. Поносов. – Москва : Юпитер-Импекс, 2021.

А. А. Махаринская
А. А. Makharinskaya

Контрапункт как архитектурная fuga *Counterpoint as an architectural fugue*

Ключевые слова: музыкальная композиция, теория контрапункта, архитектурное моделирование, структура, метод, система, теория композиции

Keywords: musical composition, the theory of counterpoint, architectural design, structure, method, system, composition theory

Аннотация. Статья посвящена анализу идей и методов композиции в архитектуре и музыке. Эта тема раскрывается через музыкальный термин «контрапункт» и «фуга», который отмечается в архитектурных работах некоторых авторов в виде архитектурной фуги. Предложенная композиционная модель обращает внимание на полиструктурность архитектуры на разных этапах восприятия, определяет потенциальный материал музыкальной ткани. В статье проанализирована эволюция представлений о роли контрапункта, раскрывается содержание термина в музыкальном и архитектурном смысле, систематизируются приемы проектирования, основанные на музыкальной композиционной технике.

Abstract. The article is devoted to the analysis of ideas and methods of composition in architecture and music. This theme discovered through the musical term "counterpoint" and "fugue", which noted in architectural works and by some authors in the form of an architectural fugue. The proposed compositional model draws attention to the polystructure of architecture at different stages of perception, determines the potential material of the musical facture. The article analyzes the evolution of ideas about the role of counterpoint, reveals the content of the term in the musical and architectural sense, systematizes design techniques based on musical compositional technique.

Контрапункт (Kontrapunkt, нем. – точка против точки) как надындивидуальная система получила широкое распространение в музыке в виде многоголосия или полифонии, которую спроецировали на свое творчество архитекторы и художники эпохи авангарда. Композитор и теоретик С. И. Танеев считал, что будущее искусства заключается в связующей силе контрапунктических форм. Одной из композиционных техник музыки, а именно полифонической формы, является fuga. Термин «фуга» использовался уже в средние века, в том числе в виде канона, а свое максимальное развитие fuga получила в период барокко в творчестве И. С. Баха. Фуга – форма музыки, где общая мелодическая линия (тема) многоголосного произведения движется из одного голоса в другой в формате вопрос–ответ. В более простой форме описания контрапункт и fuga являются проявлением сложной организации многоголосия. Количество голосов обычно составляет от двух до пяти.

Музыка является наименее материальным из всех искусств, из нее ведут начало современные поиски в области ритма и математической, абстрактной конструкции, движения и динамики. Именно принципиальное

сопоставление и перенимание свойств всех искусств позволяет глубже познать одно через другое посредством использования и применения их собственных средств. Теория синтеза искусств и междисциплинарности проявлялась в идее усвоения основ, которые управляют рукой художника и обеспечивают особый язык формы. Контрапунктом можно считать сопоставление одного напротив другого, а именно, контрастов: светлого и темного, точки и линии, сюжетных линий или сдвинутых друг относительно друга ритмических рядов и тропеических фигур – метафор, метонимий, символов, аллегорий. Художник Й. Иттен видел высокую пользу в понимании музыкальной композиции: «Когда пианист, знакомясь впервые с музыкальным произведением, старается прочувствовать его в целом, он не стремится сыграть каждую ноту и каждый такт отдельно, а скорее старается схватить самые общие, крупные черты композиции. Только после длительного и многотрудного изучения всех частностей произведения он может добиться точного исполнения».

Под влиянием архитектора и основателя школы Баухауз Вальтера Гропиуса были заложены особые мето-

ды обучения в мастерских и философия, открывающая путь к познанию истинного смысла создания произведений искусства. Вальтер Гропиус проводил параллели между основами формообразования и контрапунктом в музыкальной композиции. В 1919 году Баухауз поставил глобальную задачу, заключающуюся в поиске сущности архитектуры через универсальное произведение искусства – *Gesamtkunstwerk*, который ввел выдающийся композитор и теоретик искусства Рихард Вагнер в 1871 году. Ведущими дисциплинами были учение о цвете, фактуре материала, теория пространства, перспективы и композиции, теория конструирования, рисунок природных форм и другие. Развитие идеи синтеза искусств берет свои истоки в революционном альманахе В. Кандинского и Ф. Марка «Синий всадник», основанном в 1911 году. Художественное объединение «Синий всадник» состояло из уникальных личностей, куда входили Давид Бурлюк, Пауль Клее, Август Маке, Арнольд Шёнберг. Шёнберг был не только художником, но и выдающимся композитором и теоретиком, он произвел реформацию звуковысотной организации музыки и стал родоначальником серийного метода композиции. Постоянное интеллектуальное общение В. Кандинского и А. Шёнберга оказало серьезное влияние на развитие их творчества. В своих идеях Шёнберг стремился исчерпать свободу и на пути к внутренне необходимому открывал россыпи «новой красоты», он выходит за прежние устоявшиеся рамки понимания гармоничной композиции. Здесь начинается кризис средств музыкальной техники и становление музыки будущего. Одним из методов сочинения музыки в процессе развития атонализма является додекафония – техника, основанная в начале 1920-х годов, включающая серии из «двенадцати лишь между собой соотнесенных тонов» по принципу композиции полифонической музыки (или контрапункта). Во время сочинения произведения композитор конструирует собственное «звуковое поле», иными словами «серийный квадрат», который состоит из повторяющихся в разных высотных вариантах сериях.

Контрапункт находит воплощение в живописи и теории композиции Кандинского, он описывает это в виде взаимодействия двух простейших самостоятельных единиц – линии и точки, их можно обнаружить и в других видах искусства: «В музыке точка может воспроизводиться любыми инструментами (в особенности ударными), причем целостные композиции для рояля возможны исключительно в виде одновременного или последовательного сочетания звучащих точек», – говорил В. В. Кандинский.

Он также подразумевал создание единых форм и композиции как целого организма, внедрение и растворение тонов в светлых и темных материях. Слияние, которое Кандинский называл двузвучием Вагнеровских труб (туб), открывает новые возможности силы краски самой по себе. Линии он считал более ощутимыми, в них реализовывается категория временная, а тембр инструментов соответствует толщине линии: скрипка или флейта пикколо изображаются тонкой лини-

ей, кларнет и альт – средней толщины, а более низкие тембры переходят в широкие линии контрабасов и туб. О точке в композиции рассуждал Д. Либескинд. Для него точка, которая превращает прямоугольную плоскость стены в наклонную, произвольно существующую динамичную поверхность, – это своеобразное проявление контрапункта в пространстве.

Всю историю развития контрапункта можно описать как бесконечный поиск баланса между «вертикалью» и «горизонталью». Наиболее ярко это проявляется в художественном образе архитектуры барокко, в котором раскрывается «вызывающее противопоставление», полиморфизм, многоголосие, контрапост, метаморфоза, «эффект полизрения» и, наконец, контрапункт.

Контрапункт или полифония неразрывно связаны в музыке с формой фуги. Архитекторы проводят параллели между архитектурой и музыкой именно через термин «фуга», уделяя особое внимание сочетанию нескольких самостоятельных тем. В книге «О ритме в архитектуре» М. Я. Гинзбург говорит о том, что архитектура, подобно музыке, самое чистое из всех искусств, обе эти области объединяет ритм и метр. Он выделяет несколько типов ритмов: ритм сложный, ритм простой, передаточный ритм, соединительный ритм. Его слова отсылают к смыслу контрапункта в музыке: «Другая особенность заключается в том, что наряду с существованием основного вертикального ритма, здесь можно проследить и другой, диаметрально противоположный, ритм горизонтальных расчленений. Сдерживая и определяя гармоническую сущность основного ритма, он в то же время создает новые повторения и чередования, полные своей особой прелести». Происходит столкновение двух противоположных начал и взаимно-противоположных ритмов в одной замкнутой пространственной форме. В музыке часто встречаются подобные сложные построения, где сначала вступает робкий голос, постепенно нарастающий, а следом его перебивает другой, «медленно конденсирующий ритм своих звуков», для того чтобы развить драматизм сюжетной линии единым властным аккордом. Эта борьба двух сил, где автор заранее разрешает ритм одной «струны», чтобы подчеркнуть силу и густоту другой.

Гинзбург также выделяет в отдельную категорию парциальные ритмы, сравнивая их композиционную сущность с фугой. В таком ритме парциальными называются несколько отдельных вертикальных ритмов, располагающихся друг над другом и объединенных в один общий. Трактовка может быть наделена разнообразными смыслами и оттенками, – к примеру, каждый ярус определен разными ордерами и плоскими пилястрами. В книге приводятся и другие примеры из эпохи архитектуры Древнего Рима: городские ворота в Отёне на юге Франции, расчлененные на два разных по ритмическому характеру яруса, мост римского водопровода в Ниме. В обоих этих примерах раскрывается связанное движение парциальных ритмов, относящихся друг к другу как 1:3 и 1:4. Эпоха Возрождения является очень богатой на ритмы с развитыми элементами чередования. На примере двора церкви Санта-Мария-делла-Паче Гинзбург

пишет: «Качеством интервалов и ударов меняется через один, так что образуются два параллельных ритма, которые переплетаясь, догоняются друг друга, создавая нечто вроде архитектурной фуги». Он называет подлинным мастером архитектурной фуги Браманте, который виртуозно владел ритмическим чередованием, которое получило специальное название – «ритмическое *travée*» (фр. *travée* – ячейка, пролет).

Впоследствии тема многослойных ритмических структур находит развитие в работах Ш.-Э. Жаннере, в основе которых лежит антропоморфная система пропорционирования – Модулор. Музыкальность фабрики Дюваля в Сен-Дье по проекту Ле Корбюзье сравнивается с изящной и разнообразной композицией произведения Дебюсси (из книги "Le Modulor I", Le Corbusier, 1950 г.). Проект представляется как «своего рода контрапункт и fuga» на основе Модулора. Сооружение сочетает в себе три основные части: опорные стойки, параллелепипед производственных цехов и надстройки, где размещены конторские помещения. Контрапункт в проекте реализуется за счет сочетания трех шагов различных ритмов: шаг несущего железобетонного каркаса, опорные стойки и перекрытия; шаг решетки солнцезащитных ребер на фасаде здания; шаг дубовых переплетов остекления конторских и производственных помещений за солнцезащитной решеткой на фасаде. Все величины каркаса, витражей и солнцезащитных устройств самостоятельны и не совпадают по вертикали.

Еще один пример включения «музыкального» ритма в архитектурное пространство реализовался Ле Корбюзье совместно с архитектором Я. Ксенакисом в проекте знаменитого монастыря Ля-Туретт во Франции. Идея «визуальной полифонии», слияния музыки и архитектуры, была разработана по принципу контрапункта – наложения независимых «голосов» в виде стеклянных панелей на фасаде. Каждая линия с панелями имеет свой шаг структурных стоек и цвет. В этой сложной структуре сочетаются два голоса из разряженных и сконцентрированных цветных «музыкальных стекол» и равномерного ритмического ряда верхнего яруса из бетонных ячеек. Случайное внимание, блуждающее по фасаду, перетекает из одной точки в другую, пытаясь уследить за непредсказуемостью каждой темы. В книге «Музыка и архитектура» Ксенакис описывает технологию творчества, где были выбраны четыре элемента золотого сечения и их 24 перестановки, которые разложены по мере развертывания фасадов, как вариация на одну тему во времени.

К более полному пониманию межвидового контрапункта относится взаимодействие материалов и пропорций в архитектурной композиции в виде *stretto* (*stretta*) – канонического проведения темы в фуге, при котором каждый имитирующий голос вступает до того момента, как она закончила звучать в предыдущем голосе, и отдельные части проводятся одновременно в разных голосах, то есть контрапунктически взаимодействуют друг с другом. К термину *stretto* в своем творчестве и методике преподавания в архитектурной студии Колумбий-

ского университета Нью-Йорке обращается архитектор С. Холл. В своей книге о доме Стретто Холл так объясняет свои идеи о диалоге между музыкальной концепцией *stretto* и архитектурой: «Я полагаю, что это согласованная музыкальная концепция могла бы стать идеей для плавного соединения архитектурных пространств. Музыка Бартока "Для струнных, перкуссии и челесты" обладает материальностью инструментровки, к которой архитектура приближается в свете и пространстве». Он применяет это в проекте, создавая «водные» перетекающие пространства, которые не только перекрываются, но и наслаиваются, переходят из одного в другое в интерьере дома. Вторая техника включения контрапункта в архитектурную композицию заключается в формировании нескольких самостоятельных групп, аналогично основным группам в произведении. Четыре секции дома Стретто отражают четыре части, составляющие пьесу. Расположение каменных стен спроектировано исходя из ритма второй виолончели при повторном введении главной темы ближе к концу пьесы. Струнные инструменты, обладающие более легким тембром, компенсируются низким и тяжеловесным звучанием перкуссии. Металлические изогнутые крыши составляют самостоятельную живописную композицию, накладываясь на стеклянные объемы и утяжеляясь кирпичными тектоническими последовательными элементами.

Перечисленные выше методологические посылки к изучению пространственного статуса произведения, его пространственной конституции, сюжетных, «мелодических» линий и взаимодействия крупных масс открывает новый путь межвидового анализа. Основная интрига заключается в тонком сочетании консонансов и диссонансов. В развитии композиционных тем постоянно возникает их диалог, выражающийся в наложении, противопоставлении, слиянии и перетекании (сочетании пластических трансформаций взаимодействующих массивов).

В проанализированных работах можно выделить несколько типов контрапункта в архитектурной композиции – ритмический, пространственный, светотеневой, тематический.

Ритмический контрапункт формируется на основе наложения двух или более ритмических рисунков в общей композиции фасада – от крупной структуры до мелко ритмической сетки витражей. Комбинаций может быть большое множество, а вертикали элементов не обязательно должны совпадать между отдельными ритмическими группами. Каждая подгруппа подчинена собственным гармоническим и ритмическим пропорциям, но в комбинации с остальными подгруппами они способны сформировать уникальный многочастный образ в стремлении к единству и согласованию множества.

Контрапункт **светотеневой** раскрывает метафизическую универсалию архитектуры, свет несет физических характер и является самостоятельной «материальной» массой. Чередование пластов массы тени, размещение света как второстепенной противоборствующей массы, которая разрезает темноту и проникает внутрь, выражает контрапункт в виде сочетания рассеянного

и плотного света, горизонтальных и вертикальных лучей, ортогонального, многоосевого, криволинейного, складчатого пространства.

Пространственный контрапункт проявляется в наложении и слиянии нескольких разноуровневых пространств в планировочной организации здания, перетекании из одного в другое.

Тематический контрапункт можно определить как взаимодействие композиционных тем в организации фасадной композиции и объемной-пространственной. Примером таких тем могут служить тяжеловесные метрические объемы из грубого камня, легковесные стеклянные панели, изогнутые живописные металлические кровли, группы спокойной фоновой структуры. Каждая из этих тем имеет особенный характер, материал и положение в композиции, в сочетании между собой они образуют сложносочиненную многоуровневую композицию. Сочетание сложного и простого в единой гармоничной структуре лежит в основе как музыкального, так и архитектурного творчества. Вечное обновление содержания несказанного, тонкие и детальные разборы методов музыкальной композиции и ее языка могут находить отклик и реализовываться в моделировании

архитектурных построений, наделяя архитектуру новыми средствами и возможностями.

Список литературы

1. Гинзбург, М. Я. Ритм в архитектуре / М. Я. Гинзбург. – Москва : Среди коллекционеров, 1923.
2. Дизайн-ревю – 2016. – № 1-4: Дизайнерское образование, педагогические направления и творческие процессы // Национальная Академия Дизайна: сайт. – URL: https://national-design-academy.ru/wp-content/uploads/2018/03/Design_review_1-4_2016.pdf
3. Иттен, Й. Искусство формы / Й. Иттен; пер. с немецкого и предисловие Л. Монаховой. – Москва : Изд. Д. Аронов. 2001.
4. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. – Москва : Архимед, 1992.
5. Кандинский, В. В. Точка и линия на плоскости / В. В. Кандинский. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004.
6. Насыбуллина, Р. Светопространство. Эволюция роли естественного света в архитектуре / Р. Насыбуллина, В. Самогоров. – Екатеринбург : TATLIN, 2020.
7. Танеев, С. И. Подвижной контрапункт строгого письма / С. И. Танеев, под ред. С. С. Богатырева. – Москва : Музгиз, 1959.
8. Южак, К. И. Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории. Книга 1-я. / К. И. Южак. – Санкт-Петербург : Сударыня, 2006.
9. Libeskind, D. Counterpoint / Daniel Libeskind. – Hamburg : Walter De Gruyter Incorporated, 2008.

В. В. Липатов

V. V. Lipatov

Предпосылки интерпретации Засечной черты

Prerequisites for the interpretation of the Zasechnaya Line

Ключевые слова: объект культурного наследия, предпосылки, интерпретация, засечная черта, объект, метод

Keywords: object of cultural heritage, prerequisites, interpretation, object, Zasechnaya Line, method

Аннотация. Предполагаемое взаимодействие интерпретации как метода работы с наследием с Засечной чертой как объектом наследия представляется особенно интересным из-за нетипичности объекта и дискуссионности метода. Дополнить картину призван ряд прецедентов по схожей тематике.

Abstract. The proposed interaction of interpretation as a method of working with heritage with a Serif line as a heritage object is particularly interesting due to the atypical nature of the object and the controversial nature of the method. A number of precedents on similar topics are intended to complete the picture.

Живой, диахронический смысл прошлого требует, как указывает Джиллиан Тиндалл, «динамического напряжения между тем, что мы видим, и тем, о чем знаем, что оно некогда было, но ныне существует лишь во фрагментированной и символической форме» [3, с. 382].

В предлагаемом докладе предпринята попытка анализа потенциала интерпретации как возможного метода в работе с наследием и Засечной черты как объекта культурного наследия на предмет их возможного взаимодействия.

Следует отметить, что Засечная черта не включена в Список объектов культурного наследия, а интерпретация признана в качестве метода далеко не всеми в профессиональном сообществе, где она официально трактуется как «посредничество».

Философский энциклопедический словарь определяет значение термина «интерпретация» (от лат. Interpretation – истолкование, разъяснение) как общенаучный

метод с фиксированными правилами перевода формальных символов и понятий на язык содержательного знания, или бытие на основе понимания [2, с. 182]. Аврелий Августин определял категорию «понимание» как переход от знака к значению, во время которого осуществляется познание значения путем запечатления в душе представления о воздействующем на нее знаке [4, с. 75].

Интерпретация – это сложное междисциплинарное явление, в основе которого лежит диалоговое начало. Выскажу предположение, что существенное влияние на формирование современного конструкта, обосновывающего термин интерпретация, оказали философская герменевтика (Ф. Шлейермахер, М. Хайдеггер, Г.-Г. Гадамер), культурно-историческая психология (Л. С. Выгодский) и социальный конструктивизм. Это отчетливо прослеживается в программной работе Фримана Тилдена «Интерпретация нашего наследия» [9], вышедшей