

## Пространство-время современной архитектуры: происхождение и смыслы

В основе современной модернистской архитектуры лежит пространственная концепция, которую З. Гидион определяет как «пространство-время». Впервые концепция «пространство-время» проявила себя в изобразительном искусстве. Ее суть заключалась в отказе от трехмерной перспективы и переходе к изображению пространства и форм «во времени», то есть в четырехмерном пространстве. Проведен короткий сравнительный анализ передачи формы и пространства в традиционной обратной перспективе и кубизме.

**Ключевые слова:** кубизм, концепция «пространство-время», перспектива, обратная перспектива, архитектура модернизма, пространство-форма.

*Liavdansky V.E.*

*Space-time of modern Architecture: origin and meanings*

*At the heart of modern modernist architecture is the spatial concept that Z. Gidion defines as «space-time». For the first time, the concept of «space-time» manifested itself in the visual arts. Its essence was the rejection of three-dimensional perspective and the transition to the image of space and forms «in time», that is, in four-dimensional space. A short comparative analysis of the transfer of form and space in the traditional reverse perspective and in Cubism is carried out.*

*Keywords: cubism, the concept of «space-time», perspective, reverse perspective, architecture of modernism, space-form.*



**Лявданский  
Владлен  
Эдуардович**

доцент, Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет, Санкт-Петербург, Российская Федерация

e-mail: psp-ig@mail.ru

### Введение

Феномен современной архитектуры связан с появлением и стремительным распространением в начале XX в. идеи глобализма, прежде всего в экономике (появление глобального рынка), а также политике, культуре, искусстве и т. д. Искусство и архитектура чутко отреагировали на новые веяния, и на свет появился модернизм.

Предметом исследования настоящей статьи выступает «пространство-время», которое является основополагающим концептуальным понятием как современного искусства, так и современной архитектуры (модернизма). Выявляются внутренние закономерности построения этого пространства на примерах произведений искусства начала XX в. — эпохи его рождения и становления. Осуществляется сравнительный анализ с закономерностями построения традиционного живописного пространства в иконописной традиции (обратной перспективе).

В течение всего XX в. современная архитектура бурно развивалась от структурализма к деконструктивизму и постмодернизму с его «апофеозом» — параметризмом. Однако, возможно, архитекторы часто упускают из вида, что постмодернизм по своему содержанию — это идеология деантропологизации. Наряду с В. Г. Власовым, А. В. Степановым, Ф. Т. Мартыновым и др., Д. Л. Мелодинский убедительно показывает, что в постмодернизме «объект

становится событием, а субъект исчезает». Происходит «смерть человека» — вместо него образуется структура (схема). «Содержание архитектуры заменяется текстом. Децентрализация (Ж. Деррида) ломает сложившуюся классическую архитектурную систему — деконструкция — удаляет человека... Прежнее положение человека становится неактуальным. Он выбывает из поэтики. Видны тенденции отказа от природы как естественной среды обитания человека и ее замены новой, искусственной средой» [10, 12].

Мы имеем дело с дегуманизацией архитектуры, ее «выпадением» из антропоцентричной системы координат. Справедливости ради надо сказать, что в среде профессиональной критики нарастает противодействие идеям постмодернизма (Н. А. Салингарос, В. Хайт, Т. Славина, Ф. Новиков, Р. ван Лент и др.). Его критика развивается одновременно по нескольким направлениям — это проблемы стиля, масштаба, функциональной структуры, композиционные вопросы и др. Это ясно говорит о том, что современная архитектура вступила в системный кризис, который носит ярко выраженный мировоззренческий характер и выход из которого, по-видимому, лежит за пределами профессиональной практики.

Возникает вопрос о причинах этого кризиса, его истоках и предпосылках. Здесь вполне закономерна гипотеза, что современная архитектура могла генетически нести в себе семена разрыва-



Иллюстрация 1. П. Пикассо. Человек в соломенной шляпе с мороженым. 1938 г. 61 × 50 см. Холст, масло. Частная коллекция. Источник: [https://artchive.ru/pablopicasso/works/197136-Chelovek\\_v\\_solomennoj\\_shljape\\_s\\_morozhenym](https://artchive.ru/pablopicasso/works/197136-Chelovek_v_solomennoj_shljape_s_morozhenym)

ющих ее сегодня противоречий. Наряду с целым рядом внешних особенностей, лежащих «на поверхности» и являющихся предметом критики исследователей, в архитектуре модернизма существует основополагающее свойство, определяющее эти особенности и несущее «генетический» код современной архитектуры. Таким базовым элементом является концепция «пространства-времени». Для подтверждения этого мы должны вернуться к истокам, к моменту возникновения самой «современной архитектуры».

В основе всей «современной» архитектуры лежит пространственная концепция, которую З. Гидион определяет как «пространство-время». Впервые эта концепция проявила себя в изобразительном искусстве, поэтому «невозможно понять современную архитектуру, если не осознать пути развития живописи той эпохи» [3, 254].

З. Гидион пишет, что начиная с Возрождения и вплоть до 1910-х гг. перспектива являлась одним из самых главных элементов живописи. Однако «в XIX веке применение трехмерной перспективы уже не было сопряжено с творческим поиском в искусстве. Это обусловило ее отрицание... Подобно ученому, художник осознал, что простые классические концепции пространства и объема ограничены и односторонни... Сущность пространства, как ее представляют себе в настоящее время, заключается в его многомерности, безграничных возможностях его внутренних зависимостей... Чтобы понять истинную природу пространства, наблюдатель должен перемещаться мысленно в нем» [3, 254]. Наиболее полно, как утверждает З. Гидион, этот взгляд нашел свое воплощение

в кубизме. «Кубисты не стремились воспроизвести внешний вид вещей с одной-единственной позиции... Они пытались расширить пределы оптического видения». И далее, что очень важно, он отмечает: «Кубизм уничтожил перспективу эпохи Возрождения. Кубисты рассматривают предметы как бы относительно, т. е. с нескольких точек зрения, из которых ни одна не имеет преимущественного значения... сверху и снизу, внутри и снаружи. К трем измерениям пространства Возрождения кубизм добавил четвертое — время» [3, 255].

Действительно, метод, используемый кубистами, во многом базируется на психологии восприятия человеком изображения, когда человеческий глаз суммирует, «достраивает» изображаемый объект, и в этом процессе возникает подзональное движение внутренней неустойчивости (Иллюстрация 1). Этот метод не является чем-то новым в истории мирового искусства. Как известно, он широко применялся в средневековом византийском, древнерусском и восточном искусстве и связан, в первую очередь, с использованием обратной перспективы.

Обратная перспектива, прежде всего, диктует особый способ передачи пространства и формы, который, в свою очередь, есть признак колебания точки схода относительно линии горизонта. Колебание точки схода является следствием перспективного отклонения, возникающего в результате зрительного охвата, применяемого по отношению ко всем предметам, находящимся в пространстве картины. А это, в свою очередь, неопровержимо свидетельствует о динамике зрительской позиции. Иными словами, в обратной перспективе любая форма передается как бы с разных позиций одновременно. «Так называемая “обратная перспектива” непосредственно связана с динамикой зрительной позиции: форма обратной перспективы есть результат суммирования зрительного впечатления при множественности точек зрения, вызванной динамикой зрительной позиции» [5, 42].

Налицо, казалось бы, идентичность творческих методов, применяемых в кубизме и средневековом искусстве. Но так ли это на самом деле?

Всесторонний анализ закономерностей передачи формы и пространства при применении обратной перспективы в иконописи приведен в книге Л. Ф. Жегина «Язык живописного произведения». Такую форму отличают:

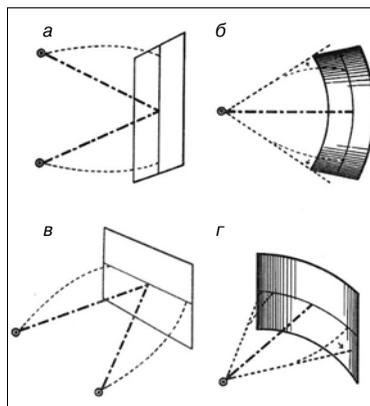


Иллюстрация 2. Суммирование расщепленной зрительной установки создает систему вогнутости [5]

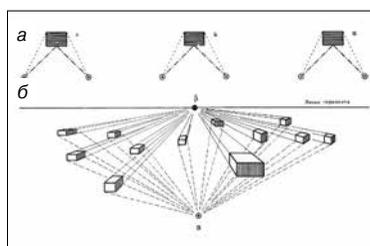


Иллюстрация 3. Зрительный охват в системе динамического и прямого пространства [5]: а — у каждого предмета свой самостоятельный зритель, точка зрения которого динамична или расщеплена; б — в системе прямого пространства множество предметов охватывается из единой точки зрения

- 1 Вогнутость. При применении обратной перспективы в передаче формы любого объекта происходит «зрительное выпрямление луча. При этом множественная точка зрения приводится к точке зрения единой и неподвижной. ...Динамика нашей собственной позиции переносится на предмет, форма становится динамической — выгибается» [5, 43]. Одновременно в центре выгиба могут возникать разрывы формы в виде переломов дуги, полукруглых сдвижек в центре лба иконных ликов и даже — надломы и «выхваты» в стенах и крышах домов и иконных горок (Иллюстрация 2).
- 2 Утеснение изображения. В системе обратной перспективы у каждого предмета есть своя точка схода, а следовательно — один зритель (Иллюстрация 3).
- 3 Уравнивание изображений, когда различные объекты уравниваются в своих размерах, что «также объясняется множественностью зрительной позиции и связанной с ней разобщенностью изображения в системе обратной перспективы» [5, 42] (Иллюстрация 4).

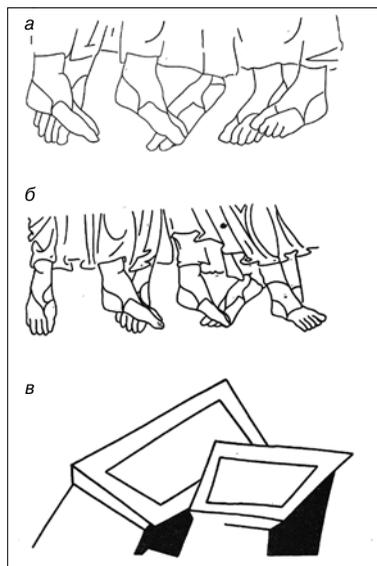


Иллюстрация 4. Сужение поля зрения приводит к ограниченному числу изображений. Отсюда разрозненность объектов, ведущих к изображению предметов (людей), наезжающих друг на друга [5]

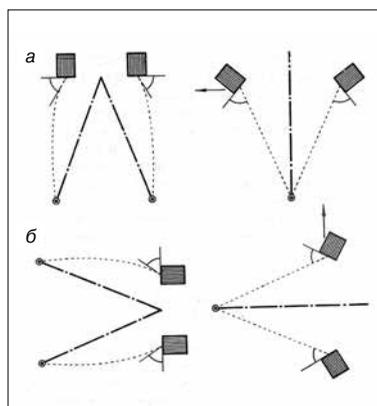


Иллюстрация 5. Суммирование установок вызывает сдвиги изображения: а — по горизонтали; б — по вертикали [5]

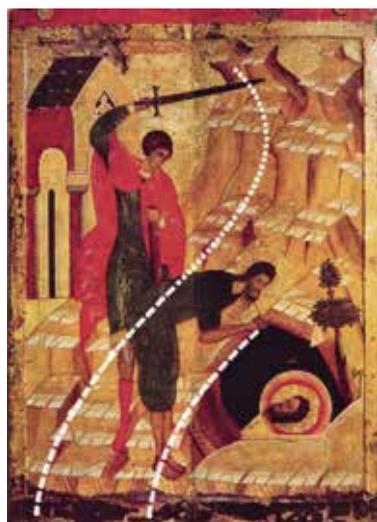


Иллюстрация 6. Усекновение головы Иоанна Предтечи. Фрагмент иконы. XV в. [5]



Иллюстрация 7. Ж. Брак. Столик. 1913 г. 65×92 см. Холст, масло, уголь. Художественный музей в Базеле, Швейцария. Источник: <https://dr-web.ru/mebel/zhorzh-brak-stol-muzykanta-85-foto.html>



Иллюстрация 8. Встреча Иоакима и Анны. Фрагмент миниатюры из «Гом依ий Иакова Кокиновафского». XVII в. Книжная роспись. Национальная библиотека Франции. Надломы и разрывы — клинообразный выхват в крыше здания. Источник: <https://magisteria.ru/new-testament-iconography/nativity-of-mary>

4 Наличие доминирующей точки. Наряду с наличием множественности точек схода есть единая точка, которая относится ко всему изображению. Она объединяет все остальные точки в единую композицию (Иллюстрация 5).

5 Время. «Как всякая динамика, динамика зрительной позиции осуществляется во времени: объединяются два момента — предшествующий и последующий. Две временные точки живописного произведения суммируются, воспринимаются одновременно, иначе говоря, появляется “временной сдвиг”» [5, 72]. На иконе «Усекновение головы Иоанна Предтечи» показано два момента: мгновение перед казнью (взмах меча) и мгновение после казни (голова на блюде) (Иллюстрация 6). Суммируются два момента — до и после действия. Возникает временной период, относящийся к передаваемому сюжету.

«Временной сдвиг» или временной охват описывает действие, про-

исходящее в определенный период времени. Развитие европейского искусства от средневековой иконописи к современной живописи сопровождалось сокращением временного охвата передаваемого сюжета [5, 74].

В кубизме впервые в истории изобразительного искусства формы не заимствуются у природы, а изобретаются художником. Пространство кубизма является целиком вымышленным. Кубисты показывают нам не предметы, а их пластические формулы [12, 206] (Иллюстрация 7).

П. Пикассо отмечает: «Кубизм — это... искусство первичных форм. Моя картина — это итог разрушений. Я делаю картину, потом ее разрушаю...» [13, 236]. Французский критик Ж. Кассу не случайно считал сутью творчества П. Пикассо «вечное разрушение» [13, 236].

При сравнении приведенных выше методов формирования пространства и времени в иконописи и кубизме бросается в глаза их глубинное различие. Иконописец, используя правила обратной перспективы, манипулирует



Иллюстрация 9. Фрагмент рельефа Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. XIII в. Владимиро-Суздальская архитектурная школа. Резьба по камню. Источник: [http://temples.ru/show\\_picture.php?PictureID=185653](http://temples.ru/show_picture.php?PictureID=185653)

хотя и трансформированными, иногда «надломленными», но цельными объектами. Пример клинообразного выхвата в здании, образующегося в результате суммирования зрительской позиции, приведен на Иллюстрации 8.

При этом пространство иконы, хотя и имеет сложную сферообразную форму, обладает глубиной, в которой эти объекты располагаются.

Как правило, изображение на иконе охватывает некоторый период времени. Это справедливо как в отношении икон, передающих некие сюжеты (жития, конкретные события Священной истории и т. п.), так и в отношении иконописных ликов, имеющих характерные пластические сдвиги, которые ясно говорят о движении зрителя в процессе восприятия образа. Иллюстрация 9 наглядно демонстрирует характерные горизонтальные и вертикальные сдвиги на ликах, высеченных в камне, в виде трансформированных (изогнутых) форм. Таким образом, в иконописи в системе обратной перспективы возникает четырехмерное пространство-время, которое носит ярко выраженный многомерный характер.

В кубизме все происходит по-другому. Объект разрушается и превращается в «слитно-пространственную массу». При этом он трактуется как простая сумма нескольких проекций, наложенных друг на друга наподобие коллажа. В результате мы не получаем новое качество, подобное суммированному изображению иконы. Вместо этого пространство и форма аннигилируют и те три изме-

рения, к которым, по мнению З. Гидиона, должно прибавляться четвертое, реально перестают существовать.

Возникает странное явление: как бы четвертое измерение — время в «чистом виде», т. е. вне трехмерного пространства, как будто во Вселенной все природные объекты перестали существовать, а само время превратилось в одномерную, довлеющую себе, форму... Перед нами — классическая картина разложения материи.

Был ли такой подход принципиально новым словом в истории мирового искусства? Нет, не был. В отношении П. Пикассо наиболее чуткие русские мыслители и художники отмечали, что его творчество — это не начало нового, а завершение старой, энтропической линии. Н. А. Бердяев отмечал: «Пикассо — не новое творчество. Он — конец старого», а Н. Н. Пунин писал, что «Пикассо не может быть понят как день новой эры» [6, 7].

В живописи принцип «одновременности», декларируемый в новой пространственной концепции кубизма, не стал прорывом к новым смыслам. Призывая, по сути, к возврату к уже подзабытой четырехмерной модели построения пространства на плоскости — обратной перспективе, кубизм привел к разрушению «трехмерной» пространственной системы, связанной с традиционной, прямой перспективой. Результатом этого стало появление такого художественного феномена, как «одномерное» пространство-форма, фиксирующее бесконечно малое, мимолетное мгновение окончания жизни этого вечно менявшегося до сих пор мира.

### Заключение

Возвращаясь к пространственной концепции «современной» архитектуры, опираясь на проделанный анализ, мы можем с высокой долей уверенности предположить, что выявленные особенности пространства-времени или пространства-формы, присущие кубизму, могут быть выявлены и в особенностях построения архитектурного пространства «современной» архитектуры [3]. Особый интерес здесь может представлять интерпретация «одномерного» пространства-формы при его переходе из плоскости живописного полотна (кубизм) в реальное трехмерное пространство архитектурной формы.

### Список использованной литературы

[1] Беломоева О. Г. Особенности хронотопа в древнерусской иконописи // Культура и цивилиза-

ция. — 2020. — Т. 10, № 5–1. — С. 322–327.

- [2] Винчестер К. Э., Мезенцева Ю. И. Обратная перспектива в иконописи // Современные информационные технологии в образовании, науке и промышленности: сб. тр. XV Междунар. конф., XIII Междунар. конкурса науч. и науч.-метод. работ, Москва, 14–15 февраля 2020 г. — М.: ООО «Издательство «Экон-Информ», 2020. — С. 114–117.
- [3] Гидион З. Время, пространство, архитектура. — М.: Стройиздат, 1984. — 253 с.
- [4] Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. — М.: Стройиздат, 1985. — 137 с.
- [5] Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. — М.: Искусство, 1970. — 42 с.
- [6] Ковтун Е. Очевидец незримого // Project. — 1987. — № 176. — С. 73.
- [7] Константинова Е. Ю. Концепция иконы П. А. Флоренского // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2020. — № 4. — С. 19–32.
- [8] Ин П. Жорж Брак, галерея картин, биография. Georges Braque. — URL: <http://www.artcontext.info/pictures-of-great-artists/55-2010-12-14-08-01-06/550-jorj-brak.html> (дата обращения: 25.06.2023).
- [9] Мариманов В. У истоков кубизма // Искусство. — 2001. — № 7. — URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200100701> (дата обращения: 10.06.2023).
- [10] Мелодинский Д. Л. Художественная практика архитектуры параметризма: восторги и разочарования // Architecture and Modern Information Technologies. — 2017. — № 4 (41). — С. 6–23. — URL: [http://marhi.ru/AMIT/2017/4kvart17/01\\_melodinskij/index.php](http://marhi.ru/AMIT/2017/4kvart17/01_melodinskij/index.php) (дата обращения: 10.06.2023).
- [11] Мусатова А. А. Архитектура после кубизма. Новые идеи нового века: материалы междунар. науч. конф. ФАД ТОГУ. — 2021. — Т. 1. — С. 264–268.
- [12] Нейфах Л. С. Невидимые линии. — СПб.; М.: Изд-во Политехнического университета, 2009. — 206 с.
- [13] Прокофьев В. Н. Об искусстве и искусствоведении. — М.: Советский художник, 1985. — 243 с.
- [14] Флоренский П. А. Обратная перспектива // Соч.: в 4 т. — Т. 3 (1). — М.: Мысль, 1999. — С. 46–98.

- [15] Шестаков К. В., Оришев А. Б. Художественный язык древнерусской иконы // Бизнес и дизайн ревю. — 2022. — № 4 (28). — С. 118–130.
- [16] Шилина Г. И. Кубизм в творчестве Пабло Пикассо // Аллея науки. — 2018. — Т. 2. — № 10 (26). — С. 602–605.
- [17] Шкинева Н. Б. Графическая система русской иконописи как универсальная система изображения информации об архитектурном объекте // Изв. Казан. гос. арх.-строит. ун-та. — 2013. — № 4 (26). — С. 54–62.
- [18] Юрьева Т. В. Символика изображения архитектурного пространства в древнерусской живописи // Ярославский педагогический вестник. — 2017. — № 3. — С. 285–292.
- ob arhitekturnom ob»ekte // Izv. Kazan. gos. arh.-stroit. un-ta. — 2013. — № 4 (26). — S. 54–62.
- [18] Yur'eva T. V. Simvolika izobrazheniya arhitekturnogo prostranstva v drevnerusskoj zhivopisi // Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik. — 2017. — № 3. — S. 285–292.
- Статья поступила в редакцию 15.07.2023.  
Опубликована 30.09.2023.

**Liavdansky Vladlen E.**

Associate Professor, Saint-Petersburg State University of Architecture and Civil Engineering, Saint-Petersburg, Russian Federation  
e-mail: psp-lg@mail.ru

**References**

- [1] Belomoeva O. G. Osobennosti hronotopa v drevnerusskoj ikonopisi // Kul'tura i civilizaciya. — 2020. — Т. 10, № 5–1. — С. 322–327.
- [2] Vinchester K. E., Mezenceva Yu. I. Obratnaya perspektiva v ikonopisi // Sovremennye informacionnye tekhnologii v obrazovanii, nauke i promyshlennosti: sb. tr. XV Mezhdunar. konf., XIII Mezhdunar. konkursa nauch. i nauch.-metod. rabot, Moskva, 14–15 fevralya 2020 g. — М.: ООО «Izdatel'stvo «Ekon-Info», 2020. — С. 114–117.
- [3] Gidion Z. Vremya, prostranstvo, arhitektura. — М.: Strojizdat, 1984. — 253 s.
- [4] Dzhens Ch. Yazyk arhitektury postmodernizma. — М.: Strojizdat, 1985. — 137 s.
- [5] Zhegin L. F. Yazyk zhivopisnogo proizvedeniya. — М.: Iskusstvo, 1970. — 42 s.
- [6] Kovtun E. Ochevidec nezrimogo // Project. — 1987. — № 176. — С. 73.
- [7] Konstantinova E. Yu. Konceptiya ikony P. A. Florenskogo // Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury. — 2020. — № 4. — С. 19–32.
- [8] In P. Zhorzh Brak, galereya kartin, biografiya. Georges Braque. — URL: <http://www.artcontext.info/pictures-of-great-artists/55-2010-12-14-08-01-06/550-jorj-brak.html> (data obrashcheniya: 25.06.2023).
- [9] Marimanov V. U istokov kubizma // Iskusstvo. — 2001. — № 7. — URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200100701> (data obrashcheniya: 10.06.2023).
- [10] Melodinskij D. L. Hudozhestvennaya praktika arhitektury parametrizma: vostorgi i razocharovaniya // Architecture and Modern Information Technologies. — 2017. — № 4 (41). — С. 6–23. — URL: [http://marhi.ru/AMIT/2017/4kvart17/01\\_melodinskij/index.php](http://marhi.ru/AMIT/2017/4kvart17/01_melodinskij/index.php) (data obrashcheniya: 10.06.2023).
- [11] Musatova A. A. Arhitektura posle kubizma. Novye idei novogo veka: materialy mezhdunar. nauch. konf. FAD TOGU. — 2021. — Т. 1. — С. 264–268.
- [12] Nejfah L. S. Nevidimye linii. — SPb.; М.: Izdvo Politekhnikeskogo universiteta, 2009. — 206 s.
- [13] Prokof'ev V. N. Ob iskusstve i iskusstvovedenii. — М.: Sovetskij hudozhnik, 1985. — 243 s.
- [14] Florenskij P. A. Obratnaya perspektiva // Soch.: v 4 t. — Т. 3 (1). — М.: Mysl', 1999. — С. 46–98.
- [15] Shestakov K. V., Orishev A. B. Hudozhestvennyj yazyk drevnerusskoj ikony // Biznes i dizajn revyu. — 2022. — № 4 (28). — С. 118–130.
- [16] Shilina G. I. Kubizm v tvorchestve Pablo Pikasso // Alleya nauki. — 2018. — Т. 2. — № 10 (26). — С. 602–605.
- [17] Shkineva N. B. Graficheskaya sistema russkoj ikonopisi kak universal'naya sistema izobrazheniya informacii