

УДК 72:7.01

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.3.2021.294-324>

Юлия Юрьевна ЗАХАРИНА,

доктор искусствоведения, доцент,

учреждение образования «Белорусский государственный
педагогический университет имени Максима Танка»,

Минск, Беларусь,

e-mail: juliaminsk@yandex.by,

ORCID ID: 0000-0001-9342-8679

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В АРХИТЕКТУРЕ В КОНТЕКСТЕ СУЩНОСТИ ИСКУССТВА: СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Аннотация. В статье впервые в искусствоведении сквозь призму природы искусства, культурно-исторической ситуации и вариативности дешифровки смысловых кодов раскрывается понятие «художественный образ в архитектуре» (архитектурный образ). Экскурс в историю гуманитарной мысли (античная и немецкая классическая философия, публицистика и искусствознание XIX в., история и теория искусства, художественная критика XX – начала XXI в.) позволил вычленить основополагающие концепты категории «художественный образ», среди которых – преемственность явлений и элементов предметно-пространственной среды на уровне архетипов, отражение мировосприятия и мироздания в форме кодированной информации, объективация художественной идеи, ментальная и эпохальная предопределенность интерпретации модели мира, толкование реальности в контексте социокультурной ситуации, контекстуальность экзистенции. Художественный образ (архитектурный образ) включает в своем содержании метаданные о человеке и обществе, социальных убеждениях и предпочтениях, ценностях, господствующих в конкретный культурно-исторический период. Посредством метафизической

взаимосвязи с архетипом художественный образ в архитектуре выражает истинность суждений (сообщений) о сущности объектов, явлений, ситуаций окружающего мира (реального или виртуального). Художественный образ (архитектурный образ) объективно отражает картину мира и являет собой синтетическую категорию искусства, репрезентующую в своем содержании единство трех интерпретационных аспектов: как феномена культуры общества определенной эпохи, в котором средствами символизации воплощены культурно-исторические смыслы; как явления культурно-исторического, сущность которого предопределена ходом эволюции, запросами и потребностями социума, уровнем научно-технического развития цивилизации, мыслимое в единстве возможного и действительного; как способа, формы и продукта освоения и отражения действительности.

Ключевые слова: художественный образ в архитектуре (архитектурный образ), природа искусства, архетип, архетипичность, художественный замысел, художественная идея, картина мира, «дух времени», «дух места».

Введение. Художественный образ – фундаментальное понятие искусствоведения, атрибутивная характеристика произведения искусства, раскрывающая собственно его сущность в единстве содержательного и формального аспектов. Художественный образ рождается на основе реализации художественного замысла и выражает художественную идею в совокупности эмоционального и рационального начал интерпретации картины мира. Как категория искусства, художественный образ обладает сущностными характеристиками художественного произведения, служащими признаками преломления в творчестве выделенной автором проблемы. Художественный образ в ментальной форме включает в себе информацию о социокультурной ситуации временного этапа (эпохи), об отношении общества к проблемам бытия. Наконец, в художественном образе претворяется в жизнь идея, выходящая за пределы пространственно-временных

границ познания реальности, т.е. фантазия, мысль, не соотносящаяся с объективной действительностью, но допустимая сознанием для воплощения в мнимом будущем или вымышленном мире.

Постановка проблемы. В разных видах искусства художественный образ имеет свою специфику репрезентации замысла, что обуславливает особенности интерпретации его реципиентом – чтецом. В силу своей изобразительной природы живопись, скульптура, графика наглядно (хотя отнюдь не всегда повествовательно и открыто) выражают как поставленную проблему, так и отношение к ней творца. В архитектуре наглядность также имеет место, но она не создает условий прочтения образа одномоментно, соотнеся его с узнаваемым архетипом. Художественный образ в архитектуре или архитектурный образ (во многих исследованиях, посвященных интерпретации художественного образа в архитектуре, используется термин «архитектурный образ». В данной статье эти понятия используются как синонимичные – Ю.З.) имеет метафизическую природу взаимосвязей с архетипом (одним или несколькими), раскрыть которую представляется возможным лишь апеллируя к множеству объектов, предметов, явлений окружающего мира. В трактовке идей архитектура оперирует такими средствами, как объемно-пространственная композиция, форма, конструкция и др., которые в совокупности задают особый тон – способ творческого выражения общественных взглядов, интересов. Этот способ обобщения замысла, образного раскрытия мысли, в отличие от живописи, например, основывается не на моделировании предмета или объекта действительности (или группы объектов) в виртуальном пространстве, а на конструировании функционально заданной модели (т. е. объекта) в реальной среде. Тем не менее, независимо от основополагающих концептов, из которых складывается образная картина мира, во всех видах искусства выделяются общие закономерности репрезентации замысла/идеи. Это актуализирует проблему интерпретации художественного образа в искусстве в целом. В контексте

информационной эпохи с постоянно обновляющимися формами репрезентации образов и расширением содержания искусства проблема толкования художественного образа обостряется.

Анализ последних исследований и публикаций. К проблеме художественного образа (образности) произведений искусства обращались мыслители разных эпох, постепенно обновляя содержание термина, впервые употребленное античными мыслителями в контексте природы искусства. В трактатах Платона, Плотина, Аристотеля художественный образ интерпретировался как отражение объективного мира [1; 13-14; 22]. Позже немецкая классическая философия расширила понимание художественного образа, дополнив содержание термина индивидуальным толкованием предметно-пространственной среды. В научных трудах Г.В.Ф. Гегеля утвердилась мысль не только о «подражании» художниками природным формам, но и об их эмоциональной оценке [7]. В контексте отражения явлений природного мира раскрывал сущность художественного образа И.В. Гете [8]. Фундаментальное обоснование художественного образа как категории искусства дал В.Г. Белинский, выделив его качественные признаки: целостность, индивидуальность, объективность [3-4]. О соотношении художественного образа с эпохой высказывали свои суждения философы, художники, архитекторы, отмечая, что время является одним из факторов его явленности [3-4]. Французские искусствоведы XX в. обратились к трактовке сущности художественного образа в контексте «духа времени» и «духа места» [23-24; 26]. Во многих исследованиях к. XX – нач. XXI вв. обоснование получила мысль об исторической преемственности художественных образов как критерии национальной идентичности [24; 27; 35]. Критический анализ проблем бытийности художественного образа в индустриальную эпоху стал предметом исследований мастеров искусства XX в. [15; 32]. В противоречие осуждениям сторонниками классики техницизма как характерной черты образности искусства выступили приверженцы индустриального прогресса, поставив конструктивность образа

во главу его сущности [19; 34; 36]. В XXI в. концептуальное осмысление «художественного образа» как категории, понятия, способа выражения ценностно-оценочного отношения к окружающему миру получило многовекторную направленность. Это позволило вычленив структурные, семантические, ментальные, семиотические характеристики художественных образов и установить взаимосвязь с их архетипами.

Цель статьи. Целью исследования является раскрытие сущности понятия «художественный образ в архитектуре» (архитектурный образ) сквозь призму природы искусства, культурно-исторической ситуации и вариативности дешифровки смысловых кодов.

Изложение основного материала. Проблема интерпретации художественного образа на основе выражения заключенных в его содержании и транслируемых смыслов получила научное осмысление с эпохи античности. Апеллируя к проблемам мироустройства, древнегреческие и древнеримские мыслители трактовали образ в искусстве как средство познания человека, общества, вселенной. В творческом импульсе мастеров, дающем толчок к созданию прекрасного, они усматривали силу и логику познания реальности. Проводя параллели между образным выражением мироощущений в искусстве и окружающей действительностью, античные мудрецы выявляли сходство процессов и вещей, имеющих место в реальности (объективной или мнимой) и в искусстве.

Рассуждая о сущности художественных образов, мыслители античной эпохи исходили из постулата о преемственности в развитии даже не подобных на первый взгляд явлений. Их суждения опирались на выявление взаимосвязей с архетипами, широкий спектр которых включал как мифологические образы/персонажи (идеалистическая трактовка), так и материальные формы, созданные природой или человеком (материалистическая трактовка). Так, Демокрит и Плиний заключали, что постройке жилищ человек научился у ласточек. А Квинтилиан соотносил совершенство искусства с умением творцов заимствовать формы и их выражение в

природе [2, с.8]. На тождественность образов искусства и образов природного мира указывал Плотин, заключая, что «искусство не просто изображает видимое, но и восходит к основам природы» [13, с.537].

В концепции Аристотеля проблема архетипичности образов искусства получила более широкое осмысление. Будучи по своим убеждениям дуалистом в толковании проблем бытия, древнегреческий философ утверждал, что «красота природы, красота человеческого искусства и красота богов являются одним и тем же» [14, с. 399]. Материальность форм мироздания и духовный мир представлялись мыслителю возможными для сравнения сферами экзистенции. Он не только допускал схожесть разнородных явлений, но и теоретически осмысливал подобие феноменов мироздания. В рассуждениях об искусстве как явлении Аристотель заключал, что «появляется искусство тогда, когда на основе приобретенных на опыте мыслей образуется один общий взгляд на сходные предметы» [1, с.65]. Согласно его воззрениям, исполненные гармонии и соразмерности художественные образы рождаются тогда, когда «искусство собирает воедино то, что в природе существует в разном виде» [22, с.92]. Аристотель усматривал в художественных образах ментальный продукт, а также мастерское преломление взглядов творцов на окружающий мир в искусстве.

Теоретически обоснованные взгляды античных мыслителей получили поддержку в учениях представителей немецкой классической философии. Убежденный в искренности порожденных природой и художественным творчеством явлений и вещей (предметно-пространственной среды в целом, – Ю.З.), Г.В.Ф. Гегель утверждал, что «главной целью искусства является подражание, под которым понимают умение адекватно копировать образцы природы в том виде, в каком они действительно существуют» [7, с.115]. «Чувства, склонности и страсти», выступающие основой образного мышления, составляют содержание искусства [7, с.119]. Согласно Гегелю,

суть художественных образов толковалась как эмоциональное отражение объективно существующего природного мира.

Рассуждение о схожести природных форм и образов искусства имели место в трактатах И.В. Гёте. Обращаясь к проблеме сущностных основ образного толкования мира в искусстве, Гёте указывал на целостность, единство в художественной интерпретации событий, фактов, явлений. Заключая, что «всякая прекрасная целостность в искусстве есть малый отпечаток наивысшей красоты природы в целом» [8, с.89], он поддерживал суждения античных философов об архетипичности образов искусства в природных формах. Будучи творцом и ценителем прекрасного, Гете опирался не только на учения мыслителей прошлого, но и на собственный творческий опыт. Он переживал искусство сложного периода, в котором нашлось место пафосности классицизма, мистичности романтизма, а также суровой правде реализма. В вариативности образных форм, порожденных движением холодного рассудка или бурных эмоций, он выделил доминирующее начало, свойственное художественным образам, явленным разной природой.

О целостности художественного образа рассуждал русский литературный критик и публицист XIX в. В.Г. Белинский. Указывая на целостность как свойство художественного образа, Белинский при этом подчеркивал его индивидуальный характер. В индивидуальном в отличие от общего, на его взгляд, и заключалась уникальность образа как явления.

«Искусство, – утверждал Белинский, – есть мышление в образах» [4, с.3]. Сущность искусства представлялась русскому публицисту как «непосредственное созерцание истины» [4, с.196]. Мыслитель считал, что искусство объективно отражает мир посредством образов.

Рассуждения Белинского об эстетике искусства основывались на выявлении взаимосвязи художественной формы и содержания, выраженной в образе. Его постулат о том, что «основным свойством художественной формы является то,

что она объективирует идею, содержание» [4, с.96], отразил новое толкование художественно-образной сущности искусства. Абстрагируясь от формы как первоначала в прочтении художественного образа, Белинский утверждал, что «содержание в искусстве не всегда то, что можно с первого взгляда определить; оно не есть воззрение или определенный взгляд на жизнь, не начало или система каких-либо верований и убеждений... содержание есть нечто высшее, из чего вытекают все верования, убеждения и начала; содержание есть мирозерцание» [4, с.76-77]. Очевидно, мыслитель уповал на полисемантику явленности художественного образа.

Смысловая многовекторность художественного образа, порождающая поливариантность его трактовок, выделились как отдельный аспект анализа с XIX в., что было обусловлено сложившейся в художественной культуре ситуацией. В этот период (II пол. XIX – нач. XX вв.) в искусстве получает развитие экспериментаторская практика. Художественное творчество характеризуется многоплановостью образного строя, смысловых нитей и их выражения средствами формы. В этот период зарождаются и набирают силу авангардные течения, представители которых демонстрируют новый уровень творческого мышления. Художественные образы (будь то архитектура или изобразительное искусство) трансформируются под влиянием времени. Время (эпоха) выделяется как один из главных факторов эволюции художественных образов (О. Шпенглер [12, с.64], В.В. Кандинский [10, с.10] и др.).

В интерпретации художественного образа имеет место пространственно-временная континуальность. Архетип, к которому обращается мастер в процессе создания художественного произведения, может находиться далеко за пределами своего времени и/или региона. В воссоздании картины мира в конкретную культурно-историческую эпоху посредством образов художник обобщает представления разных народов, разных исторических периодов о являемых проблемах бытия. Имея в основе эпистемологический характер, художественный образ вбирает в себя метаданные о

мироздании, аккумулируя информацию многих поколений о мироустройстве, закономерностях процессов бытия и законах природы.

Образы искусства рождаются в условиях мировоззрения эпохи и региона, т. е. *художественный образ есть явление культурно-историческое*. Художественный или архитектурный образ всегда является отражением мироощущений человека/социума, эстетических идеалов и норм конкретного культурно-исторического периода [23-24; 26]. Художественный образ отражает «дух времени» и «дух места». При этом в образной интерпретации художником событий, сюжетов, фактов реального или фантазийного мира содержится оценка происходящего. Автор художественного произведения выражает согласие или несогласие с воссозданным событием, таким образом изначально придавая позитивную или негативную окраску выражению художественной идеи. Но сам по себе сюжет художественного произведения, репрезентуемый в образности, или художественный образ, создаваемый творцом, выступает знаковым в культурно-исторической эволюции государства, народа, нации.

Художественный образ отражает ментальные метаданные народа, государства, в контексте которого он создается. Анализируя роль национальных традиций в рождении архитектурных образов (художественных образов архитектуры), В.Г. Бельгаев отмечает, что «устойчивые традиции вырабатывают в художественном сознании народа определенный круг ассоциаций, критерии оценки архитектуры, определенное чувство пространства, ритма, – все, что составляет своеобразие образного решения» [22, с.14]. Архетипичность, присущая художественному образу, предопределяется национальными традициями. В результате образ являет вне сознательного решения творца ментально предопределенную интерпретацию модели мира [24; 27; 35].

Художественный образ определенной эпохи выступает своего рода маркером поэтапного развития культуры. Рождение образа происходит в соответствии с запросами и потребностями

общества, уровнем научно-технического развития цивилизации/государства. В образе получают отражение как практические результаты деятельности общества, так и неосуществленные, но возможные в данный временной период.

Художественный образ представляет исполненный иносказаний текст, содержащий метаданные о культурно-исторической ситуации времени, пространства и раскрывающий картину мира в ее объективном представлении, а также отражающий ценностные установки общества. Кодированные в художественных образах культурно-исторические смыслы и ценностные ориентации социума предполагают архетипичность репрезентации идей, выступающих ключами познания модели бытия на конкретном темпоральном отрезке.

Художественный образ, в большинстве своем, имеет множество прообразов, среди которых есть основополагающий (один или несколько) и продуцированные (вторичные). Полемизируя с наследием прошлых эпох или ведя тактичный диалог, художественный образ, в большинстве случаев, компромиссно принимает одну из содержательных линий своего предшественника. Поэтому даже контрастные по своему художественному выражению стили сохраняют принцип образного строя, сложившийся в прошлом и апробированный временем. Трехчастная композиция главного фасада готического собора (с выделением нижней части – портала, средней – с «галереей Королей» и окном-«розой», верхней – завершение башен) и трехчастная структура его портала, символизирующие триединство Бога, в новой интерпретации возрождается в композиции дворцов классицизма (доминирующая центральная часть и две боковые). Так, казалось бы, противодействующие начала образа (по Ф. Ницше, «дионисийское» в готике и «аполлоническое» – в классицизме [17]) получают преемственность. Т. е. вновь рожденный образ оставляет в своем выражении «след истории».

Посредством многочисленных намеков, трансформаций исходных замыслов художественный образ возрождает или сохраняет поликультурные смыслы. Образ аккумулирует в

своём содержании плюрализм смыслов. Но в свое время (на том историческом отрезке, когда он остается современным для социума) художественный образ выражает наиболее явно соотносимое с эпохой общественное отношение к проблемам бытия, формируемое в контексте принятых социальных и духовных ценностей. Те критерии красоты, нравственности, пользы, комфорта и т. п., которые воспевали народы древних цивилизаций и культур, оказываются необъективными для средневековых культур и Нового времени, утрачивают свою силу в индустриальном и постиндустриальном обществе.

В условиях индустриальной культуры искусство вынуждено было искать новые формы и способы презентации образов. Известные сюжеты, темы (в архитектуре – композиции определенных типов сооружений) и отшлифованная веками их классическая трактовка не соответствовали «духу времени». Анализируя сложившуюся на рубеже XIX-XX вв. ситуацию, итальянский зодчий А. Сант-Элиа отмечал: «Архитектура отказывается от традиций. Она невольно начинается заново» [15, с.165]. Такого же мнения придерживался и французский архитектор Ле Корбюзье, который утверждал, что в эстетике зодчества заложена необходимость порядка, «в поисках новой архитектуры мы оказались в сфере простоты» [32].

Общество, выросшее на платформе промышленной культуры, требовало достойных художественных произведений и образов. Постепенно расширялось содержание искусства, а вместе с ним, и мир образов. Художественные образы становились все более отдаленными от реальной действительности, наполнялись новыми формами иносказаний. Претерпевала изменения и их трактовка. В сюрреалистических и абстрактных композициях (изобразительное искусство) архетипичность образов маскировалась за формальным началом. Форма стала превалировать над содержанием в выражении художественной идеи и создании образности произведения.

Прообразы модернистского искусства лежали за пределами художественного творчества. Художники

моделировали мнимую картину мира, выражая особым языком свое отношение к действительности. Круг проблем человека индустриальной и постиндустриальной культур, в которых имела место дегуманизация общества и искусства (Х. Ортега-и-Гассет [18, с.513]), стал очерчиваться новыми способами. Выразительность языка искусства все больше заострялась. Но архетипы художественных образов утрачивали связь непосредственно с искусством; образ отсылал то к предметности материального мира, то к духовной сфере мироздания. Вместе с тем, набирала силу и противоположная тенденция: иносказание становилось столь мощным, что порождало многозначность интерпретаций образа.

В то же время в искусстве XX в. отмечалось возращание мировоззренческого начала. Наука и техника, воспринимаемая обществом как средство моделирования новой реальности, определяла систему взглядов и убеждений социума. Анализируя проблемы художественной культуры XX в., И.Л. Маца справедливо отмечал, что «авангардизм XX века является подлинным выразителем современности – бурной эры точных наук и техники» [16, с.82]. А французский зодчий О. Перре, отдающий предпочтение железобетонным конструкциям, сформулировал постулат, звучащий как призыв к инновационной для эпохи деятельности: «Техника – не тормоз, а стимулятор архитектуры» [35, с.207]. Об отражении мировоззрения индустриального общества рассуждал и американский архитектор Ф.Л. Райт, утверждая, что «будущее архитектуры зависит от нового понимания реальности...» [19, с.242]. Техника открыла новые возможности формирования художественных образов в архитектуре [34; 36].

В XXI в. совокупность художественных образов испытала влияние цифровых технологий. Информационная эпоха открыла постиндустриальному обществу новое видение красоты. Эстетика среды стала моделироваться с применением (в большей или меньшей степени) IT-технологий. Среда стала восприниматься как интерактивное пространство – открытое к коммуникации, динамичное, многоплановое.

Многоплановыми, вариативными стали и художественные образы.

В контексте динамично меняющейся картины мира подверглось новому толкованию содержание художественного образа. Образ стал трактоваться не только как форма и результат отражения действительности, способ ее познания, но также как феномен и продукт творческого процесса (В.И. Филиппова [21]), модель бытия (Т.Ю. Серикова [20]), «пересечение предметного и смысловых рядов» (Е.Б. Борисова [6, с.21]), «ментальный репрезентатор в сознании человека внутренних переживаний, чувств, эмоций или объектов внешнего мира» (Н.Ю. Гончарова [9, с.35]) и др. Расширение представлений о специфике анализа существования художественного образа, выявления его экзистенциального начала создало условия привлечения разных методологических подходов, которые применялись в исследовательской практике не только гуманитарных наук. Это создало предпосылки многогранного и разностороннего раскрытия природы, сущности, характера экзистенции художественного образа и прочтения реципиентами, выявления структурных компонентов в совокупности целого.

Современный теоретик архитектуры А. Пикон, интерпретируя архитектуру как «одушевленную материю», раскрыл концепцию материальности художественной формы, основанную на взаимодействии концептов «конструкция», «пропорция», «орнамент», «выражение» или «прием». Утверждая, что «текст не может исчерпать сущность архитектуры» [37, с.40], Пикон отклонился от вопросов эстетики зодчества, отошел от анализа образности архитектуры. Поэтому в его трактовке смыслообразующих основ архитектуры первенство было отдано конструктивным приемам.

Если принять во внимание архитектуру как таковую, лишенную взаимовлияний иных видов искусств (будь то монументальная пластика или мозаика, фреска или витраж), то главенствующими в образной интерпретации художественной идеи выступают архитектурная форма, тектоника и композиция.

Имено они определяют ритмические закономерности организации пространства, взаимоподчинение всех элементов с акцентированием одного или нескольких в числе многих, выражают логику или алогичность структуры.

При этом архитектурная форма, лишенная своего прикладного значения (макет, модель), утрачивает ценность. Образ теряется, растворяется, нивелируются его исконные качества. Они не являются для созерцания в действительности, оставаясь лишь прерогативой мышления, т. е. мыслятся. Как замысел творца рождается в его воображении, так и архитектурная форма вне функциональности предстает воображаемым продуктом.

Маловыразительная архитектурная форма создает условие смещения акцентов образного выражения идеи на тектоническую структуру или композицию. Даже «обрастая» изобразительными элементами – изящно «сотканными» ажурными узорами, пышной лепниной с вычурными завитками растительного характера, мозаичными полихромными вставками, – она сама по себе не выражает образа. Здесь образ формируют вторичные – каннотативные элементы, в кругу которых архитектура занимает центральное место, выступая базой взаимодействия пространственных искусств.

Выразительная же архитектурная форма не требует иных мощных средств передачи художественной идеи. Она прочитывается в силуэте, пластичных очертаниях или гранях объемов здания, сооружения, линиях, из которых «вырастает» объект.

Образ вечности, запечатленный в форме пирамиды как одного из наиболее устойчивых геометрических тел, воссоздавался еще мастерами древних цивилизаций (гробницы в Гизе, Египет, XXVI-XXIII вв. до н. э.; гробницы нубийского некрополя в Мероэ, царство Куш, VIII-VII вв. до н. э.). На протяжении многовековой истории он возрождался зодчими в разных интерпретациях – от храмов в честь верховных богов (зиккурат в Уре, Месопотамия, XXI в. до н. э.; пирамида Кукулькана в Чичен-Ице, Мексика, XI в.) до небоскребов

(небоскреб Пирамида в Иерусалиме, арх. Д. Либескинд, И. Леви, проект 2015 г.). Сомодостаточный образ недвижимой горы, символизируемый геометрическим телом пирамиды, был порожден увиденной и заимствованной в природе формой.

Образ в искусстве является способом фиксации как идеалистических установок времени, так и материализованных взглядов, идей. Заключенный в изобразительную или же выразительную форму, образ запечатлевает на века видение творцом типичных для общества определенного исторического периода ситуаций, проблем, из совокупности которых складывается повествование. Т. е., ***художественный образ есть способ, форма и продукт освоения и отражения действительности.***

Принимая во внимание тот факт, что каждая эпоха обладает своими, особенными характеристиками, выражающими отличие от предшествующих и последующих эпох, от культур иных народов того же времени, которые складываются из специфики быта, социально-ценностных, нравственных и эстетических ориентиров общества, художественный образ можно трактовать как зеркало социокультурной ситуации времени.

Художественный образ поэтизирует картину мира (не в значении лирических текстов, а как знаково-символическое сложение текстов о проблемах бытия). Сродни поэзии, образы архитектуры и искусства в целом возвышают проблемы бытия, истолковывая их иносказательно. Художественные образы являют собой зашифрованный текст, в котором символы и знаки (различного рода и уровня иносказания, – Ю.З.) выступают «аттракторами, стимулирующими появление нового порядка и понимания», – считают современные исследователи образов искусства Ф.Р. Уэстли и К. Фолк [40].

Художественный образ являет собой наглядную модель абстрактного содержания в форме символизации, которая характеризует собственно эвристические аспекты – интуицию, представление, фантазию и т. д. Художественный образ отсылает чтеца к тому культурному пространству, которое

реинкарнируется в художественном произведении. Поэтому в дешифровке художественных образов актуализируются понятия «духа времени» и «духа места».

Трактовка исполненных иносказаний текстов, «написанных» зодчими, художниками определенной эпохи, является задачей текстолога, в роли которого выступает интерпретатор – чтец. Посредством текстологического анализа в художественных образах выявляются завуалированные, скрытые за материей произведения искусства смыслы, основные и дополнительные лейтмотивы, служащие выражением главной идеи. Представлены они могут быть как формой (формальной композицией), принимающей на себя основную смысловую нагрузку, так и особыми средствами выразительности, которыми умело оперирует художник. Но независимо от превалирования тех или иных лексических единиц языка искусства, которые вводит в оборот автор художественного произведения, образ предстает в реалиях времени и пространства лишь в совокупности средств выразительности.

Социальные ориентиры, которым следуют творцы, претворяя в жизнь свои оригинальные замыслы, являются векторами преобразований в системе жизнедеятельности общества. Отраженные в образах произведений искусства, они выступают индикатором аксиологических установок времени, региона, определенного социального слоя/группы [25; 29; 33]. Причем, в системе господствующих ценностей имеют место не только художественные и культурные, но и научные, технические, духовные (ментальные, религиозные) и др.

По своей природе художественному образу присущ полилингвизм. Причем, язык каждого творца в каждую культурно-историческую эпоху (период) имеет свои особенности, отраженные в средствах выразительности (лексике), формах повествования, вариантах и уровнях иносказаний, применяемых автором (коллективом творцов) для раскрытия художественной идеи. Одна и та же тема или идея может быть выражена в искусстве в целом и в архитектуре в частности множеством способов. Одно и то же образное

содержание художественного произведения доносится до реципиента в различных версиях.

Ликование победы, например, звучит в образах древнеримских триумфальных арок и триумфальных колонн, выделяющихся своим масштабом на фоне сложившейся исторической застройки и/или «очищенных» площадей (триумфальная арка Константина в Риме, 312-315 гг.). В постройках неоклассицизма, приверженцы которого возрождали традиции зодчества Древнего Рима, та же идея выражается уже не средствами архитектурной формы (порой, подобной), а пластическим декором, символизирующем лавры успехов (застройка по проспекту Независимости в Минске, 1940-1950-е гг.). Современная же архитектура использует если не весь арсенал доступных выразительных средств, то по крайней мере их широкую палитру, не опровергая известные модели интерпретации художественной идеи, но отдавая предпочтение инновационным. Идея фурора, славы, героизма передается в современном зодчестве как самой архитектурной формой (возможной для претворения в жизнь с помощью современных технологий), так и деталями композиции, каждая из которых принимает на себя весомую семантическую нагрузку. Такими деталями могут быть как функциональные элементы композиции (отдельные объемы), так и имитированные формы, и «рисунки» (видимые разломы в стене зданий, лучи салюта и т. д.), создающие иллюзию несуществующего (здания Еврейского музея в Берлине, 1989-1999 гг., арх. Д. Либескинд; Белорусского Государственного музея истории Великой Отечественной войны в Минске, 2010-2013 гг., арх. В.В. Крамаренко, В.Д. Никитин, А.И. Гришан).

Но все эти видимые формы и детали не ограничивают выражение образности. Метафоры, аллегории и иные виды иносказаний не всегда прочитываются с первого взгляда. Чтобы познать образ во всех проявлениях, необходимо читать художественный текст в контексте среды, времени и пространства, соотнося замысел творца с острыми проблемами социума той эпохи, в которую он рождался. Лишенный

контекста образ, трактуемый вне темпоральных границ, региона и среды, теряет смысловые ориентиры.

Метаданные о социальных проблемах, отраженные в видении зодчего, художника, дизайнера, раскрывают во многих случаях образное содержание художественного произведения в большей степени, чем атрибутивные характеристики искусства, из которых складывается международный художественный язык. Именно в них содержится информация о способах осмысления, характере толкования феноменальных явлений, свойственных менталитету определенного народа, нации [30; 38-39].

В зависимости от замысла творца, уровня подготовленности реципиента к восприятию, корреляции менталитета автора художественного произведения и чтеца его замысла, художественного языка, с помощью которого выражается главная мысль произведения искусства (высказывание), прочтение художественного текста может приобретать различные оттенки толкования. В архитектуре даже освещение может оказывать существенное влияние на восприятие образа. Как справедливо отмечает зодчий Р. Мейер, «свет дает возможность понимать и читать пространство» [40, с.580]. Здание или сооружение, освещенное в дневное и вечернее время (соответственно, естественным или искусственным светом), приобретает разные образные характеристики. Проектируя Купольный парк (стадион «ЮКИ») в Одате (Япония), зодчий Т. Ито, например, стремился адаптировать форму эллипса, которую соотносил с половиной яйца, под функциональные потребности спортивного сооружения (для бейсбола). Построенное сооружение японцы назвали «вершиной горы, занесенной снегом», а европейцы – морской раковины. При этом как жители азиатской, так и европейской части континента отметили, что в вечернее время при подсветке интерьера стадион напоминает НЛО [31, с.404].

На восприятия образа архитектурного объекта (художественного образа в архитектуре) влияние оказывает и ракурс созерцания, и степень динамики реципиента в процессе знакомства с постройкой. Следует принять во внимание тот

факт, что при статичном восприятии зданий (особенно современных) не всегда в полной степени оценивается средовой контекст. А при интенсивном движении на автотранспорте сам образ может «растворяться» в подобной ему материальной среде.

В прочтении художественных образов в архитектуре имеет место дискурсивный аспект. Т. е. художественный текст, интерпретируемый творцом, всегда соотносится с контекстом – региональным, эпохальным, средовым. Контекстуальность направляет чтение в русло мировоззренческих аспектов, социальных и духовных ценностей человечества, принимаемых на определенном отрезке времени в конкретном государстве (цивилизации) и/или у народа. Контекст задает условия экзистенции образа.

В процессе коммуникации с произведением искусства между читателем и творением мастера устанавливается взаимосвязь. Она может быть кратковременной (при беглом прочтении художественного текста) или долговременной (при условии погружения читателя в мнимый образный мир).

Уровень «контактирования» с художественным произведением во многом определяет объективность дешифровки художественной идеи в художественном тексте. На пропедевтическом уровне (первичное знакомство с художественным произведением, архитектурным объектом) образ воспринимается лишь эмоционально. В восприятии рождается отвлеченная от времени, пространства и среды «картинка», не дающая всеобъемлющего представления/понимания художественной идеи. Но это «общение» реципиента с художественным произведением во многом определяет принятие или непринятие образа сознанием. Поэтому медийное художественное произведение (т.е. обладающее информативностью, броскостью формальной композиции) воспринимается и принимается или не принимается читателем быстрее, чем классическое. Выразительность формы здесь является доминирующим фактором прочтения текста. Следовательно, современные

формы художественного творчества являются в большей степени доступными для восприятия.

Однако эмоциональность восприятия художественного произведения реципиентом в большинстве случаев не удовлетворяет требованиям дешифровки образа. Скрытые в художественных образах смыслы декодируются при сопоставлении с известными чтецу образцами, будь то исторические архетипы или творения той же эпохи, в которую создавалось произведение искусства.

Архетипичность всегда заключает в себе определенное знание о сути вещи. И это знание уже само по себе являет отчасти истинность художественного образа. Какой бы предмет, объект или явление не выступало в качестве архетипа, он имеет символическую трактовку. В контексте репрезентации картины мира архетип также предстает как образ. Как и вновь рожденный образ, первообраз предполагает иносказательное сообщение. Художественный образ именно на текстуальной основе имеет прочную связь с архетипом. Исключения представляют художественные произведения, созданные в рекламных целях (Э. Уорхол, «Банка супа Campbell, 1962 г.; дом-«корзина», штат Огайо, США, 1997 г., арх. Н. Георгиевщина) или имеющие шуточный характер (дом-«собака» в Коттанвуде, штат Айдахо, США, 2004 г., арх. Д. Салливан, Ф. Конклин).

Художественный образ предстает как феноменальное явление культуры. По своей природе образ трансцендентален. Рождение образа происходит бессознательно. Та импульсивность, которая подталкивает творца к созданию произведения, является ведущей бессознательной деятельностью в противоположность ведомой сознанием деятельности. Непознанная образная природа направляет мастера в русло творчества. Над сознательными действиями властвует доопытное бессознательное. Художественные произведения, созданные вне опытной усведомленности автора, в большей степени искренни, чем творения, созданные по образцу.

Феномен образа в искусстве раскрывается через переживания реципиента. Запечатленные в материальной (архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство), слуховой (музыка) или визуализированной сценической (театр, кино, хореография, цирк) форме категориальные моменты, в совокупности которых выявляется идея, воспринимаются чтецом подсознательно. Первичная оценка увиденного/услышанного/прочтенного далека от осознания замысла художественного произведения. Она носит рефлекторный характер и не предполагает дешифровки смысловых кодов. На пропедевтическом уровне образ оценивается лишь эмпирически, то есть опытным путем. Но именно эмоциональная сфера человека позволяет достичь отклика на произведение искусства, который не может быть описан на основе логических суждений. Эмоциональный отклик на образ или же его принятие/непринятие есть феноменальное явление, отражающее духовную сферу индивида.

Художественно-образная интерпретация имеет вариативный характер. В зависимости от идеи, вкладываемой автором художественного произведения, подхода чтеца, моно- или полисемантики образа, соотнесения смыслов с прообразом и/или выражением проблем времени меняется трактовка образа вплоть до кардинально противоположной. Но поскольку художественный образ по своей природе эмоционален, искусство не отрицает, а, наоборот, предполагает многовекторность интерпретации смыслов.

Ценностно-оценочные суждения интерпретатора художественного образа всегда предусматривают наличие субъективности. Объективная трактовка рождается во взаимосвязи всех возможных вариантов раскрытия художественной идеи. Образ как полисемантический и полисемиотический субстракт художественного произведения требует в дешифровке аксиологических кодов – ценностных ключей к познанию отраженной реальности – учета многогранности смыслов.

Выводы. Художественный образ являет реинкарнацию архетипа в новых реалиях. Но, возрождая уже известные истории искусства художественные идеи, сам образ не представляется копией архетипа. Ибо образ есть порождение своего времени. И в его содержании хотя и сохраняются архетипичные идеи, овеянные мифом, они обретают новые трактовки, пополняются новыми смыслами.

Художественный образ – универсальная категория искусства, отражающая в своем содержании картину мира и заключающая ключи к познанию воссоздаваемой в произведении искусства культурно-исторической ситуации. Образ являет собой собирательную контекстуальную единицу освоения и выражения смыслов объективной реальности в трансцендентальной, знаково-символической и архетипичной форме. Художественный образ аккумулирует и репрезентует в единичном объекте (художественном произведении) метаданные о человеке и обществе, социальных убеждениях и предпочтениях, ценностях, господствующих в конкретную культурно-историческую эпоху.

Художественный образ (архитектурный образ) есть категория синтетическая, несущая в своем содержании единство трех интерпретационных аспектов: 1) как феномен культуры общества определенной эпохи, в котором средствами символизации воплощены культурно-исторические смыслы; 2) как культурно-историческое явление, сущность которого предопределена ходом эволюции, запросами и потребностями социума, уровнем научно-технического развития цивилизации, мыслимое в единстве возможного и действительного; 3) как способ, форма и продукт освоения и отражения действительности, осознаваемые в контексте среды, пространства и времени.

Результаты исследования архитектурного образа в контексте сущностных характеристик искусства могут быть экстраполированы на дальнейшее научно-теоретическое осмысление образности в разных видах художественного творчества и открывают перспективу формирования целостного

представления о художественном образе в его современной трактовке.

Литература

1. Аристотель. Сочинения: в 4 т. Т. 1. Москва: Мысль, 1976. 550 с.
2. Архитектура античного мира. Сост. В. П. Зубов, Ф. А. Петровский. Москва: Акад. арх. СССР, 1940. 519 с.
3. Белинский В. Г. Идея искусства. Письмо В. Н. Гоголю. Взгляды на русскую литературу 1847 г. Москва: Высшая школа, 1947. 103 с.
4. Белинский В. Г. Избранные эстетические работы: в 2 т. Т. 1. Москва: Искусство, 1986. 559 с.
5. Бельгаев В. Г. О роли национальных традиций в современной архитектуре. Архитектура: краткое содержание докладов секции к XXX науч. конф. ЛИСИ, Ленинград, 31 янв. – 5 фев. 1972 г. Сс. 12-14.
6. Борисова Е. Б. О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике. Вестник Челябинского государственного университета. Вып. 37. Филология. Искусствоведение. 2009. № 35 (173). Сс. 20-26.
7. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике: в 2 т. Т. 1. Санкт-Петербург: Наука, 1999. 621 с.
8. Гете И.В. Об искусстве. Москва: Искусство, 1975. 623 с.
9. Гончарова Н. Ю. Общетеоретические основы изучения понятия «образ». Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2012. № 3 (2). Сс. 33-37.
10. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. Москва: Архимед, 1992. 107 с.
11. Лаврецкий А. Эстетика Белинского. Москва: Изд-во АН СССР, 1959. 371 с.
12. Лазарев В.Н. Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. Москва: Изд-во А.Г. Миронова, 1922. 153 с.
13. Лосев А.Ф. История античной эстетики: поздний эллинизм. Москва: Искусство, 1980. 766 с.

14. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. Москва: Искусство, 1975. 776 с.
15. Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура. Конец XIX-XX век. Избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов. А. В. Иконников [и др.]. Москва: Искусство, 1972. 590 с.
16. Маца И.Л. Проблемы художественной культуры XX века. Москва: Искусство, 1969. 208 с.
17. Ницше Ф. Рождение трагедии. Сост. и ред. А. А. Россиус. Москва: AD MARGINEM, 2001. 736 с.
18. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства и другие работы. Москва: Радуга, 1991. 638 с.
19. Райт Ф.Л. Будущее архитектуры. Москва: Госстройиздат, 1960. 248 с.
20. Серикова Т.Ю. Проблема художественного образа в искусствознании. Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2010. № 4. Сс. 95-98.
21. Филиппова В.И. Художественный образ как продукт творческого процесса. Вестник Челябинского государственного университета. 2008. № 1. Сс. 1-5.
22. Ханин Д.М. Искусство как деятельность в эстетике Аристотеля. Москва: Наука, 1986. 173 с.
23. Chabard P. Actualités livres: Alan Colquhoun. L'architecture moderne (2006). L'architecture d'aujourd'hui. 2007. № 369. Pp. 4-6.
24. Chelkoff G. L'espace public, modes sensibles. Paris, 1992. 98 p.
25. Choay F., Merlin P. A propos de la morphologie urbaine. Paris: Institut d'Urbanisme, 1986. 69 p.
26. Delétré J.J., Thibaud J. P. Une approche qualitative de l'éclairage public. Grenoble: Cresson, 1990. 127 p.
27. Dorfles G. L'intervalle perdu, traduit de l'italien par M.T. Ketterer. Paris: Librairie des Méridiens, 1984. 196 p.
28. Entendre les espaces publics. G. Chelkoff [et al.]. Grenoble: Cresson, 1998. 74 p.
29. Formes urbaines: de l'îlot à la barre. J. Castex, J.C. Depaule, P. Panerai. Paris: Dunod, 1977. 114 p.

30. Goffman E. Les cadres de l'expérience, traduit de l'américain par I. Joseph. Paris: Ed. de Minuit, 1991. 88 p.
31. Jodidio P. 100 contemporary architects. Cologne: Taschen, 2008. 848 p.
32. Le Corbusier. Urbanisme, Arthaud. Paris, 1925. 88 p.
33. Loyer F. Forme et paysage des villes. Université Paris: Paris, 1990. 28 p.
34. Nouvel J. Mit grober Geste greifen seine Bauten nach dem Himmel: Der Franzose entwirft Hightech-Architektur voller Optimismus und Poesie. Art-magazin. 2000. № 3. Pp. 12-23.
35. Perce G. Espèces d'espaces. Paris: Ed. Galilée, 1985. 104 p.
36. Peter M. Bode. Integratives Wohnen für Alt und Jung in Ingolstadt. Art-magazin. 2000. № 3. P. 129.
37. Picon A. La matérialité de l'architecture. Marseille: Parenthèses, 2018. 142 p.
38. Simmel G. "Le pont et la porte, La tragédie de la culture et autres essais, traduit de l'allemand par S. Cornille et P. Ivernel". Paris: Ed. Rivages, 1988. 28 p.
39. Simmel G. Venise. Philosophie de la modernité. Paris: Payot, 1989. Pp. 271-277.
40. Westley F. R., Folke C. Iconic images, symbols, and archetypes: their function in art and science. Ecology and Society. 2018. № 23(4):31

Юлія Юрїївна ЗАХАРІНА,

доктор мистецтвознавства, доцент,
заклад освіти «Білоруський державний педагогічний університет
імені Максима Танка»,
Мінськ, Білорусь,
e-mail: juliaminsk@yandex.by,
ORCID ID: 0000-0001-9342-8679

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ В АРХІТЕКТУРІ В КОНТЕКСТІ СУТНОСТІ МИСТЕЦТВА: СУЧАСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Анотація. У статті вперше в мистецтвознавстві крізь призму природи мистецтва, культурно-історичної ситуації та варіативності дешифрування смислових кодів розкривається поняття «художній образ в архітектурі» (архітектурний образ). Екскурс в історію гуманітарної думки (антична й німецька класична філософія, публіцистика й мистецтвознавство XIX ст., історія та теорія мистецтва, художня критика XX-початку XXI ст.) дозволив виокремити основоположні концепти категорії «художній образ», серед яких – спадкоємність явищ та елементів предметно-просторового середовища на рівні архетипів, відображення світосприйняття і світобудови у формі кодованої інформації, об'єктивація художньої ідеї, ментальна і епохальна зумовленість інтерпретації моделі світу, тлумачення реальності в контексті соціокультурної ситуації, контекстуальність екзистенції. Художній образ (архітектурний образ) містить у своєму змісті метадані про людину і суспільство, соціальні переконання і переваги, цінності, панівних в конкретний культурно-історичний період. За допомогою метафізичного взаємозв'язку з архетипом художній образ в архітектурі висловлює істинність суджень (повідомлень) про сутність об'єктів, явищ, ситуацій навколишнього світу (реального або віртуального). Художній образ (архітектурний образ) об'єктивно відображає картину світу і являє собою синтетичну категорію мистецтва, репрезентуючу в своєму змісті єдність трьох інтерпретаційних аспектів: як феномену культури

суспільства певної епохи, в якому засобами символізації втілені культурно-історичні смисли; як явища культурно-історичного, сутність якого зумовлена ходом еволюції, запитами і потребами соціуму, рівнем науково-технічного розвитку цивілізації, мислиме в єдності можливого і дійсного; як способу, форми і продукту освоєння і відображення дійсності.

Ключові слова: художній образ в архітектурі (архітектурний образ), природа мистецтва, архетип, архетиповість, художній задум, художня ідея, картина світу, «дух часу», «дух місця»

Yuliya Y. ZAKHARYNA,

Doctor of Science in Arts, Associate Professor,
Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank,
Minsk, Belarus,

e-mail: juliaminsk@yandex.by,
ORCID ID: 0000-0001-9342-8679

ARTISTIC IMAGE IN ARCHITECTURE IN THE CONTEXT OF THE ESSENCE OF ART: MODERN INTERPRETATION

Abstract. For the first time in art history, the article reveals the concept of “artistic image in architecture” (architectural image) through the prism of the nature of art, the cultural and historical situation and the variability of deciphering semantic codes. An review into the history of humanitarian thought (ancient and German classical philosophy, journalism and art history of the XIX century, history and theory of art, art criticism of the XX – early XXI century) allowed us to identify the fundamental concepts of the category “artistic image”, among which – continuity of phenomena and elements of the subject-spatial environment at the level of archetypes, reflection of world perception and the universe in the form of encoded information, objectification of an artistic idea, mental and epochal predetermination of interpretation of the world model, interpretation of reality in the context of a socio-cultural situation, contextuality of existence. An artistic image (architectural

image) contains metadata about a person and society, social beliefs and preferences, and values prevailing in a particular cultural and historical period. Through the metaphysical relationship with the archetype, the artistic image in architecture expresses the truth of judgments (messages) about the essence of objects, phenomena and situations in the surrounding world (real or virtual). An artistic image (architectural image) objectively reflects the picture of the world and is a synthetic category of art that represents in its content the unity of three interpretative aspects: as a phenomenon of the culture of a society of a certain era, in which cultural and historical meanings are embodied by means of symbolization; as a cultural and historical event, the essence of which is predetermined by the course of evolution, the demands and needs of society, the level of scientific and technical development of civilization, conceivable in the unity of the possible and actual; as a method, form and product of mastering and reflecting reality.

Key words: artistic image in architecture (architectural image), nature of art, archetype, archetypality, artistic intent, artistic idea, world picture, “spirit of time”, “spirit of place”

References

1. Aristotel' (1976). Sochineniya [Essays]: Moskva: Mysl', 4 volumes. Moscow: Mysl', 1 [in Russian].
2. Arhitektura antichnogo mira (1940) [Ancient architecture]. Moscow: Acad. arch. SSSR [in Russian].
3. Belinsky, V. (1947). [Ideya iskusstva. Pis'mo V. N. Gogolyu. Vzgl'yady na russkuyu literaturu 1847 g [The idea of art. Letter To V. N. Gogol. Views on Russian literature 1847]. Moscow: Vyschaya shkola [in Russian].
4. Belinsky, V. (1986). Izbrannye esteticheskie raboty [Selected aesthetic works]. 2 volumes. Moscow: Iskusstvo, 1. [in Russian].
5. Bel'gaev, V. (1972). O roli nacional'nyh tradicij v sovremennoj arhitekture [On the role of national traditions in modern architecture]. In the collection Architecture: summary of reports of the section to the XXX scientific conf. LISI, 12-14. Leningrad: LISI [in Russian].

6. Borisova, E. (2009). O sodержanii ponyatij «hudozhestvennyj obraz» i “obraznost” v literaturovedenii i lingvistike [On the content of the concepts of “artistic image” and “imagery” in literary studies and linguistics]. Bulletin of the Chelyabinsk state University, 37. Philology. Art history, 35/173: 20-26 [in Russian].
7. Hegel, G.W.F. (1999). Lektcii po estetike [Lectures on aesthetics]. 2 v. Saint-Petersburg: Nauka, 1 [in Russian].
8. Goethe, J. (1975). Ob iskusstve [About art]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
9. Goncharova, N. (2012). Obshcheteoreticheskie osnovy izucheniya ponyatiya “obraz” [General theoretical foundations of studying the concept of “image”]. Vestnik Vyatkkogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta, 3/2: 33-37 [in Russian].
10. Kandinsky, V. (1992). O duhovnom v iskusstve [About the spiritual in art]. Moscow: Arhimed [in Russian].
11. Lavretsky, A. (1959). Estetika Belinskogo [Belinsky's Aesthetics]. Moscow: Izd-vo AN SSSR [in Russian].
12. Lazarev, V. (1922) Osval'd SHpengler i ego vzglyady na iskusstvo [Oswald Spengler and his views on art]. Moscow: Izd-vo A. G. Mironova [in Russian].
13. Losev, A. (1975). Istoriya antichnoj estetiki: pozdnij ellinizm [History of ancient aesthetics: late Hellenism]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
14. Losev, A. (1975). Istoriya antichnoj estetiki. Aristotel' i pozdnyaya klassika [History of ancient aesthetics. Aristotle and the late classics]. Moscow: Iskusstvo [In Russian].
15. Mastera arhitektury ob arhitekture. Zarubezhnaya arhitektura. Konec XIX–XX vek. Izbrannye otryvki iz pisem, statej, vystuplenij i traktatov [Masters of architecture about architecture. Foreign architecture. The end of the XIX–XX century. Selected excerpts from letters, articles, speeches, and treatises]. Ikonnikov, A., comp. and ed. (1972). Moscow: Iskusstvo [in Russian].

16. Matza, I. (1969). Problemy hudozhestvennoj kul'tury XX veka [Problems of artistic culture of the XX century]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
17. Nietzsche, F. (2001). Rozhdenie tragedii [Birth of tragedy]. Comp. and ed. Andrey Rossius. Moscow: AD MARGINEM [in Russian].
18. Ortega y Gasset, J. (1991). Degumanizaciya iskusstva i drugie raboty [Dehumanization of art and other works]. Comp. I. Terteryan and N. Matyash. Moscow: Raduga [in Russian].
19. Right, F. L. (1960). Budushchee arhitektury [The future of architecture]. Arkady Goldstein. Moscow: Gosstroizdat. "Рус. Ed.:" [in Russian].
20. Serikova, T. (2010). Problema hudozhestvennogo obraza v iskusstvovoznanii [The problem of the artistic image in art studies]. Vestnik Chelyabinskoy gosudartvennoy akadeii kul'tury I iskusstv, 4? 95-98 [in Russian].
21. Filippova, V. (2008). Hudozhestvennyj obraz kak produkt tvorcheskogo processa [Artistic image as a product of the creative process]. Bulletin of Chelyabinsk state University, 1, 1-5 [in Russian].
22. Khanin, D. (1986). Iskusstvo kak deyatel'nost' v estetike [Aristotelya Art as activity in Aristotle's aesthetics]. Moscow: Nauka [in Russian].
23. Chabard, P. (2007). "Actualités livres: Alan Colquhoun. L'architecture moderne (2006)". L'architecture d'aujourd'hui, 369, 4-6 [in French].
24. Chelkoff, G. (1992). L'espace public, modes sensibles. Paris [in French].
25. Choay, F., Merlin, P. (1986). A propos de la morphologie urbaine. Paris: Institut d'Urbanisme [in French].
26. Delétré, J. J. (1990). Une approche qualitative de l'éclairage public. Grenoble: Cresson [in French].
27. Dorflès, G. (1984). L'intervalle perdu, traduit de l'italien par M.T. Ketterer. Paris: Librairie des Méridiens [in French].
28. Entendre les espaces publics (1998). Ed. by Chelkoff, G. Grenoble: Cresson [in French].

29. Formes urbaines: de l'îlot à la barre (1977). Paris: Dunod. Comp. by Castex, J., J.C. Depaule, et P. Panerai [in French].
30. Goffman, E. (1991). Les cadres de l'expérience, traduit de l'américain par I. Joseph. Paris: Ed. de Minuit [in French].
31. Jodidio, PH. (2008). 100 contemporary architects. Cologne: Taschen [in English].
32. Le Corbusier (1925). Urbanisme, Arthaud. Paris [in French].
33. Loyer, F. (1990). Forme et paysage des villes. Université Paris. Paris [in French].
34. Nouvel, J. (2000). Mit grober Geste greifen seine Bauten nach dem Himmel: Der Franzose entwirft Hightech-Architektur voller Optimismus und Poesie. Art-magazin, 3: 12-23 [in German].
35. Perec, G. (1985). Espèces d'espaces. Paris: Ed. Galilée [in French].
36. Peter, M.B. (2000). Integratives Wohnen für Alt und Jung in Ingolstadt. Art-magazin, 3: 129 [in German].
37. Picon, A. (2018). La matérialité de l'architecture. Marseille: Parenthèses [in French].
38. Simmel, G. (1988). Le pont et la porte, La tragédie de la culture et autres essais, traduit de l'allemand par S. Cornille et P. Ivernel. Paris: Ed. Rivages [in French].
39. Simmel, G. (1989). Venise. Philosophie de la modernité. Paris: Payot [in French].
40. Westley, F.R., and Folke, C. (2018). Iconic images, symbols, and archetypes: their function in art and science. Ecology and Society, 23, 31 [in English].