

ВЕРСАЛЬ В КАЧЕСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДЕЛИ

Познавательная сущность произведения искусства реализуется с помощью нескольких гносеологических механизмов. Одним из них является художественное моделирование. Для исследования познавательных возможностей художественных моделей необходимо, во-первых, проанализировать моделирование как общий метод познания, во-вторых, выявить особенности моделирования в искусстве и, в-третьих, продемонстрировать действенность художественного моделирования на конкретном материале. В качестве «образцовой модели» для анализа выбран Версальский ансамбль – памятник искусства XVII века. Основанием для выбора данного произведения искусства выступило:

- богатство и разнообразие моделирующих приемов, используемых авторами;
- сложность и масштабность объекта моделирования (французской государственности семнадцатого столетия);
- чрезвычайная системность, рациональность – научность в построении модели;
- высокая востребованность рожденных в Версале приемов и способов художественного моделирования мастерами последующих эпох всех стран Европы.

Структура статьи выглядит следующим образом:

- в первой части статьи обсуждается моделирование как механизм познания вообще, свойства моделей, их познавательный статус;
- вторая часть посвящена специфике произведений искусства – особым «художественных» моделей;
- далее (в 3 – 5 частях) рассматривается Версальский садово-парковый ансамбль в качестве художественной модели.

1. Моделирование

Познание с помощью модели основано на замещении объекта моделирования иным объектом, изоморфным исследуемому по ряду релевантных свойств. В силу того, что модель более доступна исследованию, чем познаваемый объект, она позволяет обнаружить новые свойства и сущностные связи. Полученные при исследовании модели результаты экстраполируются на познаваемый объект.

Процесс моделирования состоит из двух этапов: построение модели и функционирование модели в качестве средства познания. Различаются три типа функционирования модели: для создателя, для пользователя и потребителя. Создатель (ученый, художник или иной исследователь) использует модель в качестве основного средства познания. Для пользователя (субъекта научного, художественного или иного профессионального сообщества) модель выступает источником технологических и методологических приемов моделирования и познания. Потребитель искусства, технических продуктов науки и т.д. с помощью модели решает определенный класс проблем, напрямую не связанных с познанием.

Общие свойства моделей [6, 7, 8, 11], определяющие ее богатые гносеологические возможности и основные черты процесса моделирования, могут быть сведены к следующему:

- модель – искусственно созданный в познавательных целях предмет, который, с одной стороны, соответствует познающему субъекту (модель в большинстве случаев материальна, ограничена, наблюдаема), с другой – проявляет свойства познаваемого объекта;
- создание модели требует мастерства, или искусности, поскольку не каждая вещь второй природы может быть использована для замещения и познания исследуемого объекта;
- модель выполняет роль посредника в силу свойства наглядности – способности чувственно являть сущность замещаемого объекта. Наглядность родственна, но не тождественна наблюдаемости. Наглядность модели позволяет ей выступать в качестве опосредующего звена между абстрактно-логическим мышлением и чувственно-конкретной практикой [7, 8];
- в силу свойства наглядности модель обладает онтологическим качеством;
- операциональность модели дает возможность совершать с ней определенные действия, строить эксперименты, в которых проявляются сущностные свойства модели и, значит, исследуемого объекта. Эффективные схемы действия могут быть перенесены на исследование познаваемого объекта;
- модель концентрирует в себе сущностные свойства изучаемого объекта и обладает большой информационной емкостью.

Научное познание стремится максимально исключить субъективность исследователя из модельного отношения с целью выявления наиболее объективных результатов, которые могут быть сформулированы как свойства объекта.

В основании модельного замещения лежит изоморфизм (соответствие) познаваемого объекта и модели, поэтому знание, полученное в процессе моделирования, истинно в классическом смысле соответствия исследуемому объекту.

2. Производство искусства – художественная модель

Произведение искусства отвечает всем принципам общенаучного метода моделирования и, следовательно, является моделью:

- в качестве создателя модели в изобразительном искусстве выступает художник, который в целях познания строит художественную модель;
- произведение искусства – искусно или мастерски сделанная вещь;
- произведение искусства – искусственная вещь, специально созданная для обеспечения процесса познания;
- произведение искусства как модель концентрирует в себе свойство наглядности - способности чувственно являть сущность. Произведение изобразительного искусства есть продукт визуального мышления художника. Наглядность произведения искусства делает сущность видимой, поскольку синтезирует в себе единичное за счет конкретности чувственности и всеобщее за счет того, что выражает сущность какого-либо явления или связи, класса объектов и некоторой сложной целостности – того, что непосредственно познано быть не может [8];
- в силу акцентирования свойства наглядности в произведениях искусства проявляется онтологическое качество художественных моделей;
- произведение искусства как модель есть одновременно и средство познания, и его результат;
- пользователем произведения искусства как модели являются члены художественного сообщества, для которых созданная автором модель выступает в качестве методологической и технологической основы изготовления иных моделей;
- потребитель произведения искусства как модели - зритель, основная цель которого познание себя и мира посредством отношения с художественным творением;
- художественная модель операциональна, поскольку позволяет проводить эксперименты: художнику - с художественным материалом, зрителю - с произведением искусства, таким образом, чтобы эффективные схемы действия можно было экстраполировать на реальные объекты;
- произведение искусства как модель обладает всеми инструментальными возможностями метода моделирования, в частности большой информационной емкостью.

К специфическим чертам произведения искусства как модели и самого процесса художественного моделирования относятся следующие:

- мастер, выступая в роли исследователя, моделирует предельно сложные объекты, раскрывающие смысл человеческого бытия. Художник-ученый с необходимостью строит изоморфизм между заведомо неизоморфными структурами;
- особая искусственность модели заключается в ее утилитарной нефункциональности;
- создание произведения искусства требует от мастера особой искусности, мастерства;
- свойство наглядности приобретает в художественных моделях атрибутивный характер;
- в силу высокого статуса наглядности в художественных моделях возрастает онтологичность (отождествление модели с исследуемым объектом, модельного взаимодействия с реальным отношением);
- произведение искусства реализует свою познавательную сущность за счет особого искусства [8]. Искушающее начало художественной модели разворачивается в отношении художника и художественного материала, порождая новое качество в форме чувственно явленной сущности. Зритель в процессе идеального отношения с произведением искусства открывает новые знания о себе и мире.

Создание и действие художественной модели осуществляются только в отношении, когда субъект не элиминируется из отношения, а остается необходимым его элементом. Поэтому отношение становится атрибутивным качеством художественной модели и процесса моделирования.

Результат художественного познания - художественная правда, имеющая объективно-субъективный характер и несущая на себе индивидуальность человека – художника, членов художественного сообщества и зрителя.

Для того чтобы проанализировать определенный памятник искусства как модель, необходимо пройти несколько этапов:

- показать, что произведение искусства само по себе есть система, искусно выстроенная по определенным правилам и законам;
- выявить объект моделирования и прочесть правила и законы, обнаруженные в модели, как свойства исследуемого объекта;
- различить и описать функционирование модели для ее создателей, пользователей и потребителей.

Согласно этим этапам проведен анализ знаменитого памятника XVII века Версальского садово-паркового ансамбля:

- произведение анализируется как система художественных элементов в качестве потенциальной модели (3 часть);
- Версаль исследуется как актуальная модель французской государственности второй половины XVII века (4 часть);

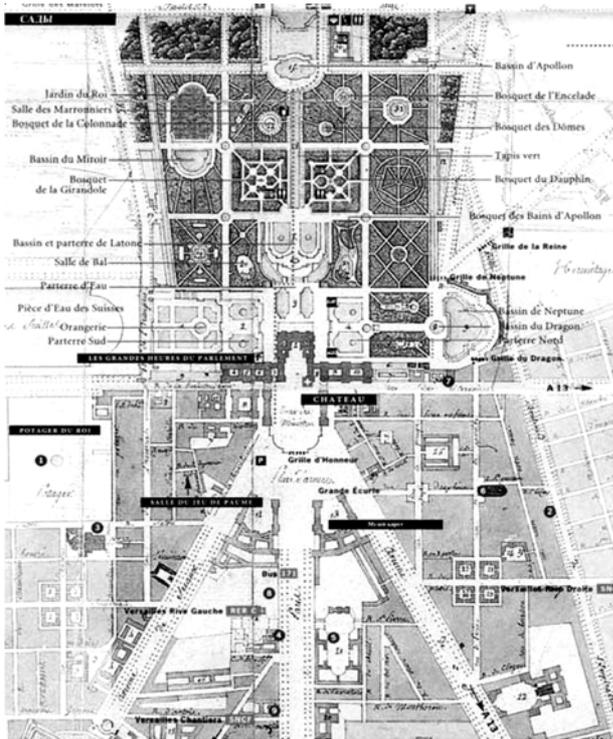


Рис. 2. Версаль. План



Рис. 3. Версаль. Общий вид вдоль главной оси



Рис. 4. Версаль. Мраморный двор старого дворца и окна Большой спальни короля



Рис. 5. Версаль. Фрагмент ограды

- рассматривается функционирование садово-паркового ансамбля Версаля в качестве модели по отношению к различным субъектам: авторам произведения искусства, членам художественного сообщества, зрителям (5 часть).

3. Садово-парковый ансамбль Версаля – система художественных элементов

Строительство Версальского ансамбля было начато в 1661 году, основные строения возведены в течение XVII века, однако преобразования длились и в течение всего последующего столетия [1, 2, 3, 4, 5, 9, 10, 12]. Садово-парковый ансамбль Версаля представляет собой гигантский комплекс разнообразных сооружений, выстроенный на окраине небольшого города Версаля в 24 километрах от Парижа. Комплекс расположен по единой оси (рис. 1 - 4) и включает в себя последовательно:

- 1) подъездные пути по городу Версалю,
- 2) площадь перед дворцом,
- 3) сам Большой дворец с множеством павильонов,
- 4) водные и травяные партеры,
- 5) Главную аллею,
- 6) Большой канал,
- 7) множество боскетов,
- 8) разнообразнейшие фонтаны и гроты,
- 9) регулярный парк и нерегулярный,
- 10) два других дворца – Большой и Малый Трианоны.

Описанное множество строений подчиняется строгой иерархии и образует четкую систему: главным элементом композиции является Большая спальня короля, далее по степени удаления от центра - здание нового дворца, регулярный парк, нерегулярный парк и подъездные пути по городу Версалю. Каждый из названных компонентов ансамбля представляет собой сложную систему и, с одной стороны, уникально отличается от иных компонентов, с другой - включен в целостную систему и реализует общие для всего ансамбля закономерности и правила.

1. Большая спальня короля расположена в здании старого дворца времен Людовика XIII, она выделена снаружи «портиком Делорма», балконом и вычурным фронтоном (рис. 3, 4). Весь ансамбль системно организован и подчинен Большой спальне, это обеспечивается несколькими путями.

Во-первых, именно в Большой спальне короля и окружающих ее помещениях протекала основная официальная жизнь Людовика XIV – спальня была самым значимым местом жизни французского двора. Во-вторых, она расположена на оси симметрии ансамбля. В-третьих, переносная симметрия фасада старого дворца ломается в подчинение зеркальной симметрии, еще более выделяя элементы оси. В-четвертых, фрагмент старого дворца, в котором располагается спальня, окружен основным зданием дворца как защитной стеной, он словно оберегается основным зданием как нечто самое священное, как алтарь (что подчеркивается расположением ансамбля относительно сторон света). В-пятых, специфическая архитектура первой половины XVII века контрастирует с новым зданием и другими частями ансамбля: старое здание имеет высокие крыши с люкарнами, криволинейный вычурный фронтон, вертикаль явно доминирует - в противовес с классицизмом остального ансамбля. Ось симметрии над спальней короля отмечена самой высокой точкой фронтона.

2. Новый дворец выстроен в стиле классицизма (рис. 1). Он имеет три этажа (рустованный цоколь, большой основной этаж и аттик), арочные окна первого и второго этажей и прямоугольные - третьего, классические ионические портики, на которых вместо фронтона располагаются скульптуры, плоская крыша также украшена скульптурой. Здание имеет ясную структуру, геометрические формы, четкие членения, мощную переносную и зеркальную симметрию, явную доминанту горизонтали, в нем выдержан принцип модульности и античные пропорции. Во все времена дворец окрашивался в желтый, солнечный цвет. Со стороны паркового фасада на оси симметрии расположена Зеркальная галерея - одно из главных дипломатических помещений короля.

Новый дворец играет свою роль в целостной композиции. Во-первых, он окружает старое здание с главным элементом – Большой спальней короля, обозначая его как центральный, доминирующий элемент. Новый дворец расположен на оси симметрии ансамбля. Во-вторых, здание дворца наиболее ясным, концентрированным образом задает основные эталоны ансамбля – геометризм форм, ясность структуры, четкость членений, модульность, иерархичность, «солнечность». Дворец демонстрирует образцы, которым в той или иной степени соответствуют все остальные элементы ансамбля. В-третьих, новый дворец имеет большую протяженность, благодаря которой виден из многих точек парка.

3. Регулярный парк расположен вблизи дворца в соответствии с той же главной осью ансамбля (рис. 1, 2). Он соединяет в себе, с одной стороны, живость и органичность природы, с другой – геометричность и ясность здания. Тем самым, регулярный парк соотносится с главным элементом системы, подчиняясь ему по форме и структуре, но наполнен при этом иным – природным – содержанием. Многие исследователи отражают это в метафоре «живая архитектура».

Регулярный парк, как и все элементы структуры, подчиняется главной оси ансамбля. В парке ось выделяется Главной аллеей, переходящей затем в Большой канал. На Главной аллее последовательно расположены фонтаны, также подчеркивая и выделяя главную ось.

Регулярный парк разделяется на две части в соответствии с удалением от дворца и размытием образов, заданных основным зданием, – это партеры и боскеты.

Водные и травяные партеры располагаются в непосредственной близости от дворца и повторяют его формы. Вода наполняет прямоугольные бассейны, удваивая изображение дворца и задавая еще одну линию симметрии между водой и небом. Трава, цветы, кустарники – все высажено и подстрижено в соответствии с формами классической геометрии – прямоугольник, конус, круг. Партеры в целом подчиняются оси симметрии дворца. Пространство партеров открыто, его структура ясно читается. Сохраняется атмосфера солнечности. Так же, как и здание дворца, строгие геометрические прямые границы партеров украшены скульптурой.

По сторонам от главной оси располагаются так называемые боскеты (корзины) – это небольшая открытая площадка, окруженная деревьями. На боскетах находятся скульптурные изображения и фонтаны. Боскеты уже не симметричны единой оси дворца и чрезвычайно разнообразны, пространство боскетов является менее ясным. Однако все они имеют внутреннюю симметрию (как правило, центральную) и лучевую структуру. По направлению одной из аллей, исходящих из боскета, обязательно виден дворец. Боскеты как элемент системы подчинены дворцу уже иным образом, нежели партеры, – образцовые формы читаются менее ясно, хотя общие принципы все-таки сохранены.

Главная аллея переходит в Большой канал. Водные пространства выстроены так же, как и растительные: на оси и около дворца расположены водные пространства ясной геометрической формы, а отдаленные бассейны имеют более свободную форму, менее ясную и открытую структуру.

Между боскетами проходит множество аллей, но только одна из них – Главная аллея-канал – не имеет видимого конца – она словно растворяется в дымке благодаря большой протяженности. Все остальные аллеи завершаются гротом, фонтаном или просто площадкой, еще раз подчеркивая единственность – единоначалие – Главной оси.

4. Так называемый нерегулярный парк отличается от остальной части действительно «нерегулярными» криволинейными аллеями, несимметричными посадками и свободной, нестриженной, на первый взгляд неухоженной, нетронутой зеленью. Однако, на самом деле, и он чрезвычайно продуманно связан с единым целым ансамблем, подчиняясь тем же рациональным, но более скрытым законам. Во-первых, главная ось так и не пересекается посадками или строениями – она остается свободной. Во-вторых, малые архитектурные формы явно повторяют мотивы дворца. В-третьих, в листве сделаны так называемые «ах-ах-разрывы», сквозь которые дворец виден даже на большом расстоянии. В-четвертых, фонтаны, гроты и малые скульптурные группы связаны единой тематикой и стилем между собой и с соответствующими элементами регулярного парка. В-пятых, связь с целым задается за счет сохранения солнечной открытой атмосферы.

5. Подъезд к резиденции представляет собой систему трех магистралей, которые сходятся перед главным дворцом на площади Оружия в точке скульптурного изображения монарха. Магистрали ведут в Париж (центральная), а также в Сен-Клу и Со, где в XVII веке находились резиденции Людовика и откуда были прямые выезды в основные европейские государства (рис. 2).

Подъездные пути к ансамблю тоже элемент системы, поскольку подчиняются ее основным правилам. Все три магистрали имеют застройку, симметричную относительно своих осей. Особенно подчеркнута симметрия главной оси (идущей в Париж): по сторонам от нее расположены конюшни королевских мушкетеров и другие служебные строения, одинаковые по обеим сторонам магистрали. Три оси сходятся перед балконом Большой королевской спальни. Таким образом, даже пространство на несколько километров вокруг ансамбля оказывается подчиненным системообразующему элементу модели.

Более того, ансамбль встроен в большую надсистему – Париж и Францию. От Версаля до Парижа в середине XVII столетия располагались пахотные земли и виноградники (около 20 км), и непосредственно выстроить связку Версаль-Париж было просто невозможно. Задача включения модели в надсистему была искусно решена за счет появления на выезде из Парижа Елисейских полей – парадного проспекта с симметричной застройкой, повторяющего структуру центральной подъездной магистрали в Версале.

Итак, садово-парковый ансамбль Версаля представляет собой строгую иерархическую систему, в которой все элементы подчинены единому правилу, но при этом имеют и свою уникальную особенность. Это означает, что ансамбль Версаля может претендовать на роль модели, поскольку любая модель является продуманной системой элементов. Однако для раскрытия моделирующей сущности выбранного произведения этого факта мало, необходимо также показать, что Версальский ансамбль служит средством познания, замещающей собой некий исследуемый объект.

4. Моделирующие возможности произведения искусства

Здесь Версальский ансамбль анализируется как актуальная модель, реализующая познавательные функции. Для этого необходимо показать, что произведение замещает собой (моделирует) некий объект, исследование

которого было актуальным для авторов модели. Создателями данной модели являются сразу несколько мастеров. Изначально в 1661 году к проекту были привлечены Луи Лево (архитектор) и Андре Ленотр (мастер паркового искусства). Затем круг авторов расширился – начал работу Шарль Лебрен (интерьеры, изобразительное искусство), Жюль Ардуэн-Мансар (архитектор). В создании различных элементов комплекса участвовали скульпторы Куазевокс, Туби, Леонгр, Мазелин, Жуване, Куазво и многие другие.

Традиционно в искусствоведческих исследованиях Версаля остается в стороне один из основных авторов ансамбля – Людовик XIV. Известно, что король был не только заказчиком строительства комплекса, но и основным идеологом. Людовик XIV хорошо разбирался в архитектуре и считал зодчество чрезвычайно важной знаковой частью государственной власти. Он профессионально читал чертежи и тщательно, многократно обсуждал с мастерами строительство всех своих резиденций.

Версальский ансамбль осознанно строился мастерами (включая Людовика XIV - архитектора) как главная официальная королевская резиденция, поэтому естественно предположить, что объектом моделирования стала французская государственность или отдельные ее аспекты. Создание Версальского комплекса помогло его авторам понимать, как может быть устроена единая могущественная Франция, как возможно собрать в единое целое разрозненные части страны, как сплотить нацию, какова роль короля в создании и удержании мощного национального государства и т.д.

Доказательство этого утверждения будет проведено в несколько этапов.

1. Версальский ансамбль является моделью короля Франции.

Авторы произведения выстроили данное модельное замещение несколькими способами. Во-первых, с помощью помещения в центр ансамбля Большой королевской спальни.

Во-вторых, используя в качестве важного элемента традиционную лилию – древнейший символ короля. Людовик XIV придал новое значение этому старинному символу. Известно его высказывание «Я соберу Францию в кулак!», при этом он делал жест рукой, словно собирая в кулак разлетающиеся непокорные лепестки и повторяя структуру королевского символа: три расходящиеся лепестка и стягивающее их кольцо, которое не позволяет им рассыпаться. Знак «лилии» располагается над въездом в резиденцию, его стилизованное изображение множество раз повторено в различных интерьерах дворца.

Однако самое главное – геометрия королевского символа «лилии» положена в основу композиции ансамбля (рис. 2). Композиция «лилии» реализована через три сходящиеся перед королевским балконом магистрали, продолжающиеся с парковой стороны аллеями, и стягивающий их перешеек – королевскую часть дворца, включающую Большую спальню старого замка и Зеркальную галерею нового здания.

В-третьих, размещение ансамбля по сторонам света и его осевая структура дает основания для сопоставления комплекса с гигантским, вселенским католическим храмом. Самому святому месту храма – алтарю – соответствует Большая королевская спальня. Это соотношение усилено окружением спальни более сильными современными строениями, святыня помещается внутрь и оберегается, даже несколько скрывается.

Таким образом, ансамбль моделирует ведущую роль короля в Версале и, следовательно, во Франции XVII века. Роль короля согласно построенной модели состоит в решительном, пусть даже насильном стягивании собой «упрямых лепестков» – провинций и областей государства. Вся жизнь короля состоит в официальном служении государству (не зря доминантой ансамбля оказывается именно спальня). Король является абсолютным властителем, собирая на себе и светскую власть, и духовную.

2. Версальский ансамбль – модель Франции второй половины XVII века.

Известен тезис Людовика XIV «Франция – это Я». Согласно этому тезису Версальский комплекс, моделируя короля, одновременно моделирует Францию. Строгая системность и иерархичность модели экстраполируется на роль и место короля во французском государстве XVII века, но также и на саму Францию рассматриваемого периода. Все, что было сказано выше о короле, может быть экстраполировано на Францию.

Комплекс Версаля как модель Франции позволяет выявить основные черты государственного устройства страны. Прежде всего, Франция - единая иерархическая система, собираемая единым законом, правилом, волей. В основе этого единого закона лежит воля короля – Людовика XIV, рядом с которым мир выстраивается и становится ясным, геометрически четким.

Это великолепно визуализировано архитектором Л.Лево в общей композиционной структуре ансамбля. Новый классицистический дворец обнимает центр – Большую королевскую спальню – и задает собой эталоны четкости и ясности для всей структуры. Вблизи дворца природа подчиняется и принимает формы и образцы здания (прежде всего это реализовано в партерах), затем эталоны начинают постепенно размываться, формы становятся более свободными и разнообразными (боскеты и нерегулярный парк). Однако даже в дальних уголках (на первый взгляд свободных от власти короля) беседки, ротонды и иные малые архитектурные формы своей симметрией и ясностью форм напоминают о законе, которому подчиняется целое. Кроме того, сквозь мастерски выстриженные в листве «ах-ах-разрывы» то и дело вдалеке возникает дворец как символ присутствия закона во всей Франции, где бы ни находились ее подданные.

Дворец задает собой нормы устройства Франции как системы (ясность, четкость, иерархичность, наличие единого закона и т.д.), показывая самым удаленным элементам периферии, к чему следует стремиться. Основное здание дворца с доминантой горизонтали, мощной переносной симметрией и ионическими портиками на всей протяженности фасада моделирует Францию как государство, опирающееся на своих граждан. Все граждане равны между собой и подчинены главному закону – воле короля Людовика XIV.

Версальский комплекс открывает принципы устройства идеального государства с мощной единой властью.

3. Версальский ансамбль моделирует роль Франции как столицы Европы и мира.

Людовик XIV претендовал не только на создание мощного единого государства, но и на ведущую роль в Европе того времени. Авторы ансамбля реализовали эту идею различными способами, открывая в процессе строительства модели сущность Франции – столицы мира.

Прежде всего, это осуществлено с помощью композиции «солнце», что в силу известной метафоры «Короля-Солнца» обращает к ведущей роли Людовика XIV (рис. 2, 5). Композиция «лилия» превращается в композицию «солнце», поскольку символика солнца имеет более широкий контекст. Речь идет о мировом господстве, ведь солнце едино для всего мира и светит всем. Памятник моделирует роль Людовика XIV = Франции как светящего всему миру, открывающего свет, несущего мудрость и благо, законы и жизнь. Лучи «солнца» расходятся от центра – Большой королевской спальни – по всему миру.

Помимо обозначенного символика солнца дополнительно подчеркнута:

- с помощью создания общей солнечной атмосферы ансамбля – желтого и белого в цвете самого дворца, солнечного блеска струй воды, больших окон и зеркал, в которых солнечный цвет преумножается и заполняет все пространства;

- многочисленные фонтаны и скульптурные группы соответствуют «солнечной тематике» - античные герои мифов, связанные с богом солнца Аполлоном, аллегии дня, ночи, утра, вечера, времен года и т.д. Например, фонтан Аполлона, расположенный на центральной оси, прочитывался современниками следующим образом: «Бог солнца Аполлон на колеснице в окружении трубящих тритонов выскакивает из воды, приветствуя старшего брата» (Ле Труа);

- использованы разнообразные солярные символы, отобранные соответствующие цветы (например, самые распространенные цветы в парке - нарциссы-жонкиль);

- боскеты выстроены согласно лучевой структуре, в фонтанах постоянно повторяется мотив круга;

- символ солнца расположен на алтаре королевской капеллы, а ее потолок содержит изображение расходящихся лучей солнца и т.д.

Помимо символика солнца, Версаль моделировал доминирующее положение Франции в Европе того времени и с помощью «прямой аналогии», превосходя все королевские резиденции Европы того времени по множеству параметров.

Прежде всего, рассматриваемый ансамбль имел самые большие для аналогичных сооружений размеры – по площади (101 га), по протяженности основных аллей и каналов (до 10 км), по длине фасада дворца (640 м). Версаль также превосходил все резиденции Европы по разнообразию, пышности, искусности своих элементов (каждый из которых представлял собой отдельное произведение искусства), по их редкости и уникальности, дороговизне материалов. Множество фонтанов при дефиците воды в большинстве европейских столиц XVII столетия было «вызывающим».

Превосходство Версальского королевского ансамбля соответствовало историческому положению Франции в Европе второй половины XVII века: во времена Людовика XIV страна постепенно присоединяла свои пограничные районы, области испанских Нидерландов, некоторые территории Испании, Германии, Австрии, расширяла колонии в Америке и Африке; Париж был крупнейшим городом Европы того времени; у Франции была самая большая армия, военный и торговый флот, «превосходящий даже Английский», самый большой рост промышленности, самая продуманная политика таможенных тарифов и т.д. Превосходная степень была применима к положению Франции рассматриваемого периода по многим параметрам.

Большая площадь парка, его «нескончаемость» создавали впечатление безграничного владения Франции, центра даже не Европы, но мира. Это моделируемое качество (быть столицей мира, владеть миром) усиливалось значительной протяженностью главной аллеи парка (около 10 км вместе с нерегулярной частью) и возникающим за счет этого перспективным оптическим эффектом (рис. 3). Поскольку параллельные прямые сходятся в бесконечности, то непосредственная видимость схождения параллельных линий (границ аллеи и канала) визуализирует бесконечность, делает бесконечность видимой.

Главная аллея была отлично видна из Зеркальной галереи, одного из самых официальных мест дворца, предназначенных для дипломатических встреч и процессий. Можно сказать, что «из окон галереи открывался вид на бесконечность», и эта бесконечность мира принадлежала парку, государю, Франции. Астрономические открытия Нового времени перевернули представление об устройстве Вселенной и показали, что мир бесконечен, а человек всего лишь песчинка в необозримом пространстве космоса. Однако мастера (авторы ансамбля) искусно

* © И.А. Пантелеева, 2005. Грант 15G Красноярского краевого фонда науки.

«поместили бесконечность в рамки королевской резиденции»: да, мир бесконечен, и всем этим миром владеет Людовик XIV = Франция. Масштаб Европы при этом оказывался незначительным и терялся, Версаль становился столицей мира. Экстраполируя это утверждение, любой гражданин Франции и представитель иного государства понимал, что Франция является столицей мира.

Расположение ансамбля по сторонам света обеспечивало наивысшую актуализацию моделируемого положения на закате, когда из окон Зеркальной галереи было видно, что солнце садится как раз в точку бесконечности парка (следовательно, мира). Если учесть метафору «Король-Солнце», то экстраполируемое знание о мире превращается в следующее: солнце на закате прощается со своим старшим братом и, подчиняясь его воле (его правилу, его парку), садится в то место мира, которое ему предназначено.

Значительная сложность и невероятное, невиданное по тем временам разнообразие составляющих ансамбля, включавшего в себя, по описаниям современников, «все на свете», превращала Версаль в модель мира в целом.

Претензия Франции на владение миром требовала моделирования всего известного европейцам мира. В этом отношении показательны пальмы в качестве модели Африки – диковинное для северной страны дерево и специфическое именно для побежденного и присоединенного «южного края света». Модель была встроена в королевский ансамбль, демонстрируя тем самым включенность и подчиненность южного континента Франции.

Ведущая роль Франции в Европе была смоделирована и с помощью умело спроектированных подъездных путей. Л.Лево подвел к Мраморному двору, в который выходят окна Большой королевской спальни, три магистрали. Магистрали вели в главные резиденции Людовика – Париж, Сен-Клу и Со, откуда шли главные пути в основные европейские государства. Основная магистраль Париж-Версаль на выезде из Парижа (Елисейские поля) повторила своей структурой въезд в Версальский ансамбль, опять-таки подчиняя Париж Версалу, несмотря на расстояние в десятки километров.

Таким образом, благодаря моделирующим возможностям Версальского ансамбля вся Европа сходилась на площади перед дворцом, визуализируя фразу «Все дороги ведут... в Париж».

Важный аспект международной политики Франции был смоделирован посредством Зеркальной галереи, которая соединяет два угловых павильона – Зал войны и Зал мира. Каждый из залов оформлен соответственно названию и, по описаниям современников, даже сопровождался соответствующей – воинственной или мирной – музыкой. Рельефы каждого из залов моделируют Людовика XIV и Францию то как мощную агрессивную силу, то как милостливую к тем, кто склоняется перед ее волей.

Моделируемое Зеркальной галереей положение соответствовало сложной внутренней и внешней политике короля и государства, которая сочетала мощную, агрессивную военную стратегию с «хитрыми», насыщенными интригами и тайными союзами действиями. С одной стороны, страна постоянно воевала. С другой – Людовик XIV не упускал ни одной возможности усилить влияние Франции «мирными путями», начиная от претензий на наследство своей супруги-испанки, заканчивая доведением всех юридически неточных положений в свою сторону и организацию множественных тайных и явных союзов.

План дворца обнаруживает большое число внутренних двориков, о существовании которых невозможно догадаться, стоя перед фасадом дворца или даже проходя по его залам. Наличие тайных внутренних двориков и переходов, фальшивых стен и иных пространств не противоречит системности произведения в целом. Напротив, в контексте моделирования этот факт указывает на реальную ситуацию в становлении французского государства второй половины XVII века: внешнюю благополучность и ясность правил, с одной стороны, и наличие тайных интриг и теневой политики – с другой. В процессе создания сложнейшей системы Версаля авторы сознательно ввели потаенные переходы и скрытые дворики, тем самым открывая и доказывая необходимость в государственном управлении политических интриг и тайных сговоров, союзов.

Таким образом, каждый элемент ансамбля обладает моделирующими возможностями, и все система элементов в целом представляет собой модель французской государственности, ее принципы устройства и противоречия.

5. Различные способы функционирования художественной модели

Каждый объект, претендующий на роль модели, функционирует различными способами в зависимости от взаимодействующего с ней субъекта – во-первых, ее автора, во-вторых, пользователя и, в-третьих, потребителя.

1. Авторы ансамбля – Людовик XIV, Луи Лево, Жюль Ардуэн-Мансар, Андре Ленотр, Шарль Лебрен и другие моделировали мощную абсолютную монархию как идеальное государство. Для этого они отбирали старые средства художественного моделирования, придумывали новые средства или меняли уже имеющиеся.

Используя уже наработанный в истории искусства опыт моделирования государственного устройства, авторы выступали в роли пользователей наличных художественных моделей – Древнеегипетских архитектурных комплексов, Римских форумов периода империи, национальных дворцовых ансамблей начала XVII века и других. Однако в результате коллективной творческой деятельности авторами Версаля была создана принципиально новая художественная модель, что позволяет назвать мастеров авторами модели.

Традиционно в искусствоведческих исследованиях роль Версальского ансамбля сводится к объяснению гражданам (того времени или наших современников) принципов устройства французского (или монархического) государства. Памятник искусства в этом случае выступает не как средство познания, но скорее как средство объяснения, передачи информации. Согласно такой логике сначала Людовик XIV выстроил единое мощное государство, а затем призвал мастеров-архитекторов для визуализации принципов французской государственности с целью объяснения, донесения ее гражданам страны и иностранцам.

Напротив, именно в процессе построения модели (Версальского ансамбля) король совместно с мастерами понимал способы систематизации, интеграции сложных организмов, таких как большая страна. Именно процесс создания модели позволил ее авторам (прежде всего Людовику XIV) открыть для себя, как может быть устроена Франция – единое мощное государство - в ситуации столь большого разнообразия ее составляющих и столь сложной ситуации в Европе того времени. Произведение искусства как художественная модель является прежде всего средством познания, поскольку в процессе ее творения обнаруживаются основные сущностные свойства исследуемых объектов.

2. Пользователи модели – архитекторы, художники, мастера интерьеров, садов и парков последующих поколений – осваивали методологические и технические принципы и приемы, созданные авторами ансамбля. По всей Европе в последующие века в ведущих европейских государствах строились многочисленные «Версали» - королевские резиденции, моделирующие общие принципы устройства монархического государства конкретной страны. Это садово-парковые комплексы Казерта в Италии, Ла Гранья в Испании, Дротнингхольм в Швеции, Хетт Лоо в Голландии, Хемптонкорт в Англии, Нимфенбург, Сан Суси, Херрнхаузен, Шарлоттенбург в Германии, Шенбрунн в Швеции, Петергоф в России. Каждый из создателей подобных ансамблей использовал определенные принципы моделирования, разработанные создателями Версальского комплекса.

3. В процессе отношения зрителя с Версальским ансамблем реципиент как потребитель модели актуализирует свое синтетическое мышление, которое позволяет за счет него проникнуть в сущность устройства не только французского государства второй половины XVII века, но и любого имперского государства с сильной центральной властью, понять принципы устройства и упорядочивания больших социальных систем, роль человека в государстве. Модель позволяет зрителю проводить исследования себя в качестве части социума.

Садово-парковый ансамбль Версаля - богатая художественная модель, проявляющая различные аспекты предельно сложных сущностей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абеяшева Г.В. Фонтенбло. Во-ле-Виконт. Версаль / Г.В.Абеяшева. - М.: Искусство, 1945. – 256 с.
2. Алпатов М.В. Архитектура ансамбля Версаля / М.В.Алпатов. - М.: Искусство, 1940. - 156 с.
3. Аркин Д.Е. Образы скульптуры и архитектуры / Д.Е.Аркин. - М.: Искусство, 1985. - 327 с.
4. Брунов Н.И. Дворцы Франции XVII и XVIII веков / Н.И.Брунов. - М.: Искусство, 1938. - 210 с.
5. Быков В.Е. Архитектура Италии и Франции XVII столетия / В.Е.Быков. - М.: Искусство, 1958. - 208 с.
6. Вартофский М. Модели. Репрезентация и научное понимание / М.Вартофский. - М.: Прогресс, 1988. - 484 с.
7. Жуковский В.И. Визуальное мышление в структуре научного познания / В.И.Жуковский, Д.В.Пивоваров, Р.Р.Рахматуллин; Краснояр. гос. ун-т. – Красноярск, 1988. - 184 с.
8. Жуковский В.И. Пропозиции теории изобразительного искусства / В.И.Жуковский, Н.П.Копцева; Краснояр. гос. ун-т – Красноярск, 2004. – 266 с.
9. Лихачев Д.С. Поэзия садов / Д.С.Лихачев. – СПб.: Наука, 1991. - 372 с.
10. Ротенберг Е.И. Западноевропейское искусство XVII века / Е.И.Ротенберг. - М.: Искусство, 1971. - 432 с.
11. Штофф В.А. Моделирование и философия / В.А.Штофф. - М.-Л.: Наука, 1966. - 301 с.
12. Decaux A. Versailles inconnu. - Le cherche midi editeur, 1998. – 128 p.