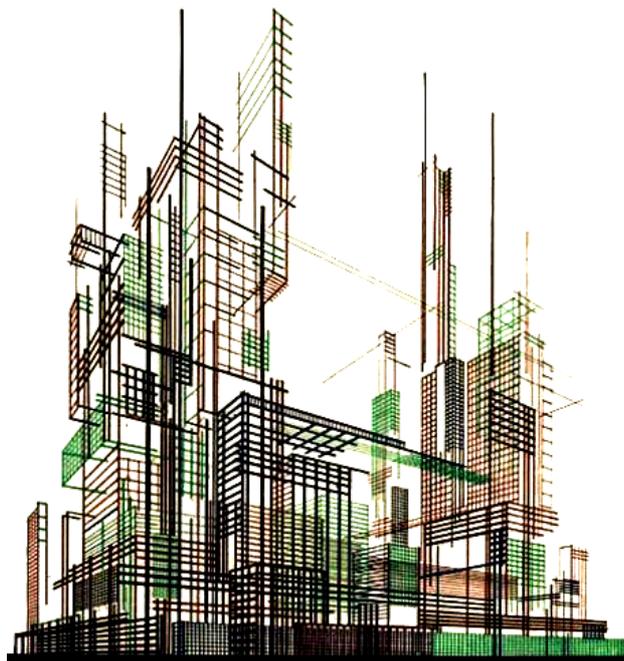


Г.Л. ЛЕДЕНЕВА

ТЕОРИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ



• ИЗДАТЕЛЬСТВО ТГТУ •

УДК 72.012(075)
ББК Н105я73
Л39

Рецензенты:

Профессор кафедры "Архитектура и строительство зданий"
А.С. Куликов

Доцент кафедры "Конструкции зданий и сооружений"
О.А. Корчагина

Л39

Леденева, Г.Л.

Теория архитектурной композиции : курс лекций / Г.Л. Леденева. – Тамбов : Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2008. – 80 с. – 100 экз. – ISBN 978-5-8265-0676-9.

Излагаются основные вопросы, связанные с историей и современной проблематикой архитектурной композиции.

Предназначено для студентов 5 курса архитектурно-строительного факультета специальности 270301 "Архитектура".

УДК 72.012(075)
ББК Н105я73

ISBN 978-5-8265-0676-9

© ГОУ ВПО

"Тамбовский государственный технический университет" (ТГТУ), 2008
Министерство образования и науки Российской Федерации
ГОУ ВПО "Тамбовский государственный технический университет"

Г.Л. Леденева

ТЕОРИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ

*Утверждено Ученым советом университета
в качестве учебного пособия для студентов
5 курса специальности 270301 "Архитектура"*



Тамбов
Издательство ТГТУ
2008

Учебное издание

ЛЕДЕНЕВА Галина Леонидовна

ТЕОРИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Курс лекций

Редактор **Е.С. Мордасова**
Инженер по компьютерному макетированию **М.Н. Рыжкова**

Подписано в печать 04.02.2008.
Формат 60 × 84/16. 4,65 усл. печ. л. Тираж 100 экз. Заказ № 82

Издательско-полиграфический центр
Тамбовского государственного технического университета
392000, Тамбов, Советская, 106, к. 14

Предмет, задачи, значение курса.

Дисциплина "Архитектурная композиция" в системе архитектурного образования.

Актуальность изучения композиционных проблем в современной ситуации

Цель курса: сформировать систематизированное представление о композиционной проблематике в целом; оснастить учебный проектный процесс теоретическим композиционным знанием и практическим композиционным опытом мастеров прошлого и современности; привить навыки композиционного анализа.

Задача курса: развить композиционное мышление: подвести студента к пониманию логики построения архитектурной формы, раскрыть выразительные возможности композиционной техники, приемов.

Место курса в профессиональной подготовке архитектора: освоение композиционного опыта методически оправдано и практически реально только на старших курсах. История наполнена композиционной проблематикой и образцами профессионального мастерства, но и то, и другое, как правило, остается невостребованным багажом. Это объясняется не только ознакомительным характером курсов истории, но и тем, что на втором и третьем году обучения студент еще не готов к диалогу с мастером.

Чтобы зачерпнуть композиционный пласт, необходим иной подход, ракурс рассмотрения – не история архитектуры, а архитектура в истории. Поэтому механически расширять курс истории для того, чтобы углубиться в композиционную проблематику, нет необходимости. Методически правильнее и продуктивнее начинать с разбора композиций, дать студенту возможность самому заметить присутствие закономерностей.

Развивая композиционное мышление на фактических примерах мастерского решения конкретных задач, можно надеяться, что студент сам научится видеть слабые и сильные стороны академической теории, приобщится к сложной композиционной проблематике, научится искать, видеть и ценить логику построения художественной формы.

Содержание курса: курс "Архитектурная композиция" складывается из лекционных и практических занятий. В лекционном материале рассматриваются вопросы, связанные с проблемами композиции, выявления логики построения архитектурной формы (ознакомление с основными композиционными понятиями, способами изображения и методикой анализа, историей изучения композиции, типами композиционного мышления и этапами его эволюции). Параллельно проводятся практические занятия по композиционному анализу. На практических занятиях, в ходе последовательно усложняющихся заданий по анализу архитектурных объектов появляется возможность проникнуть в "профессиональную кухню" мастера, практически убедиться в реальности композиционных задач и целенаправленности приемов их решения, "проверить" собственноручно композиционную технику. Помимо работ по анализу предполагается выполнить серию целевых композиционных клаузур и упражнений, развивающих остроту восприятия композиции, воспитывающих навыки лаконичного и точного выражения в графической форме композиционной идеи (выбор композиционной темы, нахождение выразительного приема, поиск детали и т.д.). Таким образом накапливается методический и теоретический багаж для последующей самостоятельной творческой работы. Предусматриваются также задания на поиск композиционных параллелей и аналогий в архитектуре, живописи, музыке, скульптуре, театре [21].

1. СТАНОВЛЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ КОМПОЗИЦИИ

**У истоков понятия "композиция" и ордерной системы.
Теоретический контекст и семантика ордера у Витрувия.
Приемы описания и оценки внешнего вида сооружения.
Идея тектоники в классической теории архитектуры.
Тектоника как суть ордерной композиции**

Автор первого "трактата об архитектуре" в десяти книгах – Поллион Витрувий (римский архитектор, I век до нашей эры). Трактат – энциклопедический свод знаний о типах сооружений, строительных материалах и конструкциях, о машинах и часах. Наиболее трудные места текста Витрувия связаны с попытками охарактеризовать архитектуру античной Греции, что в дальнейшем приводило к множеству свободных интерпретаций у Альберти, Филарете и других авторов эпохи Ренессанса. В средние века списки трактата Витрувия хранились в монастырях и оказали влияние на становление романской архитектуры. С 1486 года трактат переведен на все основные языки.

1.1. У ИСТОКОВ ПОНЯТИЯ "КОМПОЗИЦИЯ"

Понятие "композиция", сложившееся в европейском искусстве, несет на себе отпечаток тех смыслов, которые были заложены в соответствующих латинских определениях античной культуры. В трактате Витрувия *natura (композиция)* – "соблюдение законов нравственности" и, значит, "своего доброго имени". *Natura* – "рождаемое", процесс непрерывного изменения (становления) и его результаты – новые формы. У Плавта и Теренция означает – "уловки, хитрости". В целом сложились две группы значений: 1) "составление", "сочетание", "устройство"; 2) целенаправленное переустройство мира – "примирение", "заключение договора".

Витрувий отмечал, что "композицию" мы обнаруживаем в определениях диспозиции, евритмии и декора. Диспозиция стоит на втором месте после ординации, первоначального этапа проектирования, состоящего в том, что устанавливается модуль, в соответствии с которым и согласно законам симметрии рассчитываются размеры каждой из частей сооружения, а затем всего сооружения в целом. Ординация – абстрактная процедура создания числовой идеи сооружения; когда она завершена, начинается процесс проектирования, создание конкретного данного сооружения на данном месте – диспозиция. Диспозиция – взаимоувязывание функций составных частей сооружения, объединение частей в симметричное целое, исполнение данного сооружения. Евритмия – визуальные поправки к рассчитанной по законам соразмерности форме.

Витрувию предлагались три варианта расчета архитектурного модуля: 1) ранний, эллинский. Исходной величиной для вычисления модуля (нижнего диаметра колонны) являлась принятая ее высота (вертикаль); 2) исходя из протяженности портика; 3) исходя из величины интерколумния (функциональный подход). Таким образом, последовательность проектных преобразований по Витрувию была направлена от функции к конструкции (в третьем варианте).

1.2. У ИСТОКОВ ОРДЕРНОЙ СИСТЕМЫ. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ И СЕМАНТИКА ОРДЕРА У ВИТРУВИЯ

Ордер – композиционная схема, композиционное решение, закон, принцип построения архитектурной формы (варианты оформления капители у Витрувия обозначены другим словом). Ордер призван различить способы контакта между стойкой и балкой – капители. Взаимосвязь между видом капители и типом мировоззрения наделена многообразием словесных оттенков.

Загадка возведения храма (по Витрувию) и обеспечения его целостности в реальности и с точки зрения восприятия таится в достижении соразмерности его членений. Соразмерность опирается на идеальное соотношение величин (пропорции) и идеальный объект измерения – человеческое тело. "Никакой храм без соразмерности и пропорции не может иметь правильной композиции, если в нем не будет такого же точного членения, как у хорошо сложенного человека". Витрувий полагал, что для хорошего архитектора возможно неосознанное воспроизведение естественной рациональности человеческого тела. Кто к этому не способен, "должны изучать язык чисел, симметрию и пропорции". В третьей книге представлен анализ строения человеческого тела и два варианта "идеальных" пропорций. Здесь же проведена классификация храмов по "мере распространения" колонн ("по типам"), которых могло быть от двух до организации двойного ряда по всему периметру вокруг целлы (анты, диптер, периптер и т.д.), и по частоте колонн в портиках ("по видам") – толщине колонн и величине интерколумниев (пиностиль – "частые" колонны, систиль – "сопряженные" колонны, диасиль – "раздвинутые" колонны, ариастиль – "отдаленные" колонны, евстиль – "удобные"). Далее следуют непосредственные указания, как копать яму под фундамент, устанавливать стилобат, базы и т.д. В примечании Витрувий отмечает, что недопустимо перенесение особенностей одного ордера на другой, так как облик здания будет искажен (запрет на нарушение некоей целостности). "Ордер постройки" в буквальном переводе – "род постройки". В четвертой книге затрагивается тема

происхождения ордеров. Первый из них – дорийский, второй – ионический и третий, возникший из двух предыдущих, – коринфский.

Дорийский ордер по описанию Вирувия сложился "случайно". По легенде правитель Дор воздвиг в городе Аргосе святилище Юноны и дальше продолжал строить по этим канонам храмы в других городах. Проводник идеальной формы – Дор – по отцовской линии – правнук Прометея, спасителя людей, и Пандоры, посланной людям в наказание. Сыну Прометея Девкалиону и его жене, дочери Пандоры Пирре, назначено было судьбой спастись во время всемирного потопа и произвести реконструкцию мира ("бросать за спину, не оглядываясь, камни, которые должны обернуться потом мужчинами и женщинами"). Один из сыновей Девкалиона и Пирры, Эллин, и его сыновья (в том числе и Дор) становятся родоначальниками четырех греческих племен. Так дорийская колонна вбирает в себя, по Витрувию, всю мифологическую предисторию Греции. Ее прообраз – мужское тело, изученное в его основных пропорциях. Здесь, как в легенде, должно было проступить в камне подобие человеческой фигуры. В дорической капители отразилась эллинская традиция переноса тяжести (сосудов): абака, как специальная прокладка на голове у женщин, призванная распределить тяжесть на большую поверхность.

Ионийский (ионический) ордер (Ион – племянник Дора) основан на подобии женской фигуры. Известна теория малоазиатского происхождения ордера от расщепленного дерева. Волути в Греции, по Витрувию, изображают прическу женщины (увеличение площади контакта с опорой, облегчающую тяжесть). Правдоподобно выглядит аналогия каннелюр и складок платья. При движении под грузом свисающие складки показывают, насколько удерживается вертикальная ось опоры.

Источником культурного смысла коринфского варианта колонны по преданию оказалась безвестная девушка из Коринфа, которая вступает в действие после своей смерти. Вид корзинки на могиле, оставленной ее кормилицей и красиво обросшей листьями аканфа, поразил случайно проходившего мимо Каллимаха (мастера по камню) и вдохновил его на повторение этой формы в камне – капители. Капитель – корзина (сосуд), скрывающая сакральную пустоту. Этот архитектурный образ не мог возникнуть, если бы корзина, как отмечает Витрувий, случайно не была установлена на корень аканфа. Все действующие лица в данном сюжете связал случай.

Так, в логике ордерной композиции исчерпаны крайние варианты отношения человека и природы, пространства и массы, формы и конструкции: три ордера представляют предельную меру разнообразия внутри некоего формального единства, что продлевает их жизнь бесконечно.

1.3. ПРИЕМЫ ОПИСАНИЯ И ОЦЕНКИ ВНЕШНЕГО ВИДА СООРУЖЕНИЯ У ВИТРУВИЯ

Понятие "композиция" провоцирует поиск составляющих ее частей и последовательностей. Главную роль в построении идеи Витрувий отводит точному математическому расчету по утвердившейся методике. Архитектор здесь призван быть аккуратным исполнителем инструкции, послушным учеником природы, а не творцом. Ордерные формы даны архитектору как целостные природные образования и, так же как звери или растения, не подлежат критике.

В описании и оценке внешнего вида сооружения у Витрувия представляется важным сохранение методики, последовательности построения композиции. Сначала задаются модули для каждой части сооружения, затем части складываются в целое так, чтобы общая пропорция соответствовала идеальному построению целого.

Для частных зданий проблемы соразмерности представлялись менее важными, по сравнению с качеством отделки, изяществом и долговечностью. Здесь в большей мере проявились пристрастия заказчика и умения архитектора. Украшения – средство обозначения статуса объекта во внешнем облике. Украшения не зависят от состава ордера. Основные их сюжеты – пейзажи, сцены с людьми и героями античных трагедий. Витрувий говорит также и о порочной практике изображения "уродств" (тростник поддерживает крышу, подсвечник-фронтон и т.п.). Третий момент, по которому оценивается форма, – ее соответствие в визуальном восприятии конкретному культовому заказу. Витрувий пишет: "Оценка всех строений производится трояким образом... со стороны изящества исполнения, со стороны великолепия и со стороны расположения. Великолепие укажет на щедрость хозяина, изящество отделки на искусство мастера, а прекрасные пропорции и соразмерность умножат славу архитектора" [8].

1.4. ИДЕЯ ТЕКТониКИ В КЛАССИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ АРХИТЕКТУРЫ. ТЕКТонИКА КАК СУТЬ ОРДЕРНОЙ КОМПозиЦИИ

Тектоника – чувственно-наглядный образ механической устойчивости, показ работы статической конструкции. В трактате Витрувия данное понятие не обозначено. Теоретическое осмысление тектоники происходило постепенно (работы А. Палладио, Альберти). Фреара Р. в 1650 году писал, что непреложная обязанность каждого архитектора – добиваться, чтобы всякая постройка не только была прочной и устойчивой, но и выглядела таковой. Фелибен Ж. говорил о том, что недостаточно того, чтобы здание было выстроено прочным. Надо, чтобы эта прочность являла себя взору. Недостаточно чтобы здание было украшено, надо чтобы украшения были употреблены по необходимости, как того требуют характер, назначение и достоинство самого здания. Таким образом, основным направлением в развитии ордерной эстетики от античности до первой половины XIX века являлся процесс осмысления тектонической природы ордера. Главным аспектом ордерной эстетики в эту эпоху являлись идеи антропоморфизма.

В исторических стилях до конца XIX столетия наблюдаются процессы эстетического преобразования архитектурных форм в русле принципов классического метода композиции (ренессанс, барокко, классицизм и т.д.) [2].

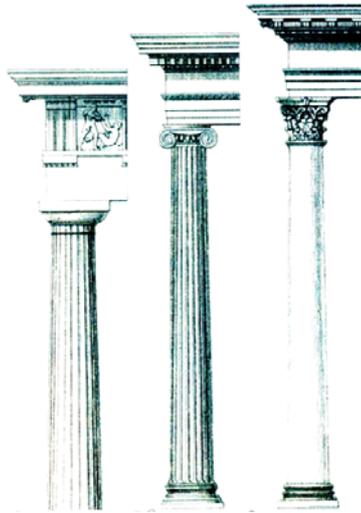


Рис. 1. Античные ордера (дорический, ионический, коринфский)

2. СТАНОВЛЕНИЕ МОДЕРНИСТСКОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ

**Апология отказа от традиций.
Феномен первобытности и формально-аналитический метод.
Апология целесообразности, техники, органичности**

2.1. АПОЛОГИЯ ОТКАЗА ОТ ТРАДИЦИЙ

Классическая теория композиции действовала с определенными модификациями на протяжении девятнадцати веков развития культуры. Кардинальные изменения картины мира с развитием науки и техники превратили ее, с незабываемыми законами, средствами, приемами и ордерами в академический анахронизм. "Академизм есть форма отсутствия мысли, и она вполне устраивает тех, кто боится долгих мук творчества, которые, однако, вознаграждаются радостью открытий" (Ле Корбюзье).

Становление архитектуры модернизма взяло начало в Хрустальном дворце Пекстона и в Чикагской школе 1880-х годов.

Архитектурный авангард XX века складывался после Первой мировой войны и реализовался в 1920-е годы. В архитектуре этот процесс начался с антиэклетического течения Ар Нуво во Франции, югенд-стиля в Германии, сецессиона в Австрии, либерти в Италии, модерна в России, продолжался в 1920-е годы, причем в ореол отказа попадала не только классическая традиция, включая эклектику, но и модерн.

Первый манифест итальянских художников-футуристов поддержал отказ от прошлого: "Мы взываем против бесхребетного культа старых холстов, старых статуй, старых безделушек, против всех отбросов, изъеденных червями и коррозией времени. Мы полагаем, что обычное презрение ко всему, что молодо, ново и пылает жизнью, неправильно и даже преступно. ...Триумфальный прогресс науки делает глубокие изменения в человечестве неизменными. Мы ослаблены отвратительной ленью художников, которые, начиная с шестнадцатого века, бесконечно использовали славу Римлян. Долой все мраморные обломки, которые загромождают наши площади. Долой трудолюбивых декораторов, фальшивых керамистов. Наше окончательное решение следующее:

1. Разрушить культ прошлого, одержимость античным, педантичным и академическим формализмом.
2. Полностью обесценить все виды имитации.
3. Развивать все попытки оригинальности, даже вызывающие, даже грубые.
4. Носить мужественно звание безумного, которым пытаются заставить замолчать ораторов.
5. Считать художественную критику бесполезной и опасной.
6. Восстать против таких понятий, как "гармония", "хороший вкус" и других беспринципных выражений.
7. Очистить все поле искусства от всех тем и предметов, которые использовались в прошлом.

8. Поддерживать и прославлять наш сегодняшний мир, который движется, чтобы быть бесконечно и великолепно трансформированным завоеваниями науки".

Во Франции о своей причастности к этому направлению заявили импрессионисты Пикассо, Брак. Перемены наметились и в других странах.

Отказ от традиций обозначен в манифесте футуристической архитектуры 1914 года (Антонио Сант-Элиа). "Архитектура не существовала с 1700 года. Слабоумное смешение самых различных элементов, используемых, чтобы замаскировать скелеты современных домов, называется современной архитектурой. Новая красота бетона и железа профанирует наложением друг на друга пестрых декоративных инкрустаций, которые не могут быть оправданы ни конструктивной необходимостью, ни нашим современным вкусом. Их корни в египетском, индийском или византийском искусстве, в античной традиции, и этот идиотический расцвет глупости носит имя неоклассицизм. Проблема, поставленная футуристической архитектурой, касается не только узкого переприспособления. Это не вопрос нахождения новых проемов и рам для окон и дверей или перемещения колонн, пилястр и портиков. Это также не вопрос, что делать – оставить фасад в голлом кирпиче, заштукатуривать его или облицевать камнем... Это вопрос о здоровом росте футуристического дома, сооружении его на основе всех ресурсов технологии и науки... определяя новые линии, новые формы, новую гармонию, новую архитектуру. Эта архитектура не может быть подчинена какому-либо закону исторической последовательности. Она должна быть новой, как ново наше сознание... Архитектура сегодня создает разрыв с традицией. Она должна волевым образом обозначить свежий старт".

Необходимо отметить, что апология отказа от традиций отнюдь не распространяется на витрувианскую триаду "польза–прочность–красота", но подразумевает, прежде всего, отказ от эстетики стилей, связанных с ордерной традицией. Предшественникам новой архитектуры стали Хрустальный дворец Пекстона, башня Эйфеля, работы мастеров Чикагской школы.

Один из пионеров новейшей архитектуры Ф.Л. Райт в своей лекции под названием "Времена карнизов прошли" (1930) отмечал: "Мы привыкаем к домам без шляп, находя, что лучшая освещенность приятна, а сэкономленные деньги чрезвычайно полезны. А конструктивная целесообразность – превыше всего. Мы, наверное, теперь на многие годы гарантированы от неувядаемого ренессанса. Палладио, Виньола, Витрувий, будьте спокойны, двадцатый век возвращает вам ваши саваны".

Отказ от традиций был частью меняющейся картины мира, стремлением к чистоте, простоте и правдивости, против лжи и фальши, бессмысленной и поверхностной внешней красоты. "Форма следует функции" – таким был новый лозунг.

Россия включилась в этот процесс в недолгий период жизни русского модерна, яркой самобытностью и необычайной художественной силой авангардного движения.

Малевич К., художник-философ супрематизма, в послеоктябрьский период призывал: "Очищайте площади от обломков старого, ибо выдвинутся храмы нового лика".

Он выступал против классического ордерного порядка, а также против ретроспекции русского стиля (Щуко, Жолтовский и др.): "Наш двадцатый век нельзя заковать в кафтан Алексея Михайловича или надеть шапку Мономаха, нельзя подпирать его изящно-неуклюжими колонками греков". Критикуя архитектуру Казанского вокзала в Москве, Малевич отмечал: "Вокзал – шипучий вулкан жизни, там нет места покою. И этот кипучий ключ покрывают крышей старого монастыря. Железо, бетон, цемент оскорблены, как девушка любовью старца. Уже не может выдержать старая форма ни архитектуры, ни скульптуры, ни живописи нового смысла жизни. Мы обогатились машинами, светом, ужасными пушками, экспрессами и многоэтажными домами. Наша гениальность – найти новые формы современного нам дня". Так какими же они должны быть?

2.2. АПОЛОГИЯ ФОРМЫ: ФЕНОМЕН ПЕРВОБЫТНОСТИ И ФОРМАЛЬНО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ МЕТОД

Сложение художественной ментальности на любом стилевом или стадийном переломе связано с идеологией отказа от норм, законов, приемов, сюжетов и форм, от ментальности предыдущей фазы развития искусства. Малевич в своих работах как бы утверждает тезис: "Первобытность формы – суть искусства". Для творчества мастера характерно очищение от наслоений предшествующего времени, отрицание ученой художественной традиции и апология низового, нерафинированного или первобытного и архаического, ритуализированного искусства; стремление к доклассическому, самодеятельному народному творчеству.

Предтечей авангардных течений стали такие направления, как кубизм, импрессионизм и их выразительные приемы – "распыление формы", динамика, движение. В своей знаменитой лекции начала 1910-х годов Бердяев отмечал: "То, что происходит с искусством в нашу эпоху, не может быть названо одним из кризисов в ряду других. Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах. Окончательно померк старый идеал классически прекрасного искусства, и чувствуется, что нет возврата к его образам... Кубизм и футуризм во всех его многочисленных оттенках являются выражением аналитических устремлений, разлагающих всякую органичность... Совершается как бы таинственное распластывание космоса... Все аналитически разлагается и расчленяется. Таким аналити-

ческим расчленением хочет художник добраться до скелета вещей, до твердых форм, скрытых за размягченными покровами". В формализме усматривалась содержательность, идейная значимость формы. На его основе формировалась школа Кандинского (институт художественной культуры с исследованиями искусства в сфере психофизиологического восприятия и воздействия формы на человека). Из ее участников позднее сформировался ВХУТЕМАС (Веснин, Ладовский, Кринский и др.). Эта система стала основой методической системы некоторых зарубежных школ (Баухауз), потеряла свой авангардистский пафос в период классического конструктивизма и функционализма, следующих принципам целесообразности.

2.3. АПОЛОГИЯ ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТИ И ТЕХНИКИ

Развитие идеологии целесообразности имело свои корни и в архитектуре. В этот период начинают складываться функциональные основы проектирования. Тезис "форма следует функции" принадлежал Л. Салливену – предтече архитектуры модернизма. Под функцией понималось не только назначение здания, но и его внутренняя структура, образные и эмоциональные качества. У Ф.Л. Райта, ученика Салливена, появляется понятие "органичное", что раскрывается в единстве материалов, назначения, формы проектируемого объекта. Зарождается функционализм и в первых, достаточно механистических постулатах: "Дом – машина для жизни" (Ле Корбюзье), и более "продвинутых" поздних: "Функционализм охватывает и психологические проблемы... Удовлетворение человеческой психики, столь же важно для наполненной, цивилизованной жизни, как и требование материального комфорта" (В. Гропиус).

В техническом училище (позднее – Баухауз), основанном Ван де Вельде в Веймаре, например, даже формообразование орнамента должно было выражать функциональное назначение и свойства применяемого материала. Материалы и конструкции, по Райту, определяют образ и композицию архитектуры. "Растущая потребность в солнечном свете и видимости делает стены чем-то таким, от чего стремятся избавиться любой ценой. Стекло это сделало. Одно стекло, без нашей помощи со стороны, в конечном счете, уничтожило бы классическую архитектуру от корней до ветвей" – утверждал мастер.

Техника представлялась как важнейшая составляющая новой картины мира, определяющая художественное мировоззрение и идеалы. Антонио Сант-Элиа в это время писал: "Мы утратили пристрастие к монументальному, тяжелому, статичному и обогатили нашу чувствительность вкусом к светлому, эфемерному, быстрому. Мы больше не чувствуем себя людьми соборов, дворцов... Мы – люди больших отелей, вокзалов, огромных улиц, колоссальных портов, светящихся аркад, прямых дорог и полезных разрушений. Мы должны изобрести и перестроить футуристический город как огромную взволнованную верфь, подвижную, мобильную и динамичную в каждой детали, а футуристический дом должен быть как гигантская машина. Лифты не должны больше прятаться, лестницы должны быть упразднены. Дом из стекла, бетона и стали, свободный от живописи и скульптуры, богат только внутренней красотой линий и рельефа. Он должен вздыматься ввысь на краю волнующейся бездны. Улицы не будут больше лежать, как дверной коврик, на уровне земли, но будут погружаться под землю, и будет связана металлическими мостами и движущимися тротуарами... Футуристическая архитектура есть архитектура расчета, дерзкой отваги и простоты, архитектура бетона и стали, стекла, картона, текстильного волокна и всех заменителей дерева, камня и кирпича...".

Философ Н. Бердяев, в размышлениях о футуризме, процессах механизации и механизации писал: "Лишь на поверхностный взгляд механизация представляется материализацией, в которой погибает дух... При более глубоком взгляде механизация должна быть понята, как... распыление плоти мира, расплавление материального космоса. Машина сама по себе не может убить духа, она, скорее, способствует освобождению духа из плена у органической природы. Машина есть распятие плоти мира". Так апология отказа от классики связывается с апологией формы, аналитически разложенной до своих праформ, тяготеющих к первобытному, архаическому или непрофессиональному искусству, а через форму и параллельно с ней – с апологией целесообразности и техники, машины, как важнейшего фактора мирозерцания и самой жизни (три аспекта модернистской ментальности).

2.4. АПОЛОГИЯ ОРГАНИЧНОСТИ

Сознание художника-модерниста сохранило одну из важнейших позиций классического искусства. Это категория органичности, художественного единства произведения. Самыми яркими носителями идеи органичности стали Ф. Райт и А. Аалто. Органичное определяется тогда, когда часть относится к целому, как целое к части. "В царстве органичной архитектуры... (следовало) не изобретать безжизненные фасады или греметь костями конструкций. Поэзия формы так же необходима большой архитектуре, как листва дереву, цветы растению, мускулы телу", – утверждали классики.

Человек в принципах органичной архитектуры воспринимался как составляющая часть природы, ее идеал. Райту характерно было не только органичное, но и поэтическое отношение к земле, природному ландшафту (он ввел в профессиональный оборот принцип проектирования здания "изнутри – наружу", от земли к свету).

Сторонником органичности был и Ле Корбюзье. Он говорил: "Архитектура – растение с глубокими корнями. Дом или дворец подобны живому организму". Величайший гуманист XX века, он писал: "Человек в моем представлении выше всего, и я спрашиваю себя: "Что нужно для того, чтобы у него было хорошее настроение?". Дом должен быть построен по нашей мерке" (Модуль Ле Корбюзье). Лучезарный город (Алжир) был спроектирован архитектором в центре ве-

ликолепного ландшафта. Для каждого из 500 тысяч жителей он предусмотрел небо, море и горы, просматриваемые из окон домов. "Местность – это исходное основание любой архитектурной композиции", – утверждал мастер.

Понятие органичности развивалось в различных направлениях рассматриваемого периода, таких, как неоклассицизм (Жолтовский), конструктивизм и функционализм (Гинзбург, Веснины), рационализм (Ладовский). Органичность – форма, вытекающая из материала и конструкции, единство архитектуры и техники, архитектуры и социально-утилитарной функции, подобно природным образцам [2].



Рис. 2. Абстрактная композиция Я. Чернихова

3. КУБИЗМ, ФУТУРИЗМ, СУПРЕМАТИЗМ И ПОЭТИКА АРХИТЕКТУРЫ МОДЕРНИЗМА

Самоосознание корней поэтики модернизма.

Категории формы: пространство, объем–масса–пластика, цвет

3.1. САМООСОЗНАНИЕ КОРНЕЙ ПОЭТИКИ МОДЕРНИЗМА

Невозможно понять современную архитектуру, не осознав пути развития живописи той эпохи (импрессионизм, кубизм, футуризм, супрематизм и т.д.). Импрессионист П. Сезан о методе своей работы писал: "Природу надо наблюдать по схеме цилиндра, конуса и шара". Последователи кубизма – формалистического направления в изобразительном искусстве начала XX века, представляли предметный мир в простых геометрических формах (куб, конус и т.п.). Футуристы отвергали реализм и пытались создать новый стиль, который должен был бы разрушить все приемы и традиции старого искусства. Супрематизм Малевича пропагандировал структурные изменения самих способов видения.

Ле Корбюзье в это время писал: "В главных видах пластического искусства – живописи и ваянии – забила ключом новая жизнь, и родилось то, что названо странным словом кубизм. После первой мировой войны и архитектура ощутила его плодотворную силу". Один из основателей группы "Стиль" при этом отмечал: "Ни один из видов искусства не поддается обновлению с таким трудом, как архитектура, так как формы ни одного из них не обусловлены в такой же степени материальными факторами".

Путь от станковой живописи к архитектурной форме через отвлеченно-пространственные и конструктивные изыскания обозначил архитектор Э. Лисицкий: "Холст картины стал для меня слишком тесным... и я создал ПРОУНЫ как пересадочную станцию от живописи к архитектуре...". Известны также подобные работы Малевича, остро осознающего роль супрематизма для всех видов искусства, в том числе и для архитектуры, недаром он называл свои архитектоны "супрематическим орденом". В 1923 году Малевич писал: "Помещая мои... супрематические объемостроения, прошу под ними сделать общее название "Супрематическое искусство объемостроения". Художник также обращал внимание на то, что "кубизм имел сильное влияние на конструктивное течение и был для него исходной точкой. Особенно это видно на фактурной обработке предметов и выборе последних. Это подтверждают и все работы В. Татлина... его модель памятника III Интернационалу. Этот памятник есть не что иное, как конструкция материалов железа и стекла" (назначение памятника не совсем понятно).

3.2. КАТЕГОРИИ ФОРМЫ АРХИТЕКТУРЫ МОДЕРНИЗМА

На переломе к искусству модернизма композиция – важное теоретическое понятие архитектуры как вида искусства. Архитектурная композиция есть закон построения различных уровней или слоев произведения зодчества, организация художественной формы.

3.2.1. ПРОСТРАНСТВО

Отношение к категории "пространство" ярко обозначено в творческом кредо архитектора Н. Ладовского: "Архитектура – искусство, оперирующее пространством... Пространство, а не камень – материал архитектуры". Оно было подготовлено развитием понятия пространственности как основополагающей категории мировидения, прежде всего, художественно осмысленной в живописи, далее в скульптуре и после в архитектуре.

Метафора нового мирозерцания, важная роль в новом процессе научных открытий просматриваются в образном описании Кандинского: "Одна из самых важных преград на моем пути сама рушилась, благодаря чисто научному событию. Это было разложение атома. Оно отозвалось во мне подобно внезапному разрушению всего мира. Внезапно рухнули толстые своды. Все стало невероятным, шатким и мягким. Я бы не удивился, если бы камень поднялся на воздух и растворился бы в нем". Кандинский первым в истории модернизма дает теоретическое представление о цвете, рассматривает его взаимодействие с формой, пространством. "...Краска... может выступать или отступать, стремиться вперед или назад".

Формально-аналитические категории становились не только методом исследования искусства, но и композиционными категориями. Художник-теоретик Фаворский в курсе "Теория композиции" подчеркивал "ничто не может быть выделено как средство, невозможны и рецептурные выводы, дающие механический подход к художественной форме. Всякое художественное изображение каждый раз есть нечто новое, так как совершенно одинаковых условий возникновения художественной формы не бывает". Он же первым рассуждает о функциональности пространства, опираясь на исторические типы их восприятия и изображения.

Эстетика неопластицизма оказала влияние на лидеров модернизма, таких, например, как Ле Корбюзье, который сформулировал "пять принципов современной архитектуры" в 1926 году: свободный план, свободный фасад, плоская крыша – терраса, ленточное окно, дом на столбах с открытым пространством под ним (отношение к категории пространства).

Соратник Ле Корбюзье З. Гидион в своей книге "Пространство, время, архитектура" дает максимально крупное членение эволюции пространственных концепций в архитектуре.

По классификации Гидиона первая концепция пространства – бесконечное и внешнее пространство, в котором свободно и взаимосвязанно располагаются пластичные объемы, не имеющие выраженного, архитектурно оформленного внутреннего пространства и воспринимаемые как скульптура в процессе их кругового обхода. Вторая концепция пространства (ренессансная архитектура от Пантеона до XX века) – интерес к отдельному, ограниченному от внешнего, внутреннему пространству. Третья концепция (период модернизма) – единое и бесконечное пространство, множественность и одновременность точек зрения, обособленность отдельных завершенных пространств, их непрерывное перетекание изнутри наружу (взаимопроникновение внешнего и внутреннего пространства, обязанное развитию каркасных конструкций и стеклу, взаимодействие различных уровней над и под землей, привнесенное воздействием автомобиля, метрополитена), перетекание пространств друг в друга, по горизонтали и вертикали.

Рассматриваемый период отмечен развитием архитектурной педагогики. Известный теоретик – педагог архитектуры В. Кринский в отношении пространства говорил: "...Чистой утилитарной формы нет в архитектуре... Творчество в реальном пространстве невозможно без отвлеченного изучения формы, ибо форма – способ понимать пространство. Дисциплина отвлеченной формы – единственное оружие против мрака эстетизма... Наши пространственные впечатления непрерывны, и архитектура есть непрерывный ряд".

Книги по дисциплине "Объемно-пространственная композиция" В. Кринского, А. Степанова сегодня – "евангелие" архитектурной композиции.

3.2.2. ОБЪЕМ–МАССА–ПЛАСТИКА

Вторая важнейшая категория формы архитектуры модернизма – масса. Для этого периода характерны объемы без массы – полностью прозрачные – из стекла и тонкого конструктивного каркаса или из стержневой конструкции-структуры, зеркальные фасады (прием подчеркивает первичность категории пространства в архитектуре модернизма). Пространство формируется и как бы излучается объемами, свободно расположенными в нем и воспринимаемыми, как скульптура извне. Скульптурность архитектурной формы приобрела актуальность с появлением капеллы Роншан архитектора Ле Корбюзье, филармонии Шаруна, оперы Утцона в Сиднее и аэропорта Сааринена в Нью Йорке.

Голосов И. (преподаватель ВХУТЕМАСа) в начале 20-х годов XX столетия сформулировал основные принципы "теории построения организмов архитектурных масс": "Всякий архитектурный организм, составленный из отдельных масс, воспринимающему кажется как совокупность этих масс. Эта совокупность говорит о той или иной системе, зало-

женной в его построении. Элементы, поставленные вне какой-либо зависимости и сочетания, не имеющие никакой системы, изображают хаос".

Простота формы приобретает для архитектора модернизма содержательное, символическое значение, связывается с древнейшими архетипическими формами, играющими столь важную роль в модернистской ментальности... "Главные проблемы современного строительства будут решены на основе геометрии", – отмечал Ле Корбюзье. Это подразумевает также "очищение" формообразующих поверхностей от какого-либо классицистического, эклектического или иного декора, "не работающих" деталей, восстановление формообразующей ценности стены в единой композиции прямоугольных и криволинейных поверхностей. "Архитектура пластична. В ней господствует дух гармонии, единства замысла. Архитектура распределяет массы и объемы. Вдохновение превращает инертный камень в драму" (Ле Корбюзье).

Программная трехмерность архитектурного объема модернизма означала отказ от предшествующей многовековой традиции преобладания фасадного проектирования, т.е. фасадно-плоскостной моделировки архитектурного объема.

Приемы формообразования:

1) контраст материалов и форм (стеклянный цилиндр, врезанный в глухой бетонный объем голосовского клуба им. Зуева), сопоставление разновеликих объемов, нестереотипность геометрии объемной формы. Масса, как правило, предельно минимизирована;

2) угловое окно, выражающее разрушение коробки. Свет и видимость появляется в том месте, где их никогда не было раньше (прием, который обошел весь мир).

Главные факторы формообразования – пространственная концепция (в том числе сближение архитектуры с природой) и прогресс строительной техники (конструкций). Появилась архитектура конструктивных структур (Нерви, Нимейер, Кандела), многовариантность решения перекрытий. К традиционным (стоечно-балочной, арочной и купольной) присоединились новые системы: сборные купола Фуллера из стержней, вантовые перекрытия Ф. Отто, решетчатые пространственные и клееные деревянные конструкции, пневматические системы. Это повлияло на развитие многообразия нестереотипных объемных форм.

"Эволюция формы подобна мутациям в генетике. Эволюция может привести и к рождению уродца, но есть возможность, вероятность произвести что-то лучшее. Так и с формой" – утверждали мастера модернизма.

В архитектуре модернизма различаются два метода построения объекта в зависимости от системы внутренних пространств:

1. Расчленение объема соответственно членению внутреннего пространства (Баухауз, Гропиус).

2. Построение универсальной крупной объемной формы, независимо от дифференциации внутренних пространств (Мис ван дер Роэ, Фуллер).

Важнейшие принципы формообразования в архитектуре модернизма – выявление объемности, членения, сдвиг крупных масс, берущий начало в кубизме и вытекающая из него динамика, консольное нависание объемов, развитие по спирали.

3.2.3. ЦВЕТ

Цвет – третья категория формы. Прокладывает в искусствознании модернизма первые шаги.

Классическое формальное искусство начала XX столетия, как и отечественное, обходилось категориями пространства и пластики. Цвет был прерогативой живописи. Теория архитектуры допускала бытие цвета как цвета материала, фактуры. Рождение новой культуры выдвинуло цвет как одну из могучих реалий.

Традиционная техника живописи предполагала трехслойную последовательность: рисунок, светотень, цвет. В новейшей живописи (импрессионизме) цвет подчинялся задачам композиции и лепки форм, характерно первенство цвета, объединение света и цвета, одновременность. "Ищи жизнь в цвете. Подлинный рисунок – это моделировка цветом..." (Ван Гог).

Впервые обоснование теории цвета дает Кандинский в 1911 году. Позднее и Малевич обобщил опыт художников рубежа веков, не скованных академическими постулатами. Было выявлено, например, сильное, неизменное действие различных цветов на психику: красный цвет поднимает деятельность сердца, выражаясь в учащении пульса, синий способен привести к частичному параличу.

Цвет как неотъемлемая категория формы всех пространственных искусств получает утверждение в отечественной культуре 1920-х годов, благодаря разработке Л. Поповой и братьев Весниных. В работе с новыми возможностями цвета, – полагала Попова, – необходимо учитывать "силовой эффект", который проявляется "во всех своих основных отношениях – протяженности, весе, материальности, ритме".

Методика дисциплины "Цвет" заключалась в переходе от изучения цвета в рамках живописи (станкового искусства) к изучению возможностей его универсального использования. Цвет выделен как самостоятельный элемент, рассматриваются его качества: сами спектральные цвета, закон дополнительных цветов, тон, вес (как качественная характеристика при сравнении и взаимоотношении цветов), напряженность или "внутренняя энергия" цвета, фактура. Важное внимание уделяется принципам построения живописного пространства, главным из которых названа конструкция.

Дисциплина "Цвет" отвечала умонастроениям всего архитектурного авангарда как конструктивистов, так и рационалистов. Тем не менее, именно она претерпела уже в 1920-е годы многократные изменения и первой была устранена из архитектурного образования. Рассматривалась только на практических занятиях по живописи.

"Красный павильон" Мельникова (Париж, 1925) стал определенной вехой утверждения символической роли цвета в архитектуре авангарда и модернизма, его конструктивно-тектонической роли и роли в формировании светопрозрачной среды [27].

На Западе развитию категории "цвет" способствовали работы Кандинского ("Синий всадник"), Марка и др. В школе Баухауз учебный курс о цвете был разработан Иттенем. Пионером цветового формообразования стал Т. ван Дусбург, высказавший мысль о том, что "новая архитектура органически вводит цвет в качестве прямого средства выражения взаимосвязей в пространстве и во времени. Без цвета эти взаимосвязи нереальны ... новая архитектура антидекоративна. Цвет (и это должны понять те, кто боится цвета) – это не декоративный элемент архитектуры, а ее органическое средство выражения. Без цвета невыразительно организовать ни одно пространство. Цвет и свет неразрывно связаны между собой. Без цвета архитектура невыразительна, слепа".

Важным центром исследований проблем цвета стал петроградский Музей художественной культуры, руководимый Малевичем. Здесь изучались палитры представителей различных течений (футуризм, кубизм, импрессионизм, супрематизм), составлялись таблицы предпочтительных цветовых тонов, исследовался цвет в различных условиях наблюдения и восприятия, цвет в движении, взаимодействие цвета и звука и т.д. В 1932 году был выпущен "Справочник по цвету" Матюшина и Эндера (в настоящий момент – библиографическая редкость).

Руководитель проектной мастерской Бруни писал: "Цвет может работать на выявление пространства или, наоборот, уничтожить форму. Образ дома может видоизменяться в зависимости от цвета". Теоретическое наследие Бруни – разработка колористики архитектуры новых типов зданий (завода, школы, дома пионеров, градостроительного ансамбля). На определенном этапе развития архитектуры был популярен прием "суперграфики", позволявший активно трансформировать поверхности формы [2].

В реальной практике цветоформирования многое сделал французский колорист Лассю. В настоящий момент в нашей стране цветоформирующими действиями полихромии в архитектуре занимается А.В. Ефимов, издавший несколько трудов по колористике.

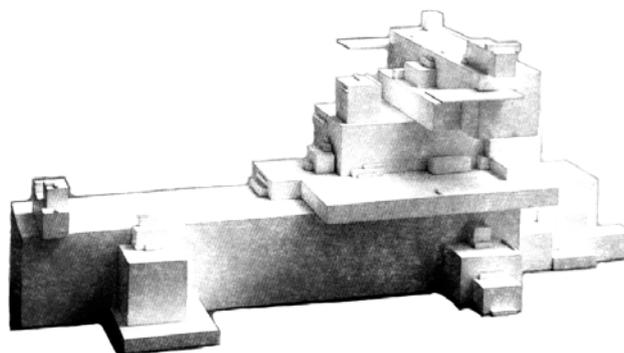


Рис. 3. Архитектор К. Малевича

4. КОМПОЗИЦИОННЫЕ КАНОНЫ И ФОРМООБРАЗУЮЩИЕ ПРИНЦИПЫ АРХИТЕКТУРЫ МОДЕРНИЗМА

Композиционные приемы ведущих мастеров советского авангарда. Основные стадии творческого процесса. Интернациональный стиль – расцвет модернизма. Формообразующие принципы: непрерывность пространственного взаимопроникновения, свободный план, открытая форма, структурность

4.1. КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИЕМЫ ВЕДУЩИХ МАСТЕРОВ СОВЕТСКОГО АВАНГАРДА

В поиске первооснов пространственного устройства архитектурного объекта зодчие авангарда нередко ломают, деформируют, разбивают традиционную архитектурную форму. Татлин В., вдохновленный идеями футуризма, пытался построить свой канон из неких первочастиц. В качестве образов – архетипические мотивы, например, "Новый Вавилон" – идея соединения неба и земли, восхождения, конструктивная идея символического моделирования мира, воплощенная в проекте памятника III Интернационалу. Мастер обращается к прадревним, архаическим истокам культуры, разрушает традиционную форму до фактуры материала.

Мельников К. – новатор в области архитектуры. Его приемы – упразднение категории тяжести, растворение, вымывание массы из определенной, геометрически очерченной формы, замена ее на развернутую форму. Диагональная лестница, диагональ, как основа здания, а не фасад, слияние экстерьера и интерьера, легкие консоли (клуб Русакова), транс-

формируемые пространства. Напряженный конфликт композиционных сил. Взрыв, молния Перуна. Мастер разрушает исторические образы, прежние формы, мысленно разбивает, а в дальнейшем монтирует их заново, согласно определенному сценарию.

Голосов И. создал свою грамматику "универсальных форм" (своеобразный конструктор) на основе изучения обширного диапазона исторических прототипов (египетские пирамиды, Парфенон, Пантеон, колокольня Сан Марко) и их функционального наполнения. У Голосова историческая форма рассматривается как некая совокупность форм, которая мысленно как бы "развинчивается", а выделенные детали "свинчиваются" вновь в измененном порядке, согласно выведенным им при разборке правилам "грамматики".

Веснин А. – основоположник конструктивизма, ранее – неоклассицист. Для творчества мастера характерно внимательное изучение исторических форм в их пространственном построении, разбивка традиционных осей, определяющая структуру фасада. В работах он снимает слой бутафории с исторических прототипов, выявляет основные элементы здания. Затем по-театральному (по кубистически) их преувеличивает, "шаржирует", сдвигает или расшатывает блоки. Образы у Веснина – "ядро-оболочка", "человек-машина". Внимательно изучает упорядоченное и схематизированное движение потоков людей и машин. Использует в качестве прототипов памятники Греции, Рима, готики, барокко, Средней Азии, которые в совокупности с инженерными и процессуальными моделями определяют канон современности. Происходит постепенное "перерождение" формы изнутри, семантизируется способ действия (функция здания).

Леонидов И. – радикальный конструктивист. В отличие от других, в его творчестве нет момента разъятия, есть лишь бесконечные переходы и вариации форм-образов. Нет также отрицания прежних форм. Идея организма, как принципа устройства мира, идея взаимного влияния и непрекращающегося диалога между непрерывно становящимися формами, ставшая итогом детских впечатлений зодчего. Наблюдения за свободным ростом мира леса и по аналогии "леса форм" архитектуры приводят к включению в проектирование таких аналогов, как амеба, растение, кристалл. Леонидов так же, как и другие в своем творчестве использовал формы и образы античной архитектуры. Создал образ идеального города – город Солнца.

4.2. ОСНОВНЫЕ СТАДИИ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА МАСТЕРОВ АВАНГАРДА

Творческий процесс мастеров авангарда подразумевал следующие этапы:

1. Начальное, неразделенное состояние первичного образа.
2. Упрощение исторической основы, составляющей материал для будущих преобразований (очищение, снятие деталей).
3. Запись информации об исторической основе (прототипы, аналоги, антиподы).
4. Разъятие формы исторической основы (разбиение, разборка, смещения частей).
5. Составление разрозненных частей в первичные образования (пары, группы, комбинации).
6. Выделение единиц будущей пространственной структуры.
7. Определение правил взаимного соединения частей в образованиях.
8. Монтирование единиц, обращение к прототипам, аналогам, антиподам.
9. Умножение единиц, членение искомой формы, выделение помещений.
10. Именованье частей формы. Сценарий будущего использования формы.
11. Уравновешивание частей формы. Корректировка в целом.
12. Означение формы. Освящение созданного мира.
13. Проецирование, распространение информации о новой форме.
14. Распространение новых форм. Обучение изобретательству, творчеству.

Одни из выделенных стадий являются типичными, наиболее часто повторяющимися у всех исследуемых авторов (выделение единиц будущей пространственной структуры), другие, напротив, являются сугубо индивидуальными и отличаются творческий почерк каждого мастера.

4.3. ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЙ СТИЛЬ – РАСЦВЕТ МОДЕРНИЗМА

Интернациональный стиль – функционализм в период его расцвета и внедрения в массовое производство (первое десятилетие после первой мировой войны). Программа функционализма складывалась в Баухаузе, в голландском объединении "Де Стил", развернулась в творчестве Ле Корбюзье, Миса ван дер Роэ. Кредо – любая вещь должна быть, прежде всего, максимально удобна в использовании, приспособлена к потреблению человеком. Красива только функциональная форма, раскрывающая назначение предмета и его роль в жизни людей. Характерен отказ от декора, ориентация на новейшие технологии и материалы, стремление к дешевизне и общедоступности изделий, к лаконичным компактным формам, легко поддающимся стандартизации в серийном производстве. Возникло новое понятие – дизайн (ранее обозначалось понятием "промышленное искусство"). Утвердился поиск формы инженерными методами, исходя из условий производства, продажи, применения изделий в быту.

С послевоенной миграцией художников, определившей специфику интернационального стиля, лидирующее положение в архитектуре и дизайне заняли США. Новые конструкции дали возможность создания сплошного остекления, прерывистых перегородок, обеспечивающих связь с окружающей средой, создающих перетекающие пространства.

4.4. ФОРМООБРАЗУЮЩИЕ ПРИНЦИПЫ АРХИТЕКТУРЫ МОДЕРНИЗМА

4.4.1. ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ

Пионеры современной архитектуры не изобрели функционального метода, они лишь возродили его в новых социальных условиях. "Форма следует функции" (Салливан). Под функцией понимаются утилитарные и идеологические аспекты. Гропиус В. отмечал: "Функционализм для нас означает включение психологических проблем, также как и материальных".

В 1933 году Афинской хартией функциональный метод был возведен в ранг основного принципа современного градостроительства, и хотя сегодня догматы этого документа подвергнуты пересмотру, ряд позиций функционального, т.е. целесообразного, подхода к городской планировке, в том числе транспортному переустройству городов, остаются актуальными.

А вот строгая дифференциация городских территорий заменена кооперированием, множественностью и одновременно функциями городских организмов, обеспечивающих их жизнеспособность, постоянную обитаемость, напряженный импульс городской активности.

Альтернативой функционализму внутри современного движения стала концепция универсального пространства одного из пионеров архитектуры модернизма Миса ван дер Роэ: "Мы не позволим функции диктовать нам план. Вместо этого спроектируем пространство, приемлемое для различных функций". В своем жилом доме архитектор предлагает не дифференцировать планировку квартир, изменяемую с помощью передвижных перегородок, сообразно с изменением функциональных требований". Мастер также делает следующий вывод: "Единственная функция, сохраняющаяся с определенной устойчивостью в уникальных сооружениях, это функция изменчивости назначения в течение всего срока их существования".

Таким образом, функциональный метод архитектуры модернизма активно эволюционировал.

Важная составляющая данного метода – проектирование графика движения. Конструктивисты принимали концепцию графика движения не только для проектирования фабрик, но и других типов зданий, например, жилых домов. Рационалистам также была не чужда идея использования графика движения, но критерием его проектирования было оптимальное восприятие архитектурной формы, объема, пространства, последовательности пространств. График движения – неотъемлемая составляющая функционального метода архитектуры модернизма. Эволюционировала от уподобления организации процесса жизнедеятельности в архитектурном пространстве "фордской" механической целесообразности к драматургическому плану – программе раскрытия художественно-образных качеств ансамбля во временном акте движения в архитектурном пространстве (эволюция понимания функции).

4.4.2. НЕПРЕРЫВНОСТЬ ПРОСТРАНСТВЕННОГО ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЯ

Второй канон модернистской архитектуры, касающийся категории пространства и один из основных принципов – непрерывность архитектурного пространства (свободный план). "Путем разрушения стены (всякой замкнутости) мы устранили дуализм между внешней и внутренней средой" (группа "Стиль"). Начало идеи положено Ф. Райтом в его ранних домах.

Главным профессиональным средством достижения этой цели стал свободный план. Идеи Райта были восприняты в Германии и Голландии. Ранние реализации Ф.Л. Райта, Миса ван дер Роэ, Ле Корбюзье превратили свободный план в новую традицию. Следующая ступень была выстроена.

Лейтмотивом многих работ А. Аалто стала криволинейная стена. Криволинейные стены заставляли пространство то стягиваться, то разворачиваться, открывались новые пространственные возможности. Основная задача свободного плана – помочь ориентации человека в открытом мире. Свободный план пришел в противоречие с традиционной улицей, площадью, замкнутым кварталом, а потому распространился и в область градостроительства (отдельно и свободно стоящие здания-пластины).

4.4.3. ОТКРЫТАЯ ФОРМА

С первым модернистским канонem (свободным планом) связан второй – открытая форма (идентификация человека с новым миром). Так, например, дома Райта построены, исходя из конфигурации рельефа, ландшафтных характеристик, в единении с природой. Используются такие средства артикуляции открытой формы, как "симметрия вне симметрии", инверсия. У К. Мельникова в решении парижского павильона СССР – форма, "вывернута наизнанку", фасады оказались внутри павильона, объемы смещены относительно осей, просматривается наложение различных пространственных планов, используется прозрачность ограничивающих элементов.

Принцип "открытости" распространился и на градостроительную форму ("Лучезарный город" Ладовского).

4.4.4. СТРУКТУРНОСТЬ

Структура в данном контексте обозначает взаимосвязь элементов архитектурной формы (не только материальная составляющая, но и связи, возникающие между элементами формы, строение, расположение, порядок).

Цель архитектурной деятельности – воссоздание объекта таким образом, чтобы в нем обнаружились правила функционирования этого объекта. Структурализм можно считать методом моделирования архитектурной формы, закономерностью композиции. Выделяются группы геометрических структур и группы органических структур (идеи бионики).

Мис ван дер Роэ отстаивал следующую точку зрения: "Если бы человек каждый день изобретал что-нибудь новое, мы бы никуда не ушли. Ничего не стоит придумать интересные формы. Но требуется очень многое, для того чтобы их разработать". Роджерс Э. утверждал: "Структура архитектуры – это архитектура структуры". Концепция Э. Сааринена, в которой изложены основные принципы современной архитектуры, состояла в следующем: "Каждая эпоха должна создавать свою собственную архитектуру, исходя из новой техники. Эта архитектура должна отражать дух своего времени. Форма может быть найдена путем строгого следования за функцией" (функциональная целостность). Он также говорил о значении конструктивной целостности и ясности, признании пространства, как важнейшего элемента архитектуры.

Приемы модернизма были сформулированы Л. Корбюзье в пяти принципах: свободный план и фасад (за счет отступа каркаса от фасадной плоскости), ленточное остекление, плоская кровля, объем, приподнятый над землей на опорах [2].

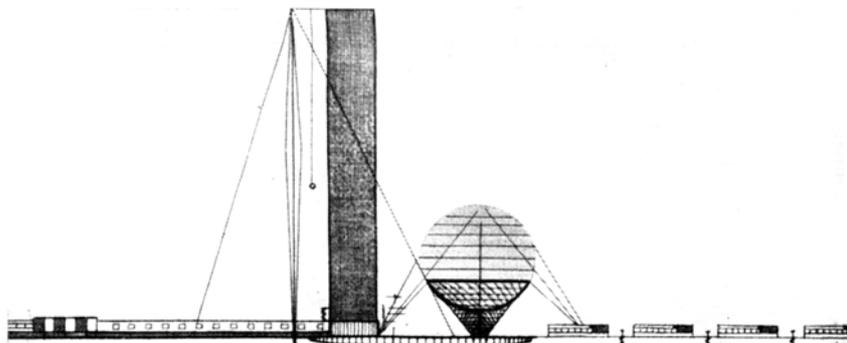


Рис. 4. Проект института им. В. Ленина (архитектор И. Леонидов)

5. КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ АРХИТЕКТУРЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА

**Предпосылки и композиционные принципы постмодернизма.
Ведущие мастера постмодернизма. Выводы и обобщения.**

5.1. ПРЕДПОСЫЛКИ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Архитектура зарубежных стран в 70-х годах XX столетия претерпела значительные изменения. Важно знать, откуда, куда и как перемещается вектор профессиональных предпочтений. Одним из аспектов перемен стало восприятие модернизма в Европе как знака американской культурной экспансии.

В начале 80-х годов на архитектурных кафедрах возникло напряжение в связи с тем, что студенты стали выдавать непонятные многим преподавателям проекты и идеи. Состав преподавателей в этот период складывался из тех, кто принимал новые веяния (молодые преподаватели), и тех, кто готов был их принять. Однако старейшины вузов резко критиковали происходящее. Стало очевидно, что догмы рушатся. Студенты восприняли новое направление, увиденное в зарубежных журналах, впоследствии названное постмодернизмом.

Кризис модернизма к тому моменту был очевиден. Позиции этого движения были таковы, что его внимание привлекали лишь крупные проблемы: город в целом, отдельные части которого можно ломать, выворачивать наизнанку. Человек ему был не интересен по сути. Модернисты и без него знали, что ему нужно. По выражению В.Л. Глазычева "им было не до юмора. Модернизм – суровый стиль. Рыцари современного движения шурились из-под забрала на скопище неправильной застройки, а руки их тянулись к рукояти могучих бульдозеров. Можно вспомнить хотя бы Ле Корбюзье и его программу для Москвы".

Лидеры современного движения стремились к вечным простейшим формам, важные характеристики которых – унификация, стерильность и машиноподобие. Ограничивали себя рамками стиля, подчеркивали элитарность архитектуры. Последняя все больше демонстрировала информационно-эмоциональную бедность и недостаточную образную выра-

зительность. Модернистское пространство однородно во всех направлениях, вписано в прямоугольные решетки, абстрактно-лимитировано границами. Композиционная логика этого направления – законодательный разум, стремящийся завоевать право на монолог, рациональность и логоцентризм, попытки создать модель мира. Табу распространилось на все исторические и региональные влияния. Творческий почерк не выходил за пределы эстетики чистых геометрических форм, напоминая о кубистском искусстве.

Попытки навязать жизни рассудочно сконструированные идеалы привели человечество к непредвиденным и ненамеренным следствиям, разраставшимся до катастроф и конфликтов. Смерть современной архитектуры по Дженксу (автор первой книги о постмодернизме, пришедшем на смену этого направления) наступила 15 июля 1972 года, когда квартал Прют Айгоу в Сент Луисе, превратившийся в гнездо вандализма и преступности, был очищен от обитателей, а часть его корпусов взорвана (сегодня в Европе подобная практика вновь повторяется).

Дженкс в своей книге "Язык постмодернизма" показал коренные отличия нового направления. По его словам архитектура постмодернизма передвигается в пространстве деликатно, не оттаптывая ничего лишнего. Город представляется космосом, внутри которого можно выделывать разные интересные штучки, встраиваться фрагментами, подлезать, перелезать, обвивать. Архитектор готов работать с любой, даже незначительной проблемой, не видя дурного в том, что архитектура может вызвать улыбку. Отрицает не только бульдозер, но даже отбойный молоток, выступает за обновление ранее списанных кварталов. Именно в этот период возникает понятие "средовой подход" как отказ от хирургического вмешательства в ткань. К вечности постмодернисты безразличны и сосредоточены на сиюминутном – эстетике карнавала и маскарада. Сарай рядится в Парфенон. Задача архитектора – найти богатого заказчика, желающего быть ни на кого не похожим. Площадь Италии Ч. Мура в Новом Орлеане можно воспринимать как дорогую шутку.

Постмодернизм – забава, а в нашей советской действительности ей не было места. Отказ от стилевой чистоты и определенности, преодоление элитарности шло не путем упрощения, а путем расширения языка. Традиции, коммерческий сленг, местный диалект стали актуальными факторами творчества. Отсюда принцип двойного кодирования, в котором архитектура обращается и к элите, и к человеку с улицы. Та же площадь Италии Ч. Мура для знатока – пародия на античность (металлический ордер и свет), а для рядового посетителя – роскошная архитектура. Театр в Сиднее Утцона – дерзкий вызов функциональности, новый образ театра ("не Парфенон").

В постмодернизме развивается несколько направлений. Историзм (воспроизведение форм архитектуры прошлого) – вольные и нестандартные интерпретации исторических стилей, стилевая эклектика. Если в эклектике конца XIX века было механическое смешение стилей, то в постмодернизме при использовании источников прошлого – конфликт, шутовство, цитирование без подражательства, деконструкция формально-смысловых построений. Эклектизм этого периода радикален. В противовес прежнему "слабому" эклектизму XIX столетия, постмодернизм способен развить более сильное разнообразие. Работы Антонио Гауди – пример радикального эклектизма периода модерна.

Характерно также новое обращение к местным традициям и "этно"- источникам. Индивидуальность, влияние конкретного природного окружения, местных обычаев, эстетических предпочтений, вкусов людей, а также изучение района строительства, порождают новые решения, разнообразие форм, вытекающие из уникальности ситуации. Проектировщику рекомендуется учитывать меняющиеся представления о хорошей жизни у тех людей, чьи интересы затронуты в разрабатываемом проекте, их вкусы и язык. Возрастает важность социальных исследований.

Одним из важных принципов становится контекстуализм. Проявляется интерес к архитектурной метафоре, выразительному языку. Развивается такое понятие, как интерпретирующий разум. Постмодернистское пространство – специфическое игровое театрализованное поле с концентрацией идей и новых приемов (принцип воображаемого музея). Оно непременно специфично, иррационально. Его границы остаются неясными, выявляются острыми углами, искажения подчеркивают перспективу. Сиюминутный успех, опирающийся на удивление окружающих, вполне устраивает мастера. Интертекстуальность выступает против законодательного разума. Создается ощущение диалога. Очевидна непрограммность в подходах и решениях (отсутствие системы, склонность к динамике, криволинейности форм, скосам, расслоениям, разрывам). Развивается понятие так называемого интерпретирующего мышления. Игра, случай, анархия, процесс, мутации – таков словарь нового языка.

Идея, по мнению архитектора-постмодерниста, есть любая продуктивная попытка творчества. Пытаться конструировать модель мира бессмысленно. Со временем постмодернизм эволюционировал от жестких разрушительных установок к мягкому диалогу, ориентированному на производство некоего мерцания смыслов. Вылился в множественность течений. При отсутствии ограничивающих факторов наметился процесс формирования персонального почерка мастера. Росло количество языков, закрепленных за определенной персоной или фирмой, характеризующихся особой стилистикой, почерком, образностью, манерой. Персональный стиль создавался и в период модернизма некоторыми лидерами, но установки двух эпох в вопросах языка принципиально различны. Узнаваемый почерк сложился у таких мастеров новейшего направления, как Бофилл, Стирлинг, Андо, Пьяно и некоторых других [2].

5.2. ВЕДУЩИЕ МАСТЕРА ПОСТМОДЕРНИЗМА

Принципы постмодернистской архитектуры были обозначены в манифестах лидеров этого движения – Роберта Вентури, Чарльза Дженкса, Эрика Овен Мооса, Паоло Портогезе, Майкла Грейвза. Деятельность ведущих мастеров можно охарактеризовать в целом так: Ф. Джонсон – "легкий" эклектик (пародии на стили, шутки), Роберт Вентури – "трудный эклектик", "гуру постмодернизма" (знаки, символы придают его работам интеллектуальную глубину), Чарльз Мур – романтик-эклектик, Ричард Мейер – мечтатель о "белом мире" (использует камень, пространственные решетки), Норман

Фостер и Ричард Роджерс продвигали хай-тек (новые технологии, доведение до крайностей, исключение таких традиционных элементов здания, как стена-преграда, окно, дверь, парапет и даже комната), Хью Харди – сленг и хай-тек, Рикардо Бофилл – поставленная на поток новая классика. Для всех перечисленных зодчих "табу" модернизма в определенный момент потеряло силу.

Рикардо Бофилл. Испанец, земляк А. Гауди. Одна из ключевых работ – жилой дом Уолден-7 (коммуна для маргиналов – людей, отвергающих принятые нормы социального поведения). Архитектор говорил, что комплекс сформирует для общества экстремистов (характерны замкнутая архитектура, агрессивный красный цвет, узкие проемы). Это был бунтарский замысел движения "левых", по понятным причинам до конца не реализованный. В 1975 году дом переоборудован под обычные квартиры.

Цементерия – ателье Р. Бофилла, перестроенное из старого цементного завода с максимальным сохранением всех строений. Использовал перепады уровней, смягчил характер арочными проемами, зелеными насаждениями (кипарисы, опутывающая зелень). Создал ощущения романтичности, заброшенности. В последующих его работах – мощный, утрированный эклектизм (Жилые комплексы "Абракасас", "Аркады на озере", "Озерные аркады", "Антигона"). Два революционных завоевания Р. Бофилла (по Дженксу): 1) доказал, что современное сборное индустриальное домостроение может успешно вестись в классических формах, равно как и в любой другой стилистике; 2) огромные масштабы нынешних построек не перечеркивают основ композиции традиционных схем, сформировавшихся в совершенно иной масштабной шкале (здесь уместно вспомнить советскую практику классической стилистики 1940 – 50-х годов).

Майкл Грейвз – американский архитектор. Ранние его постройки – Хензельман-хауз (Индиана) – "корбузианский" кубический блок бетонного вида (выполнен из дерева). Бенасераф-хауз (Нью-Джерси) – маньеристская версия виллы Савой Ле Корбюзье, построенная на пересечении в пространстве разнообразных плоскостей, стоек и других элементов, искусный кубистский коллаж. Проект культурного центра-моста Фраго-Мурхерд (Северная Дакота) – рубеж, переход к новому стилю (1978) – синтез классических основ с завоеваниями архитектуры XX века, характеризующимися как гибридный стиль постмодернизма (двойное кодирование). 1980 год – решающий в творчестве Грейвза. Участвовал и победил в конкурсе на проектирование и строительство здания коммунальных служб в Портленде (всего было представлено 11 проектов), хотя и подвергся острой критике. Проект характеризовали такими словами, как модная косметика, чепуха с рекламного стенда, декорированный сарай, сарай для дешевых "танцулек". Победа определилась, прежде всего, по экономическим соображениям. Ни один участник не выдержал регламент бюджета. Грейвз – единственный, кто положил эту позицию в основу проекта и был удивлен иному подходу своих конкурентов. Компактный кубический объем, мастерски нарисованный, но принципиально дешевый накладной декор с интерпретациями мотивов классицизма. В более поздней работе – центре по изучению и охране окружающей среды – архитектор использовал египетские мотивы. Построил также библиотечный корпус в Калифорнии, Хьюмана-билдинг в Луисвилле (США).

Филип Джонсон. Известен как мастер "высоток": здание компании АТТ в Нью-Йорке, небоскреб-комплекс Рипаблик-бэнк-сентр в центре Хьюстона. Основные достоинства последнего – большие, мастерски сформированные общественные пространства с галереями и пассажем, перетекающие в пространство банковского зала, величественный входной холл и лифтовые узлы. Транско-тауэр в Хьюстоне (компания по производству высококачественного строительного стекла) – новый шаг в формировании архитектурного образа, определяемого материалом стен, выполненных из рельефного стекла. В вечернем свечении здание сравнивают с хамелеоном. Удачна также его пространственная посадка на открытом месте. "Готичность", характерная для данного комплекса, как и некоторых других объектов архитектора, очевидна не только в стилистике, но и в объемно-пространственной организации здания (средневековый прототип "города в городе"). Самая подходящая характеристика этого образа – перпендикулярная стеклянная готика. Архитектор ищет в истории образы, трансформирует их в современные материалы и технологии не без иронии.

Кишио (Нориаки) Курокава. Известный японский архитектор. Получил известность в связи с движением метаболистов (1960-е годы). Метаболисты трактовали город, его архитектуру как развивающийся организм, различные части которого изменяются и устаревают с различной скоростью, отсюда проектирование мегаструктур со сменными элементами (см. гр. "Аркигрэм"). Концепция демонстрируется в сооружениях Экспо-70 в Осаке. Павильон Курокавы "Бьютилон" – структура из гнутых труб, которая может бесконечно наращиваться в любом направлении, несет в себе 200 ячеек-капсул различного типа (все было собрано и демонтировано за неделю). С 1965 года архитектор участвует в формировании "нового японского стиля", нацеленного на переработку национальных традиций в русле постмодернизма. Дом Накагин в Токио демонстрирует метаболические формы и национальный характер. Образ дома навеян складированными контейнерами, "кубиками сахара и стиральными машинами" из-за круглых отверстий окон, напоминающих скворечники. Башня фирмы Сони в Осаке (1976) – развитие технологической образности, характерные поиски так называемого постметаболизма. К этому же периоду относятся здание японского Красного Креста в Токио, культурный центр в Канавава. В этих постройках – традиционная техника создания чистой красоты путем комбинирования разнородных материалов. Курокава в Японии с середины 70-х годов – легендарная личность, третий человек по популярности в стране. Возглавляет проектные фирмы, работает на телеканале, пишет книги. Вспоминает о том, что свою творческую деятельность начинал с переводов, расклейки объявлений о темах проектирования. Новые работы – гостиница "Роппонджи Принс" в Токио, "Мегаструктурная машина" – административное здание фирмы "Вакоал Коимачи". В свое время Курокава писал: "Если функционализм и рационализм – опорные идеи модернизма – трактуются как догма, мы неизбежно обречены на потери... Необходимо развивать в себе способность выражать образ. Необходимо вернуться и «подобрать» утерянное по дороге...".

Джеймс Стерлинг. В творчестве этого архитектора были разные периоды. "Я полагаю, что наши проекты имеют тенденцию появляться сериями: кирпичные здания в 50-е годы, стеклянные поверхности и плитка в ранние 60-е годы. Затем были здания из сборного бетона и в конце 60-х – так называемого хай-тека из штампованного пластика. Потом, в 70-е годы, предпринята попытка включить более привычный облик общественных зданий с использованием кирпича и штукатурки. Сегодня – критическая переработка мотивов постмодерна, хай-тека, неоклассицизма. Поворотная работа – проект новой галереи в Штутгарте в (1977) – произвела сильное впечатление и на специалистов, и на обывателей. В настоящий момент – это объект массовых посещений, фотосессий и т.п. Город выставил следующие требования к проекту: сооружение должно было быть низким, со встроенным под галереей гаражом-стоянкой. Требовалось воссоздать проход – "тропу" поперек участка. Все это воплотилось в сильном объемно-пространственном решении. Комплекс расположен на террасах-платформах, частично перекрывающих друг друга. В композиции просматриваются такие исторические архетипы, как палатца, ротонда. Комплекс ассоциируется с Акрополем, растворяется в окружающей среде. "Где же фасад?" – вопрошали критики. Очевидна нарочитая "бесфасадность" комплекса, но это и есть проявление принципиально нового уровня архитектурного мышления – контекстуального (сохранение духа места). Центр композиции – ротонда, не имеет покрытия и служит двором для экспонирования скульптуры на открытом воздухе. Возникают также ассоциации с виллой Адриана, композициями Пиранези, английской парковой архитектурой (в этом проявился принцип двойственности архитектуры).

В творчестве Стерлинга всегда присутствовали два полярных аспекта – "абстрактное" и "репрезентативное". "Абстрактное" – стиль, связанный с современным движением. "Репрезентативное" связано с традицией и историей. "Новое здание может быть коллажем старых и новых элементов, египетских карнизов, римских окон... равно как конструктивистских навесов и т.п. – единением прошлого и настоящего" (Стерлинг).

Норман Фостер – лидер архитектуры хай-тека. Родословная этого направления началась с 1970-х годов (Центр Помпиду в Париже, арх. Р. Пьяно) Хай-тек – это, прежде всего, эстетическая линия архитектуры, эксплуатирующая визуальные эффекты применения новой и новейшей технологии. Заимствована из таких областей, как самолетостроение, автомобилестроение, космическая и военная техника. Кроме того, Фостер придает огромное значение поисковой ненормативной предпроектной работе и не верит, что образ здания может явиться готовым. Он в любой момент может отказаться от идеи, зашедшей, по его мнению, в тупик (бесперспективной). Принцип Фостера – учиться, разучиваться, переучиваться. В процессе проектирования на первый план выдвигает удовлетворение практических требований, а интуицию, стиль, формальные традиции ставит на второй план, хотя в результате все его работы имеют собственную яркую, узнаваемую познемодернистскую стилистику. Фостер считает, что можно и нужно сделать обитаемыми совершенно необычные пространства и, наоборот, обычное жилище насытить суперновыми чертами ("системные студии" жилища).

Основные работы – административные и офисные здания. Одна из наиболее выдающихся – Сайнсбери-центр в Норвиче (Великобритания) – "живая машина" со сложным пространством. Рождает множество ассоциаций. Интересно также здание Рено-центр близ Суиндона и другие постройки мастера.

5.3. ВЫВОДЫ И ОБОБЩЕНИЯ

Сегодняшняя архитектура разнородна. Интернациональный стиль ушел в прошлое, хотя его значение велико. Архитектура не рассматривается как инструмент преобразования общества, скорее как средство коммуникации, как своеобразный язык. На смену космополитизации архитектурного образа пришла его специфичность. Функция высоко ставится, но не считается определяющей образ. Форма все реже ей следует, и отрицается необходимость выявлять вонне структуру и реальную конструкцию сооружения. Новейшие материалы все чаще трактуются как декор. Допускаются орнаменты и украшения. Исторические формы нарочито искажаются. Визуальные эффекты, романтическая неопределенность приветствуются. Подчеркивается важность диалога с потребителем, связи с историческим окружением, средой, "уместность" и контекстуализм введены в круг обязательных требований. Общее – отсутствие критериев. Отсюда – процесс дробления архитектуры на отдельные направления, течения, школы.

Черты архитектуры постмодернизма (по А.В. Рябушину):

1. Артикулированная пластика и "преодоление" стены (мембраны, структурные решетки, сложные ритмы бетонных фасадов).
2. Геометризованная скульптурность объемов.
3. Использование различных средств – способов обострения эффекта.
4. Пространство, трактуемое как призыв (перекрытые дворы, атриумы).
5. Форма – знак (семантизация архитектуры). Знаковая роль подчиняет себе деловую функцию.
6. Контекстуализм и архитектура места. Преодолевается убеждение, что только оригинальная архитектура может быть хорошей. Мис Ван дер Роэ сказал Джонсону: "Филип, лучше быть хорошим, чем оригинальным архитектором".
7. Регионализм, историзм, радикальный эклектизм (в ходу исторические стили в различной степени переосмысленные).
8. Интеграция разных тенденций ("сверхздания") [24].

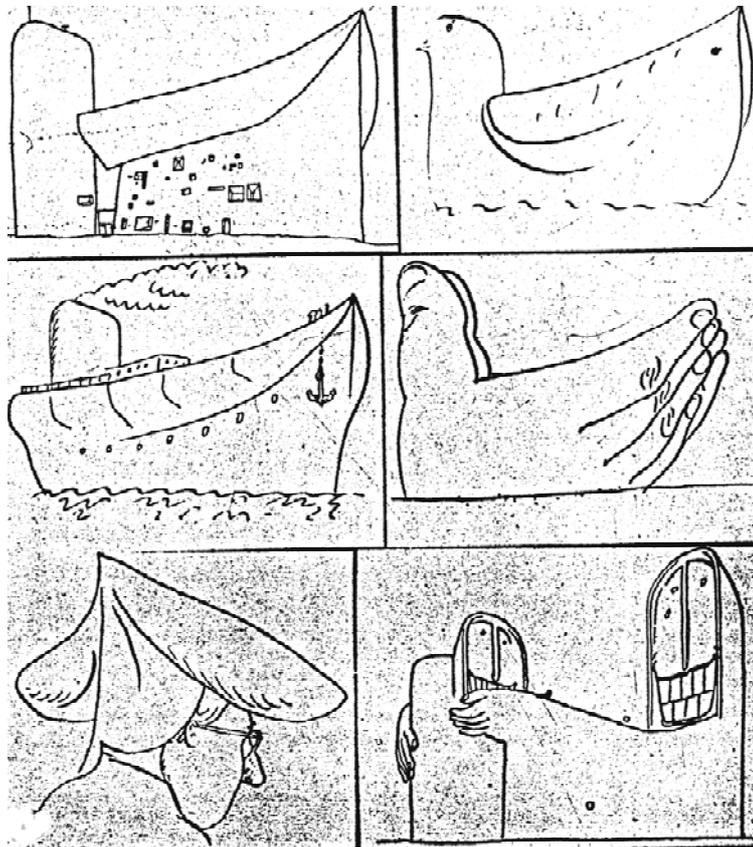


Рис. 5. Г. Шокен. Серия графических интерпретаций смыслового кода Капеллы Роншан (архитектор Ле Корбюзье)

6. ЧЕРТЫ ПОЭТИКИ НОВЕЙШЕЙ АРХИТЕКТУРЫ

"Поэтика" в архитектуре. Основные принципы новейшей архитектуры. Художественный метод. Средства выразительности. Основные черты художественного кода архитектуры постмодернизма

6.1. "ПОЭТИКА" В АРХИТЕКТУРЕ

"Поэтика" – ("способ делания" – греч.) правила и принципы, которые вырабатывает для себя, осознанно или стихийно, в своей работе архитектор. С точки зрения критика архитектуры, поэтика – это подмеченная им, критиком, художественная специфика творчества, проявляющаяся у отдельного автора, направления, целой эпохи. Следует различать поэтику теоретическую и имманентную. Теоретическая поэтика – это система рабочих принципов какого-либо автора, какой-либо школы. Имманентная (ненормативная) поэтика рождается в живой практике. Имманентно существующие принципы вычитываются при анализе конкретных произведений и концепций, философского фона, стиля мышления, климата эпохи в целом.

В современной ситуации имманентная (ненормативная) поэтика архитектуры становится главным объектом интереса исследователя (проникновения в тайны художественного процесса). Описание поэтики какой-либо исторической эпохи, созданное в рамках современного архитектуроведения, всегда будет относиться к разряду версии.

При исследовании поэтики одной из главных позиций представляется сюжетно-тематическая картина. В архитектуре XX столетия она характеризуется повышенной метафоричностью. Глобальные метафорические сюжеты, отождествляемые с определенной эпохой – к примеру такие, как "власть человека над вселенской бесконечностью" (барокко), организующая "власть техники" над неупорядоченностью природы и иррациональностью, присущей природе человека (модернизм XX века) – просвечиваются во множестве сюжетов, в авторских находках.

Художественный метод новейшей архитектуры никак не связан с идеологией. Речь идет о скрытом движении художественного восхождения в акте создания формы. Сущность художественного восхождения в модернизме – порождение небывалой прежде формы как бы из ничего, тогда как сущность художественного восхождения в архитектуре последней трети XX века – порождение новой образности на основе языковой трансмутации в опоре на деструктивную интерпретацию, на диалог. Речь идет о "тропах", используемых в построении образа, о господствующем архитектурном порядке, о

характерных приемах, композиционных структурах.

Как отмечалось выше, постмодернистская архитектура эволюционировала от жесткого эклектизма к более мягким интерпретациям наследия, традиций, технологий и материалов. К настоящему моменту она получила свою оппозицию в виде деконструктивистского направления. В архитектурной практике сложились определенные представления в отношении употребления терминов "постмодернизм" и "деконструктивизм". Они используются для обозначения двух следующих одного за другим течений в архитектуре в 70-е и 80-е годы. Общее этих течений – первые опыты эстетической практики интерпретационного мышления в архитектуре. Постмодернизм выступал как концепция духа времени, возник спонтанно, без очевидной теоретической подготовки. Деконструктивистская архитектура, в отличие от постмодернистской, принципиально внеисторична (в этом обнаруживается ее сходство с модернизмом). "Бумажный" деконструктивизм формировался одновременно с постмодерном. Одна из основных его характеристик – принципиальная непрограммность. В рассматриваемом направлении присутствует диалог с объектом, интерпретации, процедура смещения смысла, введение конфликта, шутовство, цитирование, как работа со следом без подражательства в пользу бесконечности самого процесса дифференциации. В этом основное отличие от всех предшествующих историзмов, в которых присутствовало механическое смешение стилей.

Деконструкция исторических стилей требовала знания основ их существования с целью заимствования этих ресурсов для собственных целей. От жестких разрушительных принципов постмодернизм направил архитектуру к мягкому диалогу, эволюционировал в установке на производство некоего мерцания смыслов. Характеризовался умением наделять продуктивностью силу воображения.

Творчество Питера Эйзенмана – наиболее яркое воплощение теоретических концепций новейших направлений. Эйзенман вместе с группой архитекторов был занят изучением языка раннего модернизма, создал на его основе язык архетипов. Это позволило подняться до уровня виртуозного владения техникой варьирования прототипами формы, выходить за пределы системы туда, где может возникнуть эффект "трансмутации". Работы Эйзенмана П.: "Дом икс" (автор нарушает идею дома как человеческого пристанища, строит пространство по логике "запутанности" таким образом, что оно не подсказывает пути), Векснер-центр – "самое разрушительное здание в США – игра со строгими модернистскими сетками.

В ряд деконструктивистов исследователи ставят также Бернарда Чуми, Рема Кулхааса, Дениела Либескинда, Группу Кооп Химмельблау. Деконструктивисты, стоящие на позиции отрицания радикальных постмодернистских тенденций, составляют с постмодернистами своеобразный дуэт, необходимый для продолжения внутреннего конфликта, подпитывающего сущность постмодернистской культуры. Первоначально отметим некоторые общие черты различных направлений новейшей архитектуры.

6.2. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ НОВЕЙШЕЙ АРХИТЕКТУРЫ

1. Работа без правил. Моос Э. отмечал, что "здесь вполне возможно некое допущение: нельзя утверждать, что логика не существует вовсе, но допустимо утверждать, что она может быть многообразной. Наука – это и хорошо, и плохо. Она объясняет, она же запутывает... Можно избежать нашей склонности, ведущей к возвеличиванию науки в мире и просто попытаться жить с умом. Даже если некто придерживается правил, это само по себе не делает его работу результативной".

2. Диалогизм – активный диалог полюсных умонастроений.

3. Повышенная сюжетность, построенная на умении воплотить бессознательное. В зоне главного сюжета – противостояние целостности. Сюжетность возникает из социально-культурного контекста XX столетия, из множества невиданных прежде реалий, нарушающих логику вещей. Выбор частных сюжетов и тем необычайно многообразен, окрашен пафосом противостояния, переосмысления известных мотивов (классика, модернизм). Архитектор не обслуживает идеологию, а заставляет работать свое воображение в интересах частного заказчика, не позволяя сюжету развиваться до программы. Отсюда – индивидуальность проектов.

4. Психологическая дистанцированность автора-творца от исторических архитектурных текстов.

6.3. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД

Художественный метод новейшей архитектуры, по мнению современных теоретиков, един (несмотря на утвердившуюся индивидуальность). Это диалогический метод, в котором развивается сюжет противостояния и который постоянно требует приглашения новых участников. Историческая коллекция архитектурных образов, формирующих среду, составляет архив. В работе важным представляется учет контекста.

6.4. СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Интертекстуальность выступает как основа формального построения образа. Отмечается усиление роли "троп", изменения их характера и содержания. Архитектор видит, вернее, чувствует это самодвижение к целостности как тяготение к универсальной внеисторической форме.

Особенности художественного кода постмодернистской архитектуры изложены в исследованиях Дженкса:

1. Амбивалентность предпочтительней одновалентности, воображение предпочтительнее вкуса.

2. Сложность и противоречивость предпочтительней сверхпростоты и минимализма.

3. Теории сложности и хаоса являются более основательными в объяснении природных явлений, чем линейная динамика. Истинно природное в своем поведении скорее нелинейно, чем линейно.

4. Память и история – неотъемлемые части "ДНК", нашего языка, нашего стиля и наших городов и потому являются ускорителями нашей изобретательности.

5. Вся архитектура изобретается и воспринимается с помощью кодов, отсюда символическая архитектура, двойное кодирование.

6. Все коды испытывают влияние семиотической общности и различных типов культур (отсюда принцип радикального эклектизма).

7. Архитектура – "язык" публики, отсюда – появление постмодернистского классицизма, который отчасти основан на архитектурных универсалиях, а отчасти – на образах прогрессирующей технологии.

8. Архитектуре требуется орнаментализация (придание образных черт). Отсюда – уместность современных технологий.

9. Архитектуре нужна метафоричность, которая должна приблизить к культурным и природным проблемам.

10. Архитектура должна формировать город, отсюда контекстуализм, коллажность, мелкоквартальное планирование, смешение типов пользователей и типов строений.

11. Архитектура должна кристаллизовать социальную реальность в современном городе глобального типа – гетерополисе.

12. Архитектура должна учитывать экологическую реальность нашего времени и уметь поддерживать свое развитие, зеленую архитектуру и космический символизм.

13. Мы живем в удивительной, творящей, самоорганизующейся Вселенной, которая еще готовится к различным вариантам определенности. Отсюда – необходимость в космогенной архитектуре, которая прославляет критицизм, процессуальность и иронию.

В этих условиях стал реальностью феномен перехода из царства архитектурной формы в царство мысли. Архитектор стал индивидуальным философом. "Говорящая" архитектура постмодернизма прорвала черту нулевой информативности.

6.5. ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОДА АРХИТЕКТУРЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Диалогизм, в архитектуре постмодернизма трактуется как присутствие "другого". Архитектурой воспринимается как текст, состоящий из противоречивых высказываний, игры различий. Двойное кодирование – один из основных ее принципов. Постмодернизм смещает акцент с процесса делания формы на процесс чтения интерпретаций. Усилия архитектора направлены на повышение читательской активности воспринимающего. Постмодернизм использует темы и технику массовой культуры, наделяет форму рекламной привлекательностью и адресован людям не слишком просвещенным. Но, с другой стороны, прибегая к пародийному осмыслению ранних произведений, он апеллирует к самой искушенной аудитории.

В качестве главного принципа организации объекта в искусстве постмодернизма лежат различные способы создания преднамеренного эффекта хаотичности, отражающего современные представления о разорванности, неупорядоченности мира. Эклектизм видится как новая поэтика и метод работы. Рябушин, например, так описывает Рипаблик-бэнк-центр Филлипа Джонсона: "В здании странно сплелись мотивы ренессансного палаццо и североамериканской ратуши, фантазии Пиранезе и Леду, готика и романтика небоскребов 1920-х годов. С точки зрения непрофессионала, считающего данный код, это может быть просто красивое, но жутковатое здание с готическими очертаниями".

Постмодернистский дискретный коллаж – главный прием постмодернистской архитектуры (бриколлаж). В качестве характерного примера этого приема, как подхода к созданию вещи, критики приводят работу Пикассо "Голова быка", собранную из частей велосипеда. Коллажный метод – это особая операция "выманивания" объекта из его собственного контекста. Возможно, коллаж сегодня единственный способ решения проблем современного урбанизма. Коллажный метод может быть достаточно агрессивен.

В 1980 – 90-е годы наметился переход к неоклассике с более тонкими приемами (аллюзии, реминисценции и т.п.). Прорабатывались такие понятия, как постмодернистская ирония, игра, пастиш. Пастиш – пародийное попури, стилизация. Прием построен на мягком смешении стилизованных фрагментов.

Интертекстуальность – важное средство новейшей архитектуры, в которой каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Палимпсест – прием прописывания нового текста по старому. Включение элементов повседневной "речи" построено на стремлении уничтожить грань между искусством и неискусством. У Вентури, например, реклама играет роль дискредитирующих включений, является составной частью композиции. Присутствие хотя бы одного из названных признаков дает возможность понять постмодернистскую озабоченность.

Одна из наиболее известных фигур постмодернистского эпатажа 70-х – Ханс Холляйн. Его стиль крайне метафоричен. О бюро путешествий в Вене можно прочитать следующее: "Посетитель вступает в мир отсылок и иллюзий, в котором один предмет не является самим собой. Холл – не просто вестибюль бюро путешествий, но и вестибюль вокзала (возникает именно такая ассоциация). Эти намеки и в банальной четкости стойки для продажи авиабилетов, в решении стойки с театральными билетами (движущаяся часть декорации) и в почти неуловимых ссылках на Египет, Грецию, Индию. Деньги клиентом передаются через радиаторную решетку "Роллс-ройса".

Финский архитектор Рейма Пиетил при создании церкви Калева в Тампере строит сложносоставную и даже многоуровневую метафору – здание, в образе которого используется символ рыбы. Рыба – объект поклонения ранних христиан, является также важнейшим мистическим персонажем одного из финских эпосов, помогающим человеку и вознагражда-

дающим его за труд. Конфигурации рыбы зрительно не прочитываются. Свободный абрис причудливо расчленен остроугольными линиями, необычайно выразительна форма.

Один из проектов Френка Гери (США) – здание Национального нидерландского представительства в Чешской Республике (офис в Праге, 1995 год) носит имя "Джинджер и Фред" (имена популярных американских танцоров). Здесь налицо противостояние различий: американская и европейская культура, женское и мужское начало, хрупкое и массивное. Контрасты и движение – излюбленные мотивы Ф. Гери. Интересно проследить путь, пройденный к данной метафоре, опасный для пражского контекста. Идею Гери искал в окружении: Прага, с коллекцией разностильных построек, беседы с заказчиком, желающим отразить идею движения. Идея эксцентрического движения была слишком необычна для Праги. Барокко и Сецессион, окружающие постройку и также выражающие движение, замкнуты, ограничены общей пространственной композицией. "Я посмотрел на окружающие меня строения, на их фасады. Все эти башенки, куполочки на крышах: все это – язык столкновений. Я присматривался к формам города, его очертаниям и образам, а не к его конкретному стилевому языку. Так, например, я не использовал напрямую неоклассику, но взял от нее масштаб фронтона, ее декорированность, открытость. Если я и отклонился от существующего контекста, то скорее как скульптор, которому поручено делать фрагменты целого", – говорил сам архитектор об этой работе. В данном случае примечателен сам способ мышления мастера, вдумчивая интерпретация, диалог. Диалогизм здесь выступает как метод и как форма дискурса: он выражен метафорой [2].

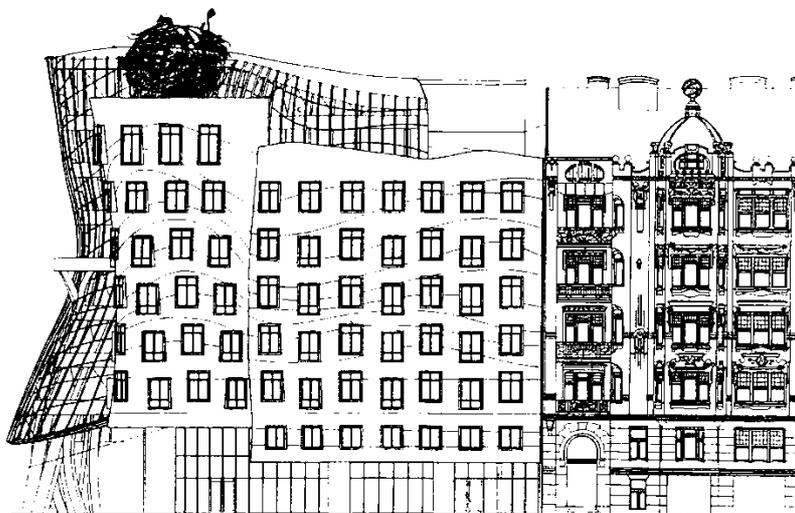


Рис. 6. "Танцующий дом" в Праге (архитектор Ф. Гери)

7. ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ДЕКОНСТРУКТИВИСТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Черты и основные принципы архитектуры постмодернизма.

Теоретические тексты, сопровождавшие деконструктивизм 1980-х годов, выдающиеся постройки

7.1. ЧЕРТЫ И ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ АРХИТЕКТУРЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Постмодернистское обращение к истории через десять лет подошло к глобальному конфликту со стилями прошлого, как это было в начале XX века, а значит, снова вернулось к истокам классического модернизма. Интересно, что пик модернизма, названный интернациональным стилем, был обозначен на международной выставке 1932 года, устроителем которой являлся Джонсон. Он также стал организатором выставки в музее современного искусства в 1988 году в Нью Йорке, где обозначилось начало деконструктивизма. Здесь были представлены работы "новых" архитекторов, таких как Герри, Айзенман, Коолхаас и др. О проектах, представленных на этой выставке образно отозвался Фостер: "В них звучит почти неслышная интонация будущего". Многие из архитекторов отталкивались от убеждения в том, что созданный мир не совершенен. Демонстрировали основательную работу с контекстом. Одна из главных установок нового направления – "архитектор должен создавать здание не как памятники, а как сосуды для подвижной жизни, которую они должны обслужить".

Деконструктивистский эксперимент можно рассматривать как переосмысление авангарда. Неоавангардное движение началось в конце 60-х годов и вдохновлялось исследователями европейского классического авангарда, открытиями малоизвестных работ русских конструктивистов, образы которого пришли в западное сознание с появлением фундаментальных работ русских искусствоведов (С.О. Хан-Магомедов, Л.А. Жданов и др.).

Деконструктивист – архитектор-ироник, отличающийся тонким вкусом, способностью переописания общепринятых явлений, фигура архитектурной элиты. Действия этого архитектора ведут к созданию архитектурных образов, завораживающих своей крайней метафизичностью, сверхъестественностью. Архитектурные теории становятся движущими импульсами в зодчестве. Деконструктивист Эйзенман, по убеждению Дженкса, пример безостановочных трансформаций теоретических установок. Другой из лидеров деконструктивизма – Заха Хадид – оценивала деконструктивистский поворот как единственно возможный путь для современного архитектора. Она утверждала, что необходим пересмотр архитектуры, ее развитие в сторону изобретательности, образности. "Мы не выполняем своего долга, если продолжаем создавать нечто подобное кондитерским изделиям. У нас есть один путь – идти по направлению, предложенному экспериментами ранних модернистов. Их усилия были опрокинуты, их проекты не были реализованы. Задача наша состоит не в том, чтобы воскресить их, а в том, чтобы продвинуться дальше".

Само понятие "деконструктивизм" изобретено французским философом Дерридой, который относил его к литературной сфере. Деконструктивисты в архитектуре пытаются определить, что такое конструкция. Обычно считается, что это произведение архитектора, созданное по определенным утвердившимся строительным законам. В отличие от этой позиции "законы деконструктивизма говорят, что не архитектор, не специалист, а обычный человек может построить такой дом, какой ему нужен. Задача архитектора в данном случае состоит лишь в том, чтобы сформулировать законы, по которым человек сам может для себя создать пространство" (Х. Фуджи).

В конце 1960-х годов в период "усталости" модернизма появились два заметных центра неоавангарда. Один из них образовался в Нью-Йорке и получил название "Свободная ассоциация архитекторов", возглавлялся Питером Эйзенманом. Другой сформировался в Лондоне, получил название "Офис фо Метрополитан Архитектур" (ОМА). Возглавил его голландский архитектор Рем Кулхаас, представляющий голландскую культурную инициативу.

Эйзенмана П. называют Ле Корбюзье конца XX века. Он один из первых деконструктивистов, ставивший целью создать нечто новое, равное по силе воздействия авангарду. Его интересовали такие фигуры, как Малевич, Тео ван Дусбург и подражающий братьям Голосовым Джузеппе Тераньи. Главная идея – изменения отношения в связке "форма-функция" в сторону эволюции формы самой по себе. Он полагал, что архитектура авангарда вырабатывала утопию, слишком жестко связывая ее с функцией. Теперь же, считает архитектор, к этой тенденции следует добавить другую – "полагание архитектурной формы во вневременном и декомпозиционном модусе, видимой как нечто, выбранное из беспорядочного набора неопределенных пространственных сущностей и приведенное архитектором к простоте".

Эйзенман предлагает универсальный способ формального выражения отсутствия, полной отчужденности и независимости формы.

В своей практической деятельности Эйзенман создал целую серию концептуально значимых построек: экспериментальные "антидома", Векслерцентр визуальных искусств в Колумбусе. Векслер-центр – пространство неопределенности, нечто между замком и лабиринтом. В противовес классической структуре, здесь символизируется структура атектоническая. Векслер-центр внутри и снаружи сконструирован как серия пластин, не имеющих ни начала, ни конца. Инверсивно наклоненные стены и аркады пассажей в конструкции главного прохода создают исчезающие иллюзорные перспективы.

В своих "антидомах" Эйзенман открыто заявляет о своем желании сделать постройки "некомфортабельными". Он играет модернистскими модельными решетками, вызывая эффект беспорядочного наложения их друг на друга. Делает нарочито сбитыми и несовпадающими ритмический шаг стен и перегородок и шаг элементов подвесного потолка, скашивает углы, подрезает горизонталы, отрубает части опор. Все эти приемы обогащают пластику интерьера, усиливают остроту восприятия, но одновременно делают пространство негуманным, постоянно меняющимся. Зритель испытывает чувства человека, попавшего за кулисы во время смены декораций. "Истинное наслаждение архитектурой возникает, когда архитектурные фрагменты сталкиваются и перемешиваются в каком-то восторге, когда культура архитектуры бесконечно деконструируется, а правила нарушаются..." (Эйзенман). Таким образом, пропагандируется архитектура, освобожденная от связи с утилитарными потребностями. Возникает концепция "разомкнутой архитектуры". Один из сподвижников Эйзенмана Виллет Чуми в своих работах буквально воспроизводит формальные приемы русского авангарда Мельникова, Эль Лисицкого. Его работы сравнивают с фантазиями Якова Чернихова. Сам же автор говорит о влиянии на его творчество Ле Корбюзье.

Рем Кулхаас и группа ОМА. Цель их бюро – развить традицию модернизма, опираясь на авангардные истоки, не только в плане формального обновления, но и в рамках стилевой идеологии. Такая постановка вопроса возникла, отчасти, в результате внешних причин, как реакция на социальный заказ (обеспечение гигантского массового строительства для малообеспеченных слоев населения в условиях дефицита территории).

В своей известной работе над театром танца в Гааге (1987) Кулхаас, опираясь на эстетику супрематизма и сюрреализма, ищет необычное в обычном: усиление цветности, создает ощущение сверхъестественности. В своих экспериментах с жильем архитектор ставит цель создать среду, адекватную характерным потребностям к постоянной изменчивости состояний современного человека. Он пытается предложить потребителю такое окружение, которое позволило бы ему быстро изменяться, подобно хамелеону, постоянно обнаруживая себя в ситуациях нового опыта.

Группы "**Архитектоника**" (опыт соединения конструктивизма с сюрреализмом в проектах для Майами), **КООП Химмельблау** (игровая сборка пространственных конструкций, изобретение сюрпризов в венских постройках) сформировали новую эстетику концепцией, родственной поэтике заброшенности, хаотичности, эстетике насильственного разрушения. Психогаммы разрушения группы КООП вызвали огромный интерес в архитектурном мире (проект "Горячая квар-

тира"). Эстетика "насиленного разрушения" – это риск выхода во внеэстетическое пространство. КООП остаются верными высочайшему профессионализму. Тонкая интуиция формы не позволяет архитекторам выйти за рамки высокого эстетизма. Помимо работы с формой, они наделяют пространства глубинными смыслами, как например, в шансон-театре "Красный ангел" (Вена).

Либескинд Д. – одна из самых ярких фигур деконструктивизма. Работы Либескинда можно представить как "чистую доску" на которой "рассеченные части" истории архитектуры могут быть собраны в привлекательные натюрморты.

Гери Ф. – американец, универсальный проектировщик, одна из самых интересных фигур современности. Начинал с оформления интерьеров. Его работы сравнивают с джазом, насыщенным импровизацией и живым непредсказуемым духом. Дизайн Гери характеризуется скульптурностью форм, поражающих воображение использованием "чистых" материалов (неокрашенная фанера, дранка, кровельная жест в качестве облицовки стен, сетки, шифер). Известные работы мастера в русле деконструктивизма – музей Гугенхайма, собственный дом в Санта-Монике, музей мебели в Швейцарии и др. Творчество Ф. Гери оценивается по разному. Имеет место и негативная оценка некоторых его работ профессиональными критиками.

Проектная **группа САЙТ** (США) получила известность, выполняя заказ группы "Бест" на серию универмагов. "Руинированные" фасады стали работать подобно рекламным щитам, увеличив прибыль на 40 %. Подобные архитектурные сооружения можно рассматривать как дизайнерские изделия, направленные на поиск новых образных средств.

На творчество группы САЙТ и большинство других современных мастеров оказал влияние "поп-АРТ" – искусство, обратившееся от возвышенного, к чему традиционно стремились творцы прекрасного, к красоте обыденного, банального, к жизни во всех ее проявлениях, к той жизни, что сегодня течет с шумом улицы, рекламой, телешоу, драмой одинокого человека.

Названные выше мастера – универсальные художники-проектировщики, творящие в духе и на потребу своего времени, отказавшиеся от традиционного консервативного архитектурного мышления. Их архитектурный метод – рассыпанная, взорванная, декомпозированная система модернизма, построенная на динамическом взаимодействии элементов чистой геометрии, перенесенная через кризисный период и вновь собираемая в сложное целое из осколков.

Деконструктивизм, как и авангард 1910 – 20-х – сознательная стратегия преодоления классики. Его тактика направлена на разрушение целостности и самого фундамента, способного производить целостность. Деконструктивизм активно использует научные открытия, опираясь на компьютерные технологии, органично перерастая в качественно новую архитектуру начала XXI века.

"Сильная проектность" модернизма, утверждавшая человека в качестве завоевателя мира, повелителя природы, сегодня подвержена критике. Альтернатива – постмодернизм ("слабая проектность"), характеризуется охранительным (экологическим) отношением к миру и жизни. При существовании различных взглядов, последнее расценивается как наиболее плодотворное, реалистичное, как единственно верная траектория проектирования. Доктрина модернизма рассматривается как ложная идеологическая форма реального проектирования, несомненная ценность которой состоит в истории идей. Таким образом, создаются условия для сложения "слабой" системы проектирования с ее принципом множественности и взаимной терпимости проектных направлений, принципом "частичного" проектирования. Для "слабого" проектирования характерно противопоставление опытного знания отвлеченному теоретизированию (больше доверять чувствам, эмоциям, интуиции, отойти от матриц). "Слабое" проектирование стремится остановить бесконечную гонку за будущим, характерную для модернизма, пытается преодолеть манию (или комплекс) авангардизма и концентрируется на настоящем, стремясь проектировать в настоящем и для настоящего.

7.2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ, СОПРОВОЖДАВШИЕ ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ 1980-х ГОДОВ

В высказываниях лидеров деконструктивизма звучит в основном тема о том, "как не надо делать архитектуру". Все то, что прежде было процессом композиции, перестает быть общей стратегией. Новая модификация композиции основана на идее письма и находится в оппозиции к идее архитектуры – образа.

Эйзенман раскрывает четыре условия, позволяющие переосмыслить внутреннюю позицию архитектора:

1. Объект подобен тексту. Текст – не вещь, а трансформирующееся поле смыслов, которое возникает при пересечении автора и читателя. При этом тексту принадлежит не только то, что сознательно внес в него автор, но и то, что вносит в него читатель в своем с ним диалоге.

2. Двойственность. Существует много различных двойственностей в традиционной архитектуре: форма–функция, структура–декор и т.п. Это иерархические пары (одно главное, другое второстепенное). В новейшей архитектуре иерархия сменяется неопределенностью.

3. Неопределенность – свойство быть "между", промежуточность. Возникает, если объект выступает в так называемом "слабом" образе, вызывает эффект неясности, находясь как бы "не в фокусе".

4. Способность быть внутри (интериоральность). Связана с потерей идеи "сильной" образности в архитектуре (человек не позиционируется больше как покоритель природы).

Интересный метод современной архитектуры, используемый японским архитектором Х. Фуджи, назван инскрипцией (бесконечное наложение или вписывание геометрических фигур друг в друга). Данный метод родственен подходам аналитической декомпозиции, построенной по трехчастной схеме движения от конструкции к деконструкции и от деконструкции

к реконструкции: монтаж–демонтаж (расслоение, удвоение, рассечение, поворот) – ремонт (сборка не по правилам, как бы наспех, наугад).

Бернар Чуми также изложил в своих публикациях некоторые наставления начинающим архитекторам-деконструктивистам (на примере проектирования национального театра для Токио). "Как деконструировать оперный театр, его архитектуру, чтобы родилась новая концепция? Как вообразить другой тип оперного театра, если мы знаем один единственный?" Для решения этих проблем Чуми предлагает ориентироваться на особый прием, так называемую джакстапозицию (беспорядочное наложение различных культурных значений). "Отбросим традиционные правила композиции и гармонии, но оставим традиционные компоненты театра. Придадим им новую тональность. Больше нет артикуляции зрительного зала, сцены, большой парадной лестницы. Вместо этого возникает новая форма. Она основана на параллельном и тесном сопоставлении, наложении, столкновении неопределенных культурных значений. Функции экстраполируются в значки, располагающиеся в определенной полосе событий".

Анти-поэтика деконструктивизма обогатила палитру композиционных категорий. Принципы и приемы (скрытый ритм, джакстапозиция, др.), возникшие в этот период, получили развитие в сегодняшней архитектурной практике. О популярности направления можно судить по результатам Венецианского биенале 2004 года, представившем 10 "хитов" современной архитектуры, большинство из которых демонстрировало идеи деконструктивизма:

1. Бюро Behnish, Behnish & Partner. Северогерманский банк (Ганновер). Строительство завершено в 2002 году. Традиционно банковские здания своей солидной и прочной архитектурой демонстрировали надежность самого банка. Как-нибудь могучие дорические колонны были особенно уместны. Здесь – совсем другое. Огромная 80-метровая башня выглядит очень неустойчивой (на грани падения). Она с трудом балансирует, кажется, вот-вот наклонится и рухнет. Современная архитектура отказывается от традиционных образов и стереотипов: раз платежи осуществляются через компьютер, то и банковская архитектура должна быть скорее техногенной, нежели солидной. Банк, как и сами деньги, стал некоей виртуальной реальностью, которой не страшны падения. Функционально здание очень удобно, все оно разбито на кубики, каждый из которых сомасштабен человеку (здесь работает около полутора тысяч служащих). Кроме того, геометрические объемы банка соответствуют геометрии окружающей его городской застройки XIX века. Так современная архитектура вживается в ткань старого города, показывая свое уважение к его древности и одновременно демонстрируя достижения новейших технологий. Город постоянно развивается и меняется и задача архитектора – сохранить хотя бы некоторые черты его классического облика.

2. Микеле Сае. Аптека (Париж). Строительство завершено в 2004 году. После Центра Помпиду и Луврской пирамиды строить в Париже – одно удовольствие. Город допускает любую архитектуру. Его желто-коричневому песчанику нипочем вторжение стекла и бетона. Аптека Микеле Сае не столь радикальна, как "большие проекты" Миттерана (арка Дефанса, пирамида Лувра и т.д.). Ее стеклянный фасад лишь намекает на вторжение современной архитектуры в престижный район Елисейских Полей. Это своеобразная "инъекция деконструктивизма" в эклектику XIX века – деконструктивизма мягкого, пластичного, не агрессивного. И этого достаточно, чтобы оживить, обновить старое место и заново обратить на него внимание горожан.

3. Тойо Ито. Магазин Tod's (Токио). Этот проект – великолепный образец "рекламной архитектуры". Магазин знаменитой итальянской обуви виден издали не потому, что на нем красуется огромная вывеска, а потому, что само здание светится на фоне рядовой застройки. Архитектура призывнее любой рекламы приглашает зрителя (он же – покупатель) войти внутрь. Но японцы не были бы японцами, если бы не боготворили природу: все здание построено так, чтобы на его фасаде высвечивались силуэты окрестных деревьев. Темные полосы на стенах усиливают этот эффект.

4. Даниель Либекинд. Театр Гранд-Каналь (Дублин). Проект разработан в 2004 году. Даниель Либекинд – один из изобретателей деконструктивизма. Деконструктивистские постройки своими острыми гранями врезаются в ткань города, нарушая сложившуюся веками гармонию и создавая беспокойную, нервную атмосферу. Такие здания не строят в центре города – слишком сильно они диссонируют с исторической застройкой, но прекрасно смотрятся в спальных районах. Здесь, в окружении "тусклой" архитектуры 1960 – 70-х годов, они выглядят настоящими шедеврами, не кажутся агрессивными, напротив, привлекают публику своими странными и интересными формами.

5. Заха Хадид. Научный центр (Вольфсбург). Проект 1999 года. Хадид – лауреат Притцкерской премии и главный герой Венецианской биенале 2004 года, на которой представлено сразу три ее проекта. Научный центр в Вольфсбурге – самый крупный и важный из них. Наиболее интересна внутренняя структура этого гигантского здания. В нем нет этажей, нет и традиционного членения на комнаты. Внутренний объем разбит огромными "воронками", в которых расположены рабочие помещения (главный вход, конференц-зал и т.д.), а некоторые используются лишь для освещения интерьеров. Сама Заха Хадид говорит, что мотив "воронок" заимствовала из окружающего урбанистического пейзажа. Вместе с тем снаружи здание выглядит как классический образец деконструктивизма: острыми углами оно буквально врезается в мягкий пейзаж. Это сочетание двух главных трендов современной архитектуры – бионики внутри и деконструктивизма снаружи – кажется исключительно удачным.

Тенденции новейшей архитектуры изложены в размышлениях известного японского архитектора Хироми Фуджи. О творческом методе в современных условиях мастер говорит следующее: "Простота ценилась во все времена. Правда, это утверждение не относится к большинству особняков, которые строятся под Москвой. Сегодня "настоящей архитектурой" считаются сложные дома, с большим количеством деталей, богатым декором фасада и затейливым планом. Раньше считалось, что архитектура базируется на классических греческих канонах. В данный момент я чувствую, что смысл архи-

тектуры сильно меняется. Речь идет даже не о профессии – другим становится отношение к человеку и к окружающей среде. Поэтому архитектура становится более комфортной для людей, более внимательной к ним. Они это чувствуют, подчас не только психологически, но и физически.

Чего мы ждем от архитектуры сегодня? Раньше она символизировала строй, какие-то политические амбиции. Основными произведениями греческой архитектуры были храмы, построенные для прославления богов, то же самое происходило и в XX веке. Так, разрушенные Twin Тауэрс в Нью-Йорке тоже были символами, только символами сложившегося строя – капитализма. Сегодня архитектура имеет другую цель и смысл – она должна развернуться к человеку. До XX века было построено очень много интересных зданий, но все они были абстрагированы от него. Возможно, исчезнет само слово "архитектура" и появится новое, например, "окружение". А представитель нашей профессии будет называться "человек, который занимается окружением".

Необходимо сделать так, чтобы у человека появлялись какие-то новые мысли и ощущения, когда он попадает внутрь здания, необходимо расшевелить то, что лежит глубоко в его душе... Архитектура должна будоражить воображение. Дело не в форме. Просто архитектура должна вызывать какие-то чувства. Не конкретные, потому что каждый ощущает мир по-своему... Для меня геометрические формы не имеют какого-то особого значения. Конечно, все они несут определенный смысл, но мной они используются только как инструменты для создания образа. Кстати, и русский конструктивизм основывался на простых геометрических формах. Этот стиль я тоже использовал как инструментальный, ведь конструктивизм – обратная сторона деконструктивизма..." [2].

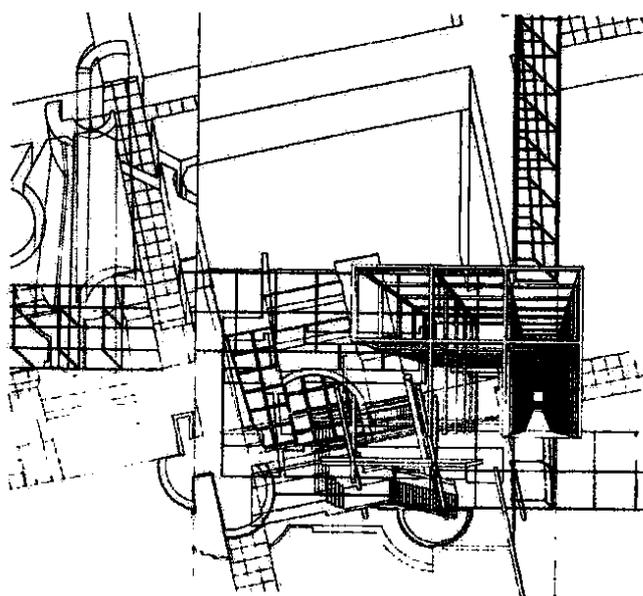


Рис. 7. Векснер-центр (архитектор П. Эйзенман)

8. ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В РОССИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ 1990-х ГОДОВ

Свобода языкотворчества в российской архитектуре 1990-х годов.
Постмодернистский опыт неостилей в московской архитектуре
(нео Ар Нуво, псевдо-эkleктика). Архитектурные тенденции на
периферии России. Неопластицизм в Нижнем Новгороде.

8.1. СВОБОДА ЯЗЫКОТВОРЧЕСТВА В РОССИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ 1990-х ГОДОВ

Выход из системы жесткой тоталитарной власти, из экономического ущемления сферы архитектуры, вызвал поначалу эйфорию свободы. Архитектор попал в систему конкурентную, детерминированную рыночными отношениями. Главным в этот период стало обретение свободы языкотворчества. Появилась возможность диалога с частным заказчиком, феномен анонимного заказа, обозначились тенденции к свободному персональному дискурсу. Одновременно обозначился процесс к обезличиванию архитектора, заключающийся в архивировании проектных идей в электронных каталогах (отсюда ранняя коммерциализация молодых архитекторов).

Российская архитектура не выстраивала собственной школы постмодернизма в силу социально-политических обстоятельств, но она испытывала в конце XX века сильное влияние его стратегии, этики и культуры.

Российский архитектор перешел в новое творческое пространство иным путем, чем западный. Постмодернизм, будучи сложносоставным культурным феноменом, явился нам в 70-е годы в образе "тихой идеологии" средового подхода, сместив интерес архитектора с парадной части города, его каркаса, на рядовую тканевую застройку, практически уравнивая их в правах, покусившись на их традиционное противостояние.

"Бумажная архитектура" 1980-х хоть и олицетворяла безмолвную форму противостояния, но не самой идеологии модернизма в его западном варианте. Новое, как в России, так и на Западе состояло в том, что вкусы и идеалы не навязывались коллегам. Философ-прагматист Рорти писал: "В современном мире непозволительно браться за совершенствование кого-либо или чего-либо кроме себя. И постмодернистская этика так и предписывает: каждый имеет право на построение собственного Универсума".

Постмодернизм не очень-то понятен российскому заказчику. Кто, к примеру, станет заказывать хаос, беспорядок как главную концепцию проекта интерьера квартиры? Заказывают классику или экзотику. Архитектор принимает такой заказ, но немедленно начинает экспериментировать как постмодернист, не сдерживая себя узами стиля. Удивить заказчика постмодернистский архитектор, безусловно, может.

Чтобы вести диалог с каким-либо объектом-прототипом, необходима интуиция формы и способность их творческой деконструкции. Языкотворчество в постмодернистской архитектуре – занятие элитарное. Оно доступно не многим – тем творцам, культура и интуиция которых ассимилировала и прорастила в себе саму сущность движения формопорождающей мысли предшествующих эпох.

В опыт модернистского по духу формообразования "с чистого листа" Россия внесла вклад в 1920-е годы. Но она как бы пропустила важнейшую стадию развития и закрепления тенденций из-за отсутствия технических и экономических возможностей, тоталитарных амбиций власти. В современной практике эта лакуна начинает восполняться в своеобразной форме. Архитекторы пробуют свои силы в стиле хай-тек, деконструктивизме и минимализме, духе позднего, небунтарского постмодернизма.

При общем взгляде на творческие устремления современного российского архитектора просматриваются контуры основных путей:

1. Следование дискурсом прогрессирующей, преимущественно западной, технологии, благодаря мощным инвестициям в строительство. Здесь царит хай-тек с примесью элегантно деконструктивизма и едва заметные пассы в сторону постмодернистской комбинаторики, исторических реминисценций.

2. Устремление к истории, контекстуализм. Источник вдохновения – в региональном опыте русского модерна, конструктивизма, классики, допетровских стилей, сталинского ампира и русской избы. Внимание к концепции американских минималистов 50-х годов, японской эстетике "тишины" (экспериментальная мастерская Е. Асса и др.).

Остается надеяться, что рынок сможет отобрать самое талантливое, значительное, оригинальное [9].

8.2. ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ ОПЫТ НЕОСТИЛЕЙ В МОСКОВСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ (нео Ар Нуво, псевдо-эkleктика)

Особая черта московского нового строительства начала 1990-х – настойчивое обращение к эстетике исторического модерна. Одна из причин – влияние московского контекста, ностальгическое чувство разрыва эволюционного движения российской культуры. Для средовой сценографии исторического модерна были характерны: цементирование сложившейся структуры города, создание бесконечного разнообразия физиономического рисунка окружения.

Исторический модерн ассоциируется не только с богатым частным заказом, но и вообще с привлекательными сторонами буржуазной свободы, частной инициативы.

Рубеж веков видится как драматический период в развитии архитектуры Москвы. Заявлено капитальное обновление столичного центра. Реконструкции и реновации происходят на фоне передела собственности на недвижимость, вложения громадных инвестиций в строительство, перестройки отношений в системе "заказчик–архитектура".

Центр застраивается по принципиально новой схеме, в которой внутриквартальная пространственная инфраструктура по существу главенствует над уличным пространством. Бывшие внутриквартальные пустыри и заброшенные дворы используются для устройства высокотехнологичных "климатизированных" структур, закрытых внутренних пространств, образующих главное ядро постройки (атриумы, давно используемые на Западе для престижных торговых, деловых, гостиничных и жилых комплексов). При этом консервируется или обновляется облик "фасадных декораций", возрастает их роль в удержании образного исторического городского интерьера. Истинная жизнь подобных комплексов протекает за ширмой фасадов внутри атриумов, пассажей, галерей, подземных стоянок. Она убрана с улицы и отмечена на красной линии только респектабельными охраняемыми фасадами. Отреставрированные исторические постройки придают образной картине города выразительность, разнообразие и другие качества, необходимые для закрепления столичного статуса [2].

Доля новейшей застройки пока невелика. Здесь обнаруживается присутствие нескольких стилевых направлений. Причем, по мере приближения к историческому центру города, громкость их звучания снижается (пример – работы бюро "Остроженка").

Работая в исторической среде, архитектор не навязывает ей системы крупномасштабных ансамблей. Его средовое кредо – фрагментарность и временность как самодостаточные черты художественного акта.

Сегодня центральные районы Москвы отрекаются от серо-желтой суровости среды и весьма быстро набирают потенциал яркости. В разработке форм, обращенных к модерну, можно увидеть и элегантный контекстуализм, и броские поисковые стилизации, и постсовременную модель. Как отмечают теоретики, третий путь – опыт продвижения по самому высокому уровню современного проектного поиска (демонстрируют работы архбюро "Лара Дит" и др.).

Архитектура Москвы последних десятилетий определена понятием "лужковский историзм". Сегодня в московской архитектуре новая мода. Сегодня любят другое – простые, геометрически правильные формы и объемы, прямые линии, белые гладкие стены, почти лишенные декора. Подобная архитектура явно напоминает о Москве 1920-х годов, об архитектуре русского авангарда, в частности о конструктивизме. Поэтому новый "московский стиль" и назвали неоконструктивизмом.

Мода на неоконструктивизм, естественно, пробудила и новый интерес к самой архитектуре 20-х годов. Ведь именно эти (авангардные) здания принесли мировую славу русской архитектурной школе. На Западе они известны больше, чем у нас. Там уже давно изданы большие монографии и альбомы едва ли не про всех мэтров отечественной архитектуры 20-х годов, причем многие из них написаны нашими исследователями. Такие мастера, как К. Мельников, Я. Чернихов, И. Леонидов, вошли в историю архитектуры и искусства наряду с К. Малевичем, Л. Лисицким или В. Татлиным. В России же архитектурный авангард не только плохо знают, но и мало ценят.

Самая знаменитая и, соответственно, лучше всех сохранившаяся постройка той эпохи – мавзолей В.И. Ленина (впрочем, облаченный в 1929 году в гранит, он больше напоминает не конструктивистские постройки, а сталинские станции московского метро). Но это скорее исключение. Сегодня в Москве около 200 построек русского авангарда, из них примерно 50 – шедевры, но лишь малая их часть имеет статус памятников истории и культуры, охраняемых государством. Большинство находятся в плачевном состоянии: они либо сильно перестроены, либо заброшены и тихо разрушаются, либо просто сносятся. Эти дома – символы советской утопии – тихо превращаются в руины. Современный архитектор неохотно рассуждает о стиле. Стиль, образное решение – это все исторические реминисценции. Архитектор о стиле чаще всего не думает. Даже самый оригинальный проект – это всего лишь сумма ограничений: технологических, позиционных, экологических и т.п. В ситуации, когда решающим для проекта качеством является "проходимость", думать об эстетике сложно. Это позволило критику Г. Ревзину обобщить: "Московский стиль представляет собой свободное творчество архитекторов по угадыванию вкусов Юрия Лужкова на основе тех работ, которые ему уже понравились", а архитектору М. Тумаркину назвать все это "стыдливым историзмом". Одноименная статья была опубликована в "Итогах" несколько лет назад. Тогда ничего иного, кроме колонн, башенок и арок, московская архитектура знать не хотела. Появлялись, конечно, и иные здания (банки на Пречистенской набережной, бюро "Остоженка" на Волгоградском шоссе, мастерская М. Хазанова). Они справедливо занимали первые места в профессиональных рейтингах, но их были единицы. Перелом произошел буквально в течение последних лет. "Архитектурная галерея" назвала подобные постройки "новым конструктивизмом" и выдвинула на Государственную премию два здания – Инфобанк и Сбербанк на Андроньевской площади (премии получены не были).

В новом здании Мосгордумы на Петровке (архитекторы М. Посохин, В. Лапин, А. Талалаев) при желании можно обнаружить нечто общее с произведением Ильи Голосова – клубом имени Зуева на ул. Лесной. Это и остекленный цилиндр башни, и пропорции окон на западном фасаде, и даже колористика. Но получилось, как отмечают критики, неубедительно. Авторы "словно взяли коробку и декорировали ее в конструктивистском стиле". Город капитализма – эстетика коммунизма? Конечно, всякая попытка периодизации текущего момента немного натянута. То, что происходило в московской архитектуре в 1990-е годы, тоже можно назвать по-разному: историзм, постмодернизм, квазиэклетика. Но очевидно одно: это была очень плохая архитектура. То, что появляется сегодня, значительно лучше, хотя точное определение этому подобрать тоже трудно. Сегодня принято говорить о "неомодернизме", внутри которого можно найти приметы минимализма, хай-тека, деконструктивизма. Однако среди этих фрагментарно представленных течений обозначилась мощная тенденция, ориентирующаяся именно на конструктивизм как самый раскрученный брэнд русской архитектуры XX века. Конечно, как бы ни хотелось зодчим видеть себя наследниками традиции, говорить о продолжении дела Мельникова-Леонидова преждевременно. И дело даже не в размерах талантов, а в том, что не совпадают сущностные параметры – идеологические, экономические, функциональные. Нет пафоса строительства нового мира; нет той бедности и однообразия стройматериалов, которые диктовали простоту форм; нет, наконец, социального заказа на клуб, фабрику-кухню или дом-коммуну. Здание Инфобанка на проспекте Вернадского (архитекторы А. Бавыкин, С. Суетин, С. Бавыкин) – безусловно, самый эксцентрический образец неоконструктивизма. Но вся причудливость его плана обусловлена не художественным поиском, а тем только, что в этом месте, под землей, поворачивает коллектор реки. Место здесь вообще неудачное – яма, а денег, чтобы сделать дом выше, не хватило, поэтому градостроительной доминанты из здания банка не получилось. Однако определенное родство эстетических программ налицо. Это, во-первых, соблюдение основополагающего принципа конструктивизма: форма следует конструкции, конструкция – функции, т.е. внешний облик дома – это не фасад, надетый на некий объем, а отражение планировки и конструкции (откуда, собственно, и название). Отсюда простота и чистота линий, отрицание декора, аскетическая графичность плоскостей, примат объема над деталью. Композиционно это комбинации из разновысотных кубических объемов, острые углы, полукруги планов, подчеркнутый горизонтализм. Плюс набор формальных приемов: ленточные и круглые окна, редкие, но "ударные" балконы, угловые башни. Прежде

чем выяснить, почему все вдруг повернули к конструктивизму, стоит сказать, почему этого не произошло раньше. Во-первых, по причине аллергии на все, что связано с коммунистической идеологией. Во-вторых, конструктивистские идеи простоты, стандарта, типизации и вообще "архитектуры как промышленности" были доведены до абсурда в хрущевские времена. Панельная пятиэтажка нанесла главный удар по романтическому мифу конструктивистов. И хотя в 70-е годы еще возникали достойные образцы неоконструктивизма (дом "на ножках" на ул. Беговой А. Меерсона, хореографическое училище на ул. Фрунзенской), подобные попытки все равно казались такой же утопией, как "возвращение к ленинским нормам". Наконец, в 1988 году А. Боков построил музей Маяковского, осмыслив историю конструктивизма как драму передового искусства, вовлеченного в "систему" и ею раздавленного. Интересно, что это был и первый образец деконструктивизма в московской архитектуре, т.е. модная европейская стилистика была пережита искренне, как метафора собственной истории.

Похожим путем шел Ю. Аввакумов, ставя внутрь башни Татлина "Рабочего и колхозницу" и погружая в громадный аквариум вышку для прыжков в воду. "Бумажный конструктивизм" Аввакумова остался непревзойденным образцом проникновения в сущность стиля – оригинальным, ироничным и необыкновенно грустным. Казалось, черта подведена. Однако московский строительный бум 1990-х годов был так мощен и так безобразен, что срочно потребовал реакции. Конструктивизм возник на этом фоне как икона. Почему именно конструктивизм? Во-первых, лидирующее ныне поколение зодчих выросло на нем; среди всего, что окружало их в молодости, только конструктивизм был состоятелен в профессиональном отношении (модерн любили дилетанты, классику – эстеты, модернизм – в его советском варианте – тогда не любил никто). Есть тут и момент национальной гордости: конструктивизм – это единственно оригинальное и "свое" из того, что было в русской архитектуре XX века. Кроме того, русская архитектура стремится догнать западную. Но, поскольку в техническом отношении это сложно, приходится хитрить: брать назад то, что было когда-то своим. Формообразующие идеи конструктивизма до сих пор любимы на Западе. Именем Леонидова клянутся ведущие мировые архитекторы такие, как Рэм Колхаас, Заха Хадид и др.

Если за рубежом идеи русских гениев обрели разнообразное и широкое воплощение, то у нас они или остались проектами, или на глазах разваливаются. Поэтому понятно благородное желание нынешних зодчих продолжить дело предшественников в новых и качественных материалах. Так, например, здание сбербанка на Андроньевской площади (архитекторы Ю. Баданов, А. Мызников, О. Григораш, Е. Баданова) сумело собрать вокруг себя разваливавшееся пространство и стать его "первой скрипкой". Это не только самый большой по размерам образец неоконструктивизма, но и самый удачный.

Необходимо заметить, что в идеологическом отношении конструктивизм чрезвычайно удобен: с одной стороны, это революционный стиль, утверждавший коммунистические ценности, а с другой – тоталитаризмом раздавленный, осуществленный лишь на треть и в этом смысле вполне оппозиционный. Так что обращение к нему не принуждает мастера культуры делать политический выбор. Послекризисный период требовал заменить всеядность "московского стиля" чем-то более адекватным времени – простым, строгим, честным. Однако, привычная постмодернистская беспринципность позволяет и конструктивизм рассматривать как декорацию: от него берутся кусочки, которые монтируются с чем попало и как попало. Архитекторы заимствуют детали, дабы обозначить некоторую "колючесть", которая должна, видимо, противостоять квазиэклектике навязчивого постмодерна. Но получается то же самое, только с обратным знаком: как колонны и башенки напоминали обывателю старую Москву, так теперь острый угол будет символизировать Москву новую. И станет таким же "пропуском" на стройплощадку, как раньше – пресловутые башенки.

Мода изменилась, но архитекторы остались те же. Они по-прежнему склонны считать главным материалом архитектуры камень, а не пространство.

Конструктивизм как рифма. Цитировать конструктивизм – все равно, что писать стихи "маяковской" лесенкой. Можно, но бессмысленно. Плодотворный диалог получается, когда от прототипа берется некая адекватная задаче тема или часть, которая становится целым. Конструктивизм сегодня необходимо трактовать как средовую архитектуру (в этом главный парадокс). Бюро "Остоженка", к примеру, прославилось именно тем, что ведет крайне деликатный разговор с исторической средой, все спроектированные группой здания абсолютно контекстуальны, тщательно вписаны в город, и вдруг – конструктивизм, который, как известно, среду в расчет не брал, а строил новый мир с чистого листа. Понятно, что средовой подход, культивировавшийся в московской архитектуре последние двадцать лет, прочно вошел в практику, но в данном случае интересен результат: конструктивизм, оказывается, может работать как средовой инструмент. Для понимания этого необходимо посмотреть на Москву не как на "город ансамбля", а как на "город монтажа". Именно такой ее видели современники конструктивистов: Булгаков, Чайнов, Замятин, Дейнека и Родченко.

Неоконструктивизм, по убеждению критиков, хорош только в качестве временной антитезы, как адекватная неоклассика после роскоши модерна. Возвращение к подлинным ценностям. Но если неоклассики сумели прочесть прообраз по-новому – с гротеском – и вышло очень хорошо, то шедевров среди неоконструктивистских построек пока нет. Главное – все это далеко от того, чем занята сегодня мировая архитектура, где начинается необионика: органические формы, подвижность самой структуры дома, текучесть форм. Русские конструктивисты об этом тоже думали: "Статичная архитектура египетских пирамид нами преодолена, – писал Эль Лисицкий. – Наша архитектура летит, катится, плывет". Но все это осталось лишь составляющей художественного образа.

Оценка сегодняшней московской архитектуры известным зарубежным зодчим Х. Фуджи такова: "У вас был прекрасный «золотой» период конструктивизма, когда вся страна, начиная от студентов и, заканчивая архитекторами-

профессионалами, искала новые формы для нового общества. И в этот период родились идеи, которые повлияли на процесс развития современной архитектуры. Я очень многое позаимствовал от того времени. А сейчас я вижу, что в Москве строится большое количество странных зданий в духе постмодернизма. Однако стиль этот был придуман в Америке архитекторами, которые просто хотели поразвлечься. Там период постмодернизма завершился 30 лет назад. Тогда почему сейчас в России продолжают появляться большие и очень дорогие здания в этом стиле? Строить руины – дело неблагодарное. Пока вы не можете найти новую архитектуру, хочется, чтобы возводились удобные и простые здания. Молодым архитекторам необходимо искать свой стиль и не обращать внимания на стереотипы".

8.3. АРХИТЕКТУРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ НА ПЕРИФЕРИИ РОССИИ. НЕОПЛАСТИЦИЗМ В НИЖНЕМ НОВГОРОДЕ

Эстетические утопии начала XX столетия являются постоянным источником вдохновения для современных архитекторов, в том числе и нижегородских. Это обеспечивает преемственность архитектуры. После плодотворного опыта в русле неоклассики популярной стала тема неопластицизма 1920-х годов, теория которого была разработана голландским художником П. Мондрианом, основывалась на методах аналитического кубизма и имела целью создать объективное искусство, "универсальную гармонию". Универсальная гармония стала лозунгом архитектурных групп ("Стиль" и др.), творческое кредо которых формировалось под влиянием авангарда.

Согласно теории неопластицизма в основе мироздания лежат геометрические плоскостные элементы, окрашенные в основные цвета и разделенные пограничными линиями "не цвета". Живописные полотна неопластицистов напоминают архитектурные проекты, причем совмещенными оказываются все три проекции: план, фасад, разрез. В основе любой композиции чаще всего лежит квадрат. Главным для мастеров неопластицизма было исключить из произведения все личностное и индивидуальное, создав искусство чистой пластики.

Сегодня, когда архитектурный объект часто меняет свою функцию, характерно стремление к универсальности архитектурной формы вне зависимости от типологии объекта. Главным становится ее символическая ценность. Кроме того, объект, созданный в соответствии с принципами неопластицизма, может быть независимым от времени – он словно создан "на все времена". Каркасные конструкции, получившие распространение в последнее время позволяют создавать достаточно независимые фасады. Реализованное таким образом сооружение представляется как-бы незаконченной частью универсального архитектурного объекта, основанного на синтезе живописи, графики, плаката.

Манера неопластицистов основана на сопоставлении контрастов: горизонталь–вертикаль, плоскость–линия, цвет–не цвет, большое–малое и т.д. При этом стилевая система исключает трехмерность и криволинейность. Основные цвета обеспечиваются использованием возможностей новых материалов. Несмотря на общую концепцию, объекты не схожи между собой. Насколько прогрессивным окажется это новое направление в дальнейшем покажет время [9].



Рис. 8. Проект многоквартирного жилого дома в Москве (архитектор З. Хадид)

9. "ЗЕЛЕНАЯ" АРХИТЕКТУРА И АРХИТЕКТУРНАЯ БИОНИКА

"Зеленая" архитектура. Архитектурная бионика.

Две основные тенденции переплелись в новейшей архитектуре, почти не взаимодействуя. Одна – полное включение в структурную организацию крупномасштабного строительного "шоу". Другая тенденция объединяет специалистов, ориентированных на человечность достигаемых результатов: от внимания к тончайшим потребностям души и до заботы о сбережении природы. Предугадать, какая из тенденций будет преобладать в новом веке, невозможно. Скорее всего, они обе будут иметь место на фоне "среднего" строительства.

9.1. "ЗЕЛЕНАЯ" АРХИТЕКТУРА

Проблема экологии в архитектуре может стать ключевой в ближайшее десятилетие для всей строительной политики. Свод принципов "зеленой" архитектуры:

1. Сохранение энергии.
2. Накопление энергии. Еще в XIX веке А. Гауди, устраивая световые шахты в многоэтажных домах, вводил в квартиры солнечный свет. В последние годы активно используются для накопления энергии солнечные батареи.
3. Сокращение объемов нового строительства, использование старых материалов, реконструкция существующих объектов.
4. Контакт с заказчиком, в рамках которого рождается оптимальное решение.
5. Уважение к месту. Слияние архитектуры с природным окружением (подземные дома, зеленая кровля и т.п.).
6. Целостность. Взаимодействие всех перечисленных выше подходов.

В соответствии с принципами "зеленой" (органической) архитектуры каждую форму следует рассматривать как организм, который развивается в соответствии с законом своего собственного существования, особого "ордера", в гармонии со своими функциями и окружением, как растение или другие живые организмы.

Термин "органический" применяется преимущественно в трех значениях. В первом случае "органический" обозначает "следующий природе своего назначения и материалов" (тектоничный). При этом под назначением понимают не только практические, но и духовные потребности людей. Второе и наиболее характерное значение термина "органический" означает "подчиненный условиям природного ландшафта", т.е. климатическим условиям среды и совокупности ее эстетических качеств. Третье значение понятия – следующий природным формам как образцам (бионический). Такую интерпретацию термина необходимо принимать не как использование биологических метафор и натуралистического подхода. Прямое сходство форм противоречит явному различию функций. Ни растительные, ни биологические формы не могут быть образцами для копирования. В то же время нельзя исключать эстетического влияния природных форм на архитектуру: об этом говорит современная практика. Один из главных представителей органической архитектуры Ф.Л. Райт решительно отвергал архитектуру, способную "переехать в любое место". По мнению мастера "... каждое здание, предназначенное для человека, должно быть составной частью ландшафта, его чертой, родственной местности и неотъемлемой от нее. Мы надеемся, что оно останется там, где стоит, на долгое время. Ведь дом – не фургон...". Он постоянно подчеркивал необходимость связи с землей: земля уже имеет форму. Связи построек Ф.Л. Райта с ландшафтом строились также на использовании природных материалов. Поэтому он с огромным уважением относился к историческому опыту. Искусство архитектуры древних, по убеждению архитектора, было основано на применении местных материалов в соответствии с их свойствами. Кроме того, в органичном здании ничто не является законченным само по себе, но является законченным лишь как часть целого. Таким образом, по существу, Райт отвергал классицистический принцип организации целого из законченных по своей структуре элементов. Он отождествлял искусственные формы с человеческим организмом, уподобляя, например, электропроводку нервной системе. Однако на практике архитектурные формы Райта подчиняются собственным, специфическим законам формообразования, не имеющим ничего общего с миром биологических форм.

Безусловно, один из самых значительных представителей органической архитектуры – финский архитектор А. Аалто. Однако он обращается к природным формам не только как к контексту, но и как к образцам структурной организации и связей со средой. Их мастер обнаруживает на системном уровне, где налицо определенное единство всех целостных объектов, как природных, так и созданных человеком. Поэтому его произведения не имеют ничего общего с имитацией природных образцов. Здесь применяются гибкие принципы квазистандартизации, используемые живой природой. На одной из своих лекций в Осло А. Аалто заявил: "... самым лучшим комитетом по стандартизации является сама природа. Но природа производит свою стандартизацию только на самых малых единицах измерения всего живого – на клетках. В результате работы природы появилось несметное количество живых, изменяемых форм, разнообразие которых не поддается описанию. Архитектура должна подражать неизмеримому богатству постоянно изменяющихся форм мира живой материи...".

Сегодня в Финляндии органическая архитектура представлена творчеством Р. Пиетилия, который не считает себя прямым последователем А. Аалто. Однако его обращение к природе, безусловно, спровоцировано мыслями его идейных предшественников. Пиетил Р. считает, что архитектура должна определяться микрогеографией, климатическими особенностями, материальными ресурсами данной местности. Это, по мнению мастера, делает замысел гуманным. В то же время его творчество находится под несомненным влиянием мастеров других направлений, которые разделяли принципы органического развития архитектурных форм. К ним можно отнести, в первую очередь, экспрессионистов Б. Таута и Х. Херинга.

Наиболее важный аспект деятельности Р. Пиетилия связан со взглядом на природу как на определенный контекст. Здания должны стать его продолжением. Такое отношение к природе основано на философии, которую сам мастер называет "экологической семантикой".

Следуя за Ф.Л. Райтом, Р. Пиетил считает, что учет экологических факторов, а также их выражение в архитектурных формах, может привести к исчезновению противоречий между зданиями и природой. С другой стороны, архитектор пытается соединить свои идеи с культурными традициями. Например, он находит необходимым тщательное изучение культурного этнического наследия северных арктических районов Европы и Азии. При этом, правда, не уточняется, что подразумевается под сутью этого наследия. В отличие от А. Аалто, Р. Пиетил рассматривает природу как контекст, делая акцент на структурные особенности и стремясь найти ценности сооружения в связи с эстетическими особенностями места. Он считает, что до сих пор мы строили вопреки природе и теперь, наконец, наступило время строить так, чтобы архитектурные формы становились частью или продолжением природы. Одновременно отвергается и "Модулар" Л. Корбюзье, как концепция постоянных эстетических ценностей.

Для Р. Пиетилия эстетические качества архитектурной формы изменчивы, поскольку они определяются связями с изменчивым характером природной среды. Интеграция может быть решена двумя способами. В первом случае архитектура должна стремиться выразить единство и определенное тождество с природой. При этом тождественностью автор называет согласованность объемов и пространств. Другой способ интеграции, по мнению мастера, основан на том, что архитектура должна оставаться незаметной.

9.2. АРХИТЕКТУРНАЯ БИОНИКА

Архитектурная бионика в недавнем прошлом – осмысление природных форм в строительных конструкциях, новые возможности архитектурного формообразования. Архитектурная бионика сегодня (необионика) – попытка увязать экологические аспекты и высокие технологии с архитектурой.

Само понятие "бионика" появилось в начале XX века. Что же оно означает? Из учебников по архитектуре можно узнать, что бионика (от греч. *bion* – элемент жизни, буквально – живущий) – это наука, пограничная между биологией и техникой, решающая инженерные задачи на основе анализа структуры и жизнедеятельности организмов. Первым из тех, кто обратился к этим источникам, был Леонардо да Винчи (летательные аппараты, основанные на строении крыла птицы и другие изобретения).

Первые попытки использовать природные формы в строительстве предпринял А. Гауди, знаменитый испанский архитектор XIX века. Парк Гуэль, или как говорили раньше "природа, застывшая в камне", восхитительная архитектура частных вилл Каса Батло и Каса Мила. Ничего подобного Европа и весь мир до А. Гауди не видели. Эти шедевры великого мастера дали толчок к развитию архитектуры в бионическом стиле. В 1921 году подобные идеи нашли отражение в скульптурно-органическом сооружении Гетеанум, созданном по проекту немецкого философа Р. Штайнера. С этого момента зодчие всего мира взяли бионику на "вооружение". Приверженцы бионики считают, что природа создала самые эстетически совершенные, прочные и оптимизированные конструкции. В одном из самых первых предложений немецкого архитектора Р. Дернаха предусматривалось погружение в морскую воду пузырчатых баллонов или мелкоячеистых сетей, играющих роль каркаса, обраставшего колониями микроорганизмов, которые постепенно должны были отвердевать. Эти полые известняковые формы предлагалось использовать для создания плавучих городов. Хилберц В. (США) исследовал возможность того же результата при помощи электричества (аналогия с образованием накипи).

К 100-й годовщине Великой французской революции в Париже была организована всемирная выставка. На территории этой выставки планировалось воздвигнуть башню, которая символизировала бы величие Французской революции и новейшие достижения техники. На конкурс поступило более 700 проектов, лучшим был признан проект инженера-мостовика Александра Г. Эйфеля. В конце XIX столетия 300 метровая башня, названная именем своего создателя, поразила весь мир ажурностью и красотой, стала своеобразным символом Парижа. Современные инженеры сделали неожиданное открытие: конструкция Эйфелевой башни в точности повторяет строение большой берцовой кости, легко выдерживающей тяжесть человеческого тела. Совпадают даже углы между несущими поверхностями. В области бионики известны также архитектурные опыты П. Нерви, С. Калатравы и др.

Сегодня бионика развивается во многих сферах. Архитектурно-строительная бионика изучает законы формирования, структурообразования живых тканей, занимается анализом конструктивных систем живых организмов, исследует принципы экономии ими материала, энергии и обеспечения надежности жизнедеятельности. Яркий пример архитектурно-строительной бионики – полная аналогия строения стеблей злаков и некоторых современных высотных сооружений.

В последние годы бионика подтверждает, что большинство человеческих изобретений уже "запатентовано" природой. Например, такое новшество XX века, как застежки "молния" и "липучки", было разработано на основе изучения

строения пера птицы. В данном случае нити пера различных порядков, оснащенные крючками, обеспечивают надежное сцепление.

Известные испанские архитекторы М.Р. Сервера и Х. Плез, активные приверженцы бионики, с 1985 года начали исследования различных динамических структур, а в 1991 году организовали общество поддержки инноваций в архитектуре. Группа под их руководством, в состав которой вошли архитекторы, инженеры, дизайнеры, биологи и психологи, разработала проект вертикального бионического города-башни. Через 15 лет он должен появиться в Шанхае (по прогнозам ученых, через 20 лет численность Шанхая может достигнуть 30 млн. человек). Город-башня рассчитан на 100 тысяч человек. В основу проекта положен принцип конструкции дерева. Башня будет иметь форму кипариса высотой 1128 метров с обхватом у основания 133 на 100 метров, а в самой широкой точке – 166 на 133 метра. В башне планируется предусмотреть 300 этажей, расположены они будут в 12 вертикальных кварталах по 80 этажей. Между кварталами – перекрытия-стяжки, которые играют роль несущей конструкции для каждого уровня-квартала. Внутри кварталов – разновысокие дома с вертикальными садами. Эта тщательно продуманная конструкция аналогична строению ветвей и всей кроны кипариса. Основой башни должен стать свайный фундамент, построенный по аналогии с корневой системой дерева. Ветровые колебания верхних этажей предполагается свести к минимуму, так как воздух может легко проходить сквозь конструкцию башни. В качестве облицовки будут использованы специальные пластичные материалы, имитирующие пористую поверхность кожи.

В архитектурно-строительной бионике большое внимание уделяется новым строительным технологиям. Например, в области разработок эффективных и безотходных строительных технологий перспективным направлением является создание слоистых конструкций. Идея заимствована у глубоководных моллюсков. Их прочные ракушки состоят из чередующихся жестких и мягких пластинок. Когда жесткая пластинка трескается, то деформация поглощается мягким слоем и трещина не идет дальше.

Почему же при современном уровне развития техники природа настолько опережает человека? Во-первых, чтобы понять устройство и принцип действия живой системы, смоделировать ее и воплотить в конкретных конструкциях и приборах, нужны универсальные знания. Сегодня, после длительного процесса дробления научных дисциплин, только начинает обозначаться потребность в такой организации знаний, которая позволила бы охватить и объединить их на основе единых всеобщих принципов. Во-вторых, в живой природе постоянство биологических систем поддерживается за счет их непрерывного восстановления, поскольку в данном случае мы имеем дело со структурами, которые непрерывно разрушаются и восстанавливаются. Каждая клетка имеет свой период деления, свой цикл жизни. Во всех живых организмах процессы распада и восстановления компенсируют друг друга, и вся система находится в динамическом равновесии, что дает возможность приспосабливаться, перестраивая свои конструкции в соответствии с изменяющимися условиями. Основным условием существования биологических систем является их непрерывное функционирование. Технические системы, созданные человеком, не имеют внутреннего динамического равновесия процессов распада и восстановления, и в этом смысле они статичны.

Тем не менее, на сегодняшний день уже имеется богатый опыт строительства бионических зданий, сооружений и целых городов. Современное воплощение органической архитектуры можно наблюдать в упомянутом выше шанхайском "кипарисе", в здании правления NMB Bank (Нидерланды), здании Сиднейской оперы (Австралия), здании Всемирного выставочного комплекса (Монреаль), небоскребе SONY и музее плодов (Япония). Анализ построек позволяет понять, что спектр изучения этого направления расширяется.

Помимо поисков новых идей формообразования, бионика нацелена на изучение систем жизнеобеспечения, развития и других механизмов существования природных объектов, их реакций на воздействия извне. Возможно, этот новый взгляд на природу покажет нам путь к архитектуре будущего.

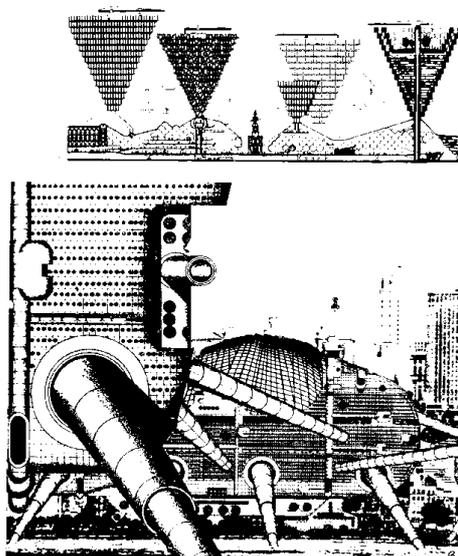


Рис. 9. Архитектурные утопии (группа "Архигрем")

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. Теоретический контекст и семантика дорического ордера (интерпретация Витрувия).
2. Теоретический контекст и семантика ионического ордера (интерпретация Витрувия).
3. Теоретический контекст и семантика коринфского ордера (интерпретация Витрувия).
4. Метод классической теории композиции (модель Витрувия), его интерпретации в архитектуре барокко, классицизма, поздних ретро-направлений, модерна.
5. Принципы формообразования и философские аспекты архитектуры модернизма в период его расцвета (интернациональный стиль). Зарубежный опыт.
6. Композиционная специфика советского авангарда (живопись, объемное моделирование, архитектура).
7. Развитие идеи органичной архитектуры в период модернизма.
8. Постмодернизм. Принципы и приемы формообразования новейших эклектических направлений в отечественной и зарубежной практике.
9. Композиционные приемы направлений хай-тек, метаболизм, новое "этно", регионализм.
10. Деконструктивизм в современной архитектурной практике. Отличительные черты, методология создания архитектурных форм.
11. Неопластицизм и другие исторические тенденции в новейшей архитектуре России.
12. Принципы органической архитектуры в современной практике. Понятия "необионика", "экоархитектура", "зеленая" архитектура.
13. Развитие идеи универсального пространства и формы в современной архитектурной теории и практике.
14. Роль цвета в архитектуре авангардных и неоавангардных направлений.
15. Необионика. Предпосылки и перспективы развития направления в мировой архитектуре.
16. Принцип диалогизма в архитектуре постмодерна и новейших направлений.
17. Пастиш, как один из выразительных приемов современной архитектуры.
18. Палимпсест, как один из приемов современной архитектуры.
19. Принцип двойного кодирования в архитектуре.
20. Конструкция – деконструкция – реконструкция (метод джакстапозиции) в архитектуре деконструктивизма.
21. Контекстуализм, средовой подход в современной архитектурной практике.
22. Интертекстуальность. Смысл понятия и опыт применения в современной архитектуре.
23. Метафора мирозерцания и композиционное мышление ранних модернистов.
24. Импрессионизм, кубизм и др. предшественники авангардных течений. Творческие методы и композиционные приемы.
25. Метаболизм как идея архитектуры будущего.
26. Принципы формообразования архитектуры периода позднего модернизма. Отечественный опыт.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Искусство "подражающее природе, поднялось до такой высоты, что можно скорее опасаться его падения, чем надеяться на дальнейший подъем в будущем", – писал в свое время Дж. Вазари – автор известного труда, содержащего жизнеописания выдающихся живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения. Глядя на выдающиеся шедевры итальянских мастеров того времени, нельзя не согласиться с этим убеждением. Вместе с тем, очевидно, что и в последующем было создано также много выдающихся памятников. Эволюция архитектуры, представленная в композиционных теориях разных периодов, это не столько развертывание, процесс развития закономерного изменения, перехода их одного состояния в другое, более совершенное, сколько движение, связанное с перемещением или перестановкой определенных единиц (сил, категорий и т.п.).

В практике архитекторов новейшего времени очевиден отказ от стремления во что бы то ни стало удивить, от приоритетов и жестких последовательностей, наблюдается ориентация на построение свободного многоуровневого диалога. Одни изначально сосредотачиваются на глубоком анализе проблемной ситуации, другие источник вдохновения ищут в условностях и знаках, третьи пытаются внедрить актуальные тенденции формообразования и новой техники, при этом все стремятся оставаться в профессиональном поле, границы которого определены. В этих условиях осознание процессов развития архитектурной мысли становится особенно актуальным.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алпатов, М.В. Художественные проблемы итальянского Возрождения / М.В. Алпатов – М. : Изд-во. "Искусство", 1976.
2. Азизян, И.А. Теория композиции как поэтика архитектуры / И.А. Азизян, И.А. Добрицына, Г.С. Лебедева – М. : Прогресс-Традиция, 2002.
3. Арнхейм, Р. Динамика архитектурных форм / Р. Арнхейм ; пер. с англ. В.Л. Глазычева. – М. : Стройиздат, 1984.
4. Афанасьев, К.Н. Построение архитектурной формы древними зодчими / К.Н. Афанасьев. – М., 1961.
5. Брунов, Н.И. Очерки по истории архитектуры / Н.И. Брунов. – М.-Л. : Академия, 1937. – Т. 1, 2.
6. Буров, А.К. Об архитектуре / А.К. Буров. – М., 1960.
7. Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусств (проблемы эволюции стиля в новом искусстве) / Г. Вельфлин. – М.-Л. : Академия, 1930.
8. Витрувий. Десять книг об архитектуре / Витрувий. Репринтное издание. – М. : "Архитектура-С", 2006. – 328 с., ил.
9. Гельфонд, А.Л. Неопластицизм 1920-х в нижегородской архитектуре 2000-х / А.Л. Гельфонд // Архитектурный вестник. – 2004. – № 4. – С. 85 – 90.
10. Гарбичевский, А.Г. Морфология искусства АГРАФ. – М., 2002.
11. Герасимов, Ю.Т. Методика архитектурного анализа. / Ю.Т. Герасимов. – М. : МАрХИ, 1977.
12. Гладычев, В.Л. Постмодернизм в аспекте социологии / В.Л. Гладычев // Декоративное искусство. – 1983. – № 1. – С. 30 – 39.
13. Гидион, З. Пространство, время, архитектура / З. Гидион. – М. : Стройиздат, 1975.
14. Гликин, Я.Д. Методы архитектурной гармонии / Я.Д. Гликин. – Л. : Стройиздат, 1979.
15. Гримм, Г.Д. Пропорциональность в архитектуре / Г.Д. Гримм. – М.-Л. : Гл. ред. Строит. лит.-ры, 1935.
16. Казаринова, В.Н. Взаимосвязь архитектуры и строительной техники / В.Н. Казаринова. – М. : Стройиздат, 1964.
17. Кириллова, Л.И. Масштабность в архитектуре / Л.И. Кириллова. – М. : Госстройиздат, 1961.
18. Кон-Виннер. История стилей изобразительных искусств / Кон-Виннер. – М., 1937.
19. Локтев, В.И. Тесная свобода новой эстетики и просторные правила классики / В.И. Локтев // Архитектура СССР. – 1972. – № 10.
20. Локтев, В.И. На перекрестке классицизма и авангарда / В.И. Локтев // Архитектура СССР – 1982. – № 10.
21. Локтев, В.И. Примерная программа дисциплины "Теории композиции и проблемы композиционного мастерства". Рукопись. – М., 2001.
22. Локтев, В.И. Современная композиция. От случайности к закономерности / В.И. Локтев // Архитектура СССР. – 1983. – № 3, 4.
23. Пронин, Е.С. Теоретические основы архитектурной комбинаторики : учебник / Е.С. Пронин. – М. : Архитектура-С, 2004.
24. Рябушин, А.В. Новые горизонты архитектурного творчества, 1970 – 1980-е годы / А.В. Рябушин. – М. : Стройиздат, 1990. – 327 с.
25. Саваренская, Т.Ф. и др. Практические задачи по курсу "История градостроительства" : учебное пособие / Т.Ф. Саваренская. – М. : МАрХИ, 1986.
26. Степанов, А.В. Объемно-пространственная композиция : учебное пособие / А.В. Степанов. – М. : Архитектура-С, 2003.
27. Хан-Магомедов, С.О. Николай Ладовский / С.О. Хан-Магомедов // Строительство и архитектура. – М. : Знание, 1984.
28. Шевелев, И.Ш. Логика архитектурной гармонии / И.Ш. Шевелев. – М. : Стройиздат, 1973.
29. Шевелев, И.Ш. Принцип пропорции / И.Ш. Шевелев. – М. : Стройиздат, 1990.
30. Шевелев, И.Ш. Золотое сечение / И.Ш. Шевелев. – М. : Стройиздат, 1990.
31. Шукурова, А.Н. Архитектура Запада и мир искусства XX века / А.Н. Шукурова. – М. : Стройиздат, 1990.
32. Чарльз Дженкс. Язык архитектуры постмодернизма / Чарльз Дженкс. – М. : Стройиздат, 1985.
33. Янковская, Ю.С. Семиотика в архитектуре / Ю.С. Янковская. – Екатеринбург : Изд-во Уральск. ун-та, 2003.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
1. СТАНОВЛЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ КОМПОЗИЦИИ	5
2. СТАНОВЛЕНИЕ МОДЕРНИСТСКОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ	10
3. КУБИЗМ, ФУТУРИЗМ, СУПРЕМАТИЗМ И ПОЭТИКА АРХИТЕКТУРЫ МОДЕРНИЗМА	17
4. КОМПОЗИЦИОННЫЕ КАНОНЫ И ФОРМООБРАЗУЮЩИЕ ПРИНЦИПЫ АРХИТЕКТУРЫ МОДЕРНИЗМА	24
5. КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ АРХИТЕКТУРЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА	31
6. ЧЕРТЫ ПОЭТИКИ НОВЕЙШЕЙ АРХИТЕКТУРЫ	40
7. ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ДЕКОНСТРУКТИВИСТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ	47
8. ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В РОССИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ 1990-х ГОДОВ	57
9. "ЗЕЛЕНАЯ" АРХИТЕКТУРА И АРХИТЕКТУРНАЯ БИОНИКА	67
ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ	74
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	76
СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	77