

Горюжанкин В.К., доц.
Белгородский государственный технологический университет им. В.Г. Шухова

«СОВРЕМЕННОСТЬ» И ПРОЕКТНАЯ КУЛЬТУРА

vk.goro@yandex.ru

Прикрепление профессионализма зодчего к проектированию изменило онтологию архитектуры: с XV-го века её язык становится изображением, «склеенным» с формами строительного объекта. Дальнейшее развитие языка видоизменяет онтологические модели, абстрагированные от построечных форм зданий (категория «стиль» в эпоху модерна и категория «пространство» в современной архитектуре).

Ключевые слова: композитная форма, зодчество, графический язык.

1. Проблема понятия «современность» в архитектуре была сформулирована в антиномии «стиль или метод». Программа современной архитектуры, изложенная О. Вагнером в 1895 году, утверждала: *«Архитектор имеет полное право черпать из сокровищницы всего наследия; однако не может быть и речи о копировании им отобранного ...»* [1]. Модерн противостоял эклектике в стремлении к новому стилю, что служит основанием для определения модернизма как контр исторического явления, и постмодернизма как контр современной архитектуры или новой эклектики. В таких определениях модернизм представляется еще одним стилем в историческом ряду. Однако модерн строил себя как метод и именно **методологический принцип** продолжился в современной архитектуре. Известный представитель функционализма М. Гинзбург в 20-е годы заявлял *«Конструктивизм - это не стиль, а метод»* [2].

2. Проблема средств. *«Рождение»* нового – в противоположность *«возрождению»* былого, – не может явиться в виде совершенного стиля, оно должно вначале проявиться в «модных» элементах, продолжает О. Вагнер, *«...только путем его переработки/отобранного из наследия/и приведения в соответствие с поставленными целями и на основании впечатления... можно добиться задуманного»* [1]. О стиле или методе идет речь у Вагнера? С пояснениями для нас уже в 1896 г. выступил Ван де Вельде. Пионер тотального модерна «прорисовывает» всю обстановку «Блуменверф», его план, мебель, посуду и платье хозяйки. В чертах обстановки можно углядеть мотивы, искусств Японии, Египта и Греции. Но, их сплав – это новый стиль. Его метод работы разъясняет О. Вагнера: на путях переработки исторического содержания, архитектор анализирует стиль, как **графический язык**. Способ абстрагирования элементов стиля в самостоятельном предмете, в котором «просвечивается» история, Ван де Вельде

закрепил в понятии **«геометрический орнамент»**. Прорисовывание орнамента как поля силовых взаимодействий отдельных линий, организованных энергией рисующего, приводит его к графической структуре. Орнамент, срастаясь со всеми абрисами предметной среды, является нам – **«сильной формой»** [1]. Программа модерна обозначила **метод модификации стилистик**, заменивший в проектировании принцип стилизации.

3. Дискурс о «современности» требует различения двух архитектур: «архаической» и «современной». Для такого различения, обычно, привлекается понятие «технический прогресс» в строительстве, но, также обычно, не рассматриваются технологические изменения в мышлении, игнорируются организационные изменения в труде архитектора. Об онтологии, исходящей от предмета деятельности К. Маркс писал: *«То, что на стороне рабочего проявлялось в форме деятельности, теперь, на стороне продукта выступает в форме покоящегося свойства, в форме бытия. Рабочий прял, и продукт есть пряжа»* [3]. Распространяя эту метафору на архитектуру, скажем: зодчий строил – и архитектурой была постройка, проектировщик чертил – и его архитектурой стало проективное изображение. Исследованное Э. Панофским и Х. Зедлмайером искусство готического собора датирует поворот архитектуры к изобразительности, произошедшее в XIV-м веке. Зельдмайер определяет собор как **«изображение града небесного»**. По мнению Панофского, одним из принципов языка готического собора, была **«визуальная логика»** предоставлявшая зрителю возможность пережить процесс архитектурного созидания [4].

4. Зодчество: «построечная» архитектура. Если «отобрать» у скульптора мрамор и долото, предложить ему бумагу и карандаш, то мы лишимся скульптуры, а наш мастер станет искать свой хлеб в графике. Подобная ситуация имела место в архитектуре при формировании проектных способов работы. *Зодчество* – это

практический способ организации труда, в котором преобладает строительный навык и натуральный материал. Старославянский глагол «*зидеть*» – означает лепить из глины, и зодчество имеет отношение к Творцу, создавшему из этого пластичного материала перволюдей, затем давшего им жизнь своим дыханием («одухотворил глину»). Греческий архитектор – «главный плотник» – также имеет родство с Миросозидателем в толкованиях термина архитектоника. Художественные формы зодчества неразрывно связаны с материалом ремесленного труда: деревом, мрамором, камнем и глиной. Этот смысл всё ещё удерживается в термине «*архитектурный облом*», который для зодчего был не столько графическим набором «выкружек и каблучков», сколько обломком карнизного мрамора. В тоже время, зодчий в постройке “копирует мироздание” и воспроизводит картину мироустройства.

5. Проектирование: «композиционная» форма.

Теоретическое представление о новом предмете, возникшего в прикреплении строительного профессионализма зодчества к проектированию, нам оставил Л.-Б. Альберти. Он определил, что «*архитектура заключена не только в «постройках», но и в «очертаниях»*. Мы уже привыкли к тому, что «*фасад*» – это и чертеж, также, это и наружная поверхность стены, но как материал нашего искусства – *это картина*, на которой нечто изображено. Связь изображения и его несущего материала (мрамора или штукатурки, железобетонного каркаса или городских улиц) сегодня кажется «естественным» свойством архитектурных форм. Впервые же это определилось в трактате «о живописи» Л.-Б. Альберти, который писал, что архитектор заимствовал у живописца свои средства. В этой же книге он, как известно, дал определение «композиции» – нового для профессии предмета творческого средоточия. Графическая форма – изображение – замещает форму «скульптурную», натуральную, являясь её знаком по определению.

6. Авторство в архитектуре. Сегодня мы представляем такой его тип, в котором осознаём себя творцом произведения. В древней культуре произведение транслировало общезначимый смысл, и этому искусству соответствовали иные типы авторства, например:

- **мифологический тип авторства**: мрамор копирует деревянную конструкцию ордера, потому что его «деревянная» форма и несет его, никем не придуманное, содержание;

- «**сказочный» тип авторства**, – в котором созданность (искусственность) произведения («ордер») и его вымысел («мужской» = дорический ордер) осознаны без представления о том, кем и зачем это придумано.

- историческое становление форм авторства привело нас к модернистскому сознанию необходимости конструирования языковых форм, специфичных для каждого нового архитектурного содержания – **литературный или художественный тип авторства**.

7. Методическое обеспечение проектной культуры. На этом переломе в профессии возник любопытный тип авторства – «каменная» форма как бы несла на себе культурный смысл, воспроизвести который можно только копируя её «очертания». «Правила (добавим за Виньолу: «вычерчивания») пяти ордеров» стали методическим пособием каждого автора, сосредоточенного в графике и на форме, но не позволяющего себе думать о содержании произведения. Содержание архитектуры всё еще неприкосновенно. Такой **тип авторства** М.И. Стеблин – Каменский назвал «*скальдическим*», *фольклёрным* [5].

8. Метод монтажа. Третьим автором новой архитектуры был А. Палладио, открывший возможности графического преобразования ордерных композиций, и создавший альбом собственных построек и проектов, взамен исторических образцов. Со времени Палладио, обогатившего приемы составления целого из частей изображения приемами их монтажа, **формообразование** явилось единственной художественной темой, освоенной в «композиции».

9. Проектирование как модификация прототипа... Для дома Тарасова (на Спиридоновке) Жолтовский использовал прототип Палладианского палаццо Тьене, преобразовав его членения в пропорциях Венецианского Дворца Дожей, за что был удостоен академического звания (в 1914 г.). Повторное использование такого приёма в 1934 году для семиэтажного жилого дома у стен Кремля, одетого в «ликующий», но монументальный фасад трехъярусного Капнтоната, дал поразительный эффект: была начата новая страница в развитии советской архитектуры [6].

Такая модификация предполагает работу в области технологии проектирования: представления графем (в частности, пропорций) как агрегатов проектной модели здания. Подобную работу в конце 20х годов осуществила группа рационалистов во главе с Н. Ладовским. – Её результаты в 1933-м были

изданы В. Кринским, И. Ламцов и М. Туркусом в виде учебника от ВХУТЕМАСа «Элементы архитектурно-пространственной композиции» [7]. При создании пособия по «модернизму» схемы метрических порядков, плотностей и фактур, ритмических рядов и графического моделирования пропорций накладывались поверх фотографии памятника архитектуры или располагались рядом. Этот графический слой, как бы отделившийся от прототипа, не зависит от конкретной формы и имеет самостоятельную ценность: его «можно» использовать для создания современных стилей и форм. *«Языки пропедевтических курсов Ладовского, Клее, Кандинского, в которых даются описания видов линий, поверхностей, пространственных соотношений плоскостей, масс и т.п. – выполняют функции абстрагированного метаязыка по отношению к тому, что непосредственно выражено в архитектурной или художественной форме»* [8].

10. Диспозиция в реконструкциях стиля... Академик И.А. Фомин стремился сохранить ордер для «пролетарского стиля»: он трансформировал традиционные формы, упрощая и гипертрофируя, лишая их орнамента и декора для выражения простоты и революционности своей эпохи. Одно из его нововведений – «спаренные колонны»: *«... при нынешних очень высоких зданиях колонна от земли до 5-го - 6-го этажа оказывается толщиной около двух метров в диаметре и, несмотря на такую дикую толщину, кажется спичкой. И вот я изобрел спаренную колонну, которая при такой же высоте имеет лишь один метр в диаметре и кажется весьма монументальной»* [9]. Такие колонны использованы в доме «Динамо» в Москве (1931 г). Здесь произошел сплав конструктивизма и классики – это два графических слоя, читаемых и порознь, и вместе. Принцип *стилизации как диалога* между современным стилем и формами прошлого характерно для «соцреализма» и был его программной установкой, а также и установкой «мира искусств» (1912 г) на освоение фольклорных традиций, в частности, прославивших Ф.О. Шехтеля. Некоторые постройки Фомина, например, политехнический институт в Иванове (1928г.), выглядят как примеры «двойного кодирования»: в искажениях классики очевидна ирония (рис. 1). Тонко чувствующий мастер не мог сделать это случайно, но нет также никаких свидетельств, что он намеренно строил «тупую классику» для пролетариев.



Рис. 1. И.А. Фомин, И.И. Фомин. Политехнический институт в Иванове, 1928

11. Диспозиция в модернизации форм классики. Современный материал, скажем, сборный железобетон, использованный для форм архаичного вида, представляет старое и новое как разные системы языка. Магическая архитектура «Абракас» Р. Бофилла развивает традиции барокко с позиций сюрреализма: стеклянные колонны и отслоившийся карниз призваны обесмыслить тектонические принципы ордера, продемонстрировав нам условность «чтения» формы. Зритель становится свидетелем и участником многослойного языка архитектурного формообразования. Авторский диалог теперь зрим в форме.

Заметим, что в какой-то степени подобной могла быть реакция зрителей 34-го года, увидевших дом на Моховой улице, в котором соединились конструктивистский витраж и гипертрофированные колонны с капителями в рост человека, а также на конструктивистскую интерпретацию (Жолтовским) классических форм в деревянных арках главного входа ВСХВ в Москве 23 года.

12. Мода... О. Вагнеру понадобилась аналогия с модой, чтобы передать характер изменений во взгляде на архитектурную форму: *«Было бы нелепо, если бы люди в теннисных или велосипедных костюмах, в военной форме или клетчатых брюках жили бы в интерьерах, обставленных в стилях прошлых веков. Наше жилище должно быть простым, как наша одежда»* [1]. И столь же неустойчивым в определении современного, как мода в одежде. Мода «отслаивается» в стилях, лишая стили глобально-исторического значения, которое им придавалось в искусствознании от Винкельмана.

... и дух времени. 40 лет тому, идеи преодоления сил земного тяготения, образы парения и полета, впечатление нематериальности и атектоничности предметов быта и аксессуаров одежды приобрели в искусстве широкую популярность. Мини-стиль английского модельера Мэри Куант в 62-м

завоевал всемирное признание: мини-юбка и галстук-шнурок обошли мир. В жилище проникают низкие остекленные шкафы, «парящая» над полом тахта, мини-стул, скрытый телом сидящего, треугольный столик и трапециевидный плафон... – Это «стиль обмылков» – растворяющейся материи вещи и исчезающей четкости формы предмета. Мебель «двигалась» по квартире только на время, отыскивая себе более подходящее место, вещи-комбайны, формы которых всегда в состоянии развёртывания, – утверждают пространство, ценное само по себе как процесс трансформации.

В 60-е годы рождается движение самодельной песни и абстрактных анекдотов, своей простотой и детской наивностью противоположных высокопарному языку официальных произведений. В моду входят самовязанный свитер и борода, джинсы и другие аксессуары анти-официального стиля. Предлагая сопричастность к искусству, журналы печатают советы как, например, сделать современный торшер из удилыща и ядра для толкания. Устраиваются выставки самодельных художников, творящих скульптуру из корневищ деревьев и шишек. Формируется **язык аллюзий**: горизонтальные черточки на белой вазочке намекают на берёзу, а размытые пятна жёлтого и зеленого цвета на белой ткани – позволяют ощутить сияние летнего дня в целой роще берез. Раскрытие образа «за вещью» – путем декодирования несложной структуры изображения, существующего «поверх» и независимо от формы, – как знак пространственных ощущений, всегда вызывает удивление от открытия образа, выраженного абстрактно и знаково [10].

Одновременно с освоением космоса, Сибири и телевидения, в 60-е происходит становление домостроительной индустрии. Застройка кварталов тех лет вполне воплотила принципы равноценности компонент среды: бесконечный лабиринт пятиэтажек бесцельно устремленных вдаль – памятник дикой природе, песням у костра и туристской субкультуре.

Модернизм в архитектуре – закономерный этап развития проектной культуры, отмеченный рефлексией художника по поводу средств и методов своего труда.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Мастера архитектуры об архитектуре. М.: Искусство, 1972. 590 с.
2. Гинзбург М.Я. Стиль и эпоха. М.: Госиздат, 1924. 238 с.
3. Маркс К. «Капитал» М.: Политиздат, 1973. 684 с.
4. Современное искусствознание Запада о классическом искусстве XIII - XVII вв. М.: Наука, 1975. 247 с.
5. Стеблин-Каминский. М.И. Миф. Л.: Наука, 1976. 104 с.
6. Жолтовский И.В. Постройки и проекты. М., Госиздат, 1956, 137 с.
7. Кринский В., Ламцов И., Туркус М. Элементы архитектурно-пространственной композиции. М.: Стройиздат, 1968. 168 с.
8. Сидоренко В.Ф. К проблематике композиции в художественном конструировании. Техническая эстетика № 11(155), 1976.
9. Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т.1, М.: Искусство, 1975. 544 с.
10. Композиционные средства и приёмы художественной выразительности в дизайне. ТЭ №33. М.: Труды ВНИИТЭ, 1982. 100 с.

Gorozhankin V.K.

«MODERN» AND THE PROJECT CULTURE

Attaching a professional architect to design the ontology of architecture has changed: from the fifteenth century it became the language of image, "glued" to the forms of building object. Further development of language alters ontological models abstracted from forms-built buildings (category "style" in the modern era and the category of "space" in modern architecture).

Key words: composite form, architecture, graphic language.

Горожанкин Валентин Константинович, доцент кафедры архитектуры и градостроительства. Белгородский государственный технологический университет им. В.Г. Шухова. Адрес: Россия, 308012, Белгород, ул. Костюкова, д. 46. E-mail: vk.goro@yandex.ru