

Ключевые слова: архитектура, искусство, эстетика, восприятие художественной формы, пластическое мышление, фрактальность, «открытая форма», среда.

Дуцев Михаил Викторович

Доктор архитектуры, советник РААСН, заведующий кафедрой дизайна архитектурной среды Нижегородского государственного архитектурно-строительного университета (ННГАСУ), профессор кафедры архитектурного проектирования ННГАСУ, ведущий научный сотрудник отдела проблем теории архитектуры НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства – филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России», Москва
ORCID ID: 0000-0001-8892-6841
nn2222@bk.ru

Key words: architecture, art, aesthetics, perception of artistic form, plasticity, fractality, open form, environment.

Dutsev Mikhail V.

Doctor of architecture, Head of the Department of Architectural Environment Design, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering (NNSUACE), professor of the Department of Architectural Design of NNSUACE, leading researcher of Theory of Architecture Department, Institute of Theory and History of Architecture, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8892-6841
nn2222@bk.ru

ДУЦЕВ М.В.

Пластическая целостность в современной архитектуре

Автор рассматривает современную архитектуру как сложное понятие, требующее междисциплинарных подходов. Также отмечается тот факт, что не всегда уместно отношение к архитектуре как к искусству – могут доминировать другие культурные характеристики, например, медийность, иллюзионизм. Автор размышляет о пластическом измерении архитектуры, о художественной интеграции и трансформации пластических импульсов в новейшей архитектуре, анализирует динамику ее роли в современном обществе. В статье говорится об актуальных тенденциях «фотографичности» и «кинематографичности» восприятия, воздействующих на развитие архитектуры. Подробно изучается пластический код криволинейного пространства и движение к «открытой» форме в современном архитектурном творчестве.

DUTSEV MIKHAIL V.

Plastic Integrity in Modern Architecture

The author considers modern architecture as a complex concept that requires interdisciplinary approaches. It is also noted that it is not always appropriate to interpret architecture as an art – different cultural characteristics can dominate, such as media, illusionism. The author reflects on the plastic dimension of architecture, on the artistic integration and transformation of plastic impulses in modern architecture, analyzes the dynamics of its role in modern society. The article deals with the current trends of "photographic" and "cinematographic" perception affecting the development of architecture. The plastic code of curvilinear space and the "open" form trend in modern architectural creativity are studied in detail.

УДК 725, 727
ББК 85.11

ПРЕДПОСЫЛКИ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ

Истоки архитектурной пластической целостности обнаруживаются в эволюции художественной культуры мира и целостного мышления вообще.

Архитектура изначально рождает многомерный синтез различных видов деятельности: управления, проектирования, социального прогнозирования, экологического дизайна и, конечно, художественно ориентированного целостного мышления. Художественный аспект архитектурного творчества чутко реагирует на проявления всех остальных его составляющих и зависит от них. Таким образом, качества художественной целостности архитектурного объекта являются результатом сложного взаимодействия процессов материальной и духовной сферы.

Определение места зодчества относительно системы искусства по-прежнему остается непростой задачей: архитектура принадлежит культуре общества и обусловлена ее многочисленными проявлениями, в том числе межсистемными. Учитывая это, следует согласиться с неоднозначностью позиций: в одном значении архитектура, безусловно, искусство, и искусство древнейшее, отражающее духовный ресурс общества, возможно, венчающее своеобразную художественную иерархию; а в другом – архитектура своими составляющими выходит за пределы этой сферы, координируясь с философскими, научными, социальными, экономическими и другими дисциплинами. При этом на протяжении всей истории, в том числе и современной, весь круг искусств взаимосвязан с архитектурой и зачастую влияет на приоритеты зодчества, а единые основания и импульсы живого

творчества в искусстве задают определенные эпицентры целостного чувства, видения, мышления художника и архитектора.

Понятие художественной целостности применяется в описании произведений искусства как нерасторжимое единство образного строя, но этого определения недостаточно для понимания творческого процесса. Как отмечает М.М. Гиршман, «художественная целостность признается сейчас во многих научных направлениях одной из самых существенных философско-эстетических характеристик произведения в искусстве Нового времени» [7]. Проблема целостности восходит еще к античной философии и эстетике. Исследуемое явление изначально проявляет двоемирие: «внутреннее противостояние идеальной гармонии мирового целого и реальной раздробленности действительности», что в немецкой классической философии выражено терминами Totalitat (духовная целостность) и Ganzheit (эмпирическая цельность). Понятие целого вообще характеризует нечто единое, нераздельное, монолитное.

Понятия «целостность» и «целое» содержательно согласуются, но различаются системно: целостность служит «мировой целокупности», реализуемой множеством различных целых, согласно Аристотелю, обладающих началом, серединой и концом. У М.М. Бахтина это названо «полнотой космического и человеческого универсума», рождающей произведение как «модель последнего целого, модель мира... Эта модель мира перестраивается на протяжении столетий (а радикально – тысячелетий)» [3, с. 361]. Именно такие мировоззренческие модели, целостные авторские предьявления, мы находим в произведениях мастеров архитектуры.

Именно так писал о творчестве Ле Корбюзье: «Архитектура включает в себя всю культуру эпохи... Перед нами фактические возможности, неожиданные связи и отношения, в которых обнаруживается скрытая поэзия. Человек, природа, космос – ось законов, которая, таясь в недостижимых глубинах, двигает нашей Вселенной» [12, с. 28].

Обратимся к эволюционным предпосылкам пластически целостных концепций новейшей архитектуры. Движение целого круга искусств навстречу друг другу, вновь столь очевидно проявившееся в начале XX века, было обусловлено, в первую очередь, совместной разработкой категории пространства и самой меры пространственности. Вместе с этим, как это уже принято в научном знании, обнов-

ленная трактовка пространства выступила базой художественных новаций, спроецированных на обширное поле культуры и творчества. Каноническая связь, выраженная формулой З. Гидиона «Пространство. Время. Архитектура», определила гораздо более далекие и весомые перспективы, превосходящие даже значение в формировании стиля эпохи – модернизма [1].

Как отмечает И.А. Азизян, благодаря проницаемости кубизма традиционная целостность становится распыленной, многослойной – тенденция, на сегодняшний день, уже прочно укорененная в основаниях многополярного мира и современной архитектуры. Концептуальный заряд этих новаций настолько велик, что зачастую соперничает со значением постструктуралистского (постмодернистского) поворота во второй половине XX века. Несмотря на предположительный характер данного суждения, на значительном массиве новейших примеров мы наблюдаем своего рода «скачок» из времен становления авангарда в настоящее, возможно, в будущее: новую жизнь обретают супрематические структуры, а также черты кубизма и футуризма, прорастая в дигитальных и бионических формах, интерактивных иллюзиях и виртуальных образах.

«Одно стекло... уничтожило бы классическую архитектуру от корня до ветвей», – восклицал Ф.Л. Райт, предвидя фатальное значение потери веры в массу материала [22, с. 17]. Медийность и плюралистичность актуальной культуры позволяет максимально облегчить это перемещение времен, а иллюзорность оправдывает любую адресность образа. Свойство иллюзорности новейшей архитектуры адресует к театральной игре образных метафор, свободных от контекста. Этим путем принцип художественного присвоения, освоения, трансформации обретает в современном искусстве новую жизнь [10], а глобальная художественная проницаемость становится закономерным продолжением и развитием проницаемости пространственно-временной.

Эстетика архитектуры приобретает все более зыбкий, динамический характер, приближаясь к медийным образам. В статье «„Мерцательность“ как принцип репрезентации современной архитектуры» К.О. Вытулева отмечает, что в новейшей архитектуре такие качества, как неоднозначность, слоистость, неточность, случайность и т.п., часто становятся художественными и смысловыми знаками новой

эстетики фасада, как некогда регулярные орнаменты, логотипы или иные средства символической коммуникации. Исследователь указывает, что понятие «мерцательность» заимствовано архитектурой из оптического искусства 1970-х и отсылает к интерпретации «призрачного-прозрачного», «видимого-невидимого», «читаемого-нечитаемого», а также к тенденции дематериализации архитектурных образов [4, с. 128].

Проницаемость границ архитектурного объема выражает тенденцию времени: подчинение концепции «формы» миру иллюзий архитектора-художника, его воображению или «театру» самой жизни, что уже стало заметной гранью архитектурной театрализации. Действительно, многоэлементные формы творчества, прежде всего, театр, кино, телевидение, современная хореография, соотносятся с архитектурными тенденциями «режиссуры» и «зрелищности». Несмотря на условность такого родства, ряд явлений и подходов сферы зрелищных искусств можно трактовать как актуальные принципы архитектуры: сценарность, подчеркнутая визуальная выразительность, выстраивание объемов и пространств как «мизансцен» спектакля, архитектурные «декорации», смена «кадров» пространственных впечатлений в движении. Принцип театрализации, имеющий давнюю традицию, расширяет свои рамки, превращаясь в фактор театрально-кинематографической интеграции и архитектурного шоу.

А.В. Иконников, определяя своего рода дистанции между реальной жизнью и искусством в архитектурном творчестве, писал: «Амбиции целостности жизнестроения архитектуре успешнее удастся осуществлять в искусственно ограниченных рамках художественного эксперимента – т.е. приближаясь к нормам своеобразной сценографии жизни, игры в другую жизнь. И тогда, в условиях выставки, музейного заповедника, художественной колонии, экспериментального района архитектура начинает широко пользоваться приемами театрализации и сценографии» [11, с. 317].

Принципиально иная пластическая позиция адресует к архитектурной философии. Так, финский теоретик Юхани Палла-смаа рассматривает архитектурные произведения как результат мыслительного процесса средствами архитектуры: «Архитектура вырабатывает экзистенциальные метафоры на языке пространства, конструкций, материала, тяжести и света» [19, с. 129]. Ученый

определяет художественное мышление как синтез трех основных начал: восприятия, памяти и мечты. По мнению исследователя, архитектурное сооружение имеет интегральную основу, являясь одновременно необходимой для выполнения своих функций вещью и экзистенциально-художественной метафорой. Продолжая диалектическую линию рассуждений, автор пишет, что «внимание художника всегда одновременно находится в двух основных полюсах: внешнем мире и собственной личности, и, как следствие этого, любое творческое произведение одновременно – и микромодель космоса, и бессознательный автопортрет» [19, с. 140]. Вероятно, в личностной обусловленности действительности выражено важнейшее метапластическое основание творчества архитектора как художника.

Неслучайно Ю. Палласмаа приводит слова Луиса Кана о наполненности замысла и внутренней подготовленности к творчеству: «В начале заложено зерно всего последующего. Начать что-то можно, лишь имея в зародыше, в потенции идеи, способные развиться» [19, с. 130]. Вероятно, наивысшей степенью целостности обладает еще не реализованный замысел, концепция, рожденная творческой личностью – это этап зарождения идеи, еще не обретшей своего вербального или визуального воплощения. Неслучайно в «Охранной грамоте» Б. Пастернак отмечает: «Самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве есть его возникновение, и лучшие произведения мира, повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении» [20, с. 186]. Писатель также акцентирует еще одно связанное с творчеством качество: «Синкретизм способствует расцвету мастерства». Согласимся, что синкретизм творчества на этапе становления как неделимая слитность смыслообразов сопутствует рождению наиболее значимых произведений и их последующей жизни в культуре общества.

«...То, что я делаю, это только поиск. Новых идей, новых образов и, главное, новых форм», – утверждал поэт И. Бродский [16, с. 40]. Действительно, форма в синтезе с сокровенным личностным миром художника приобретает качество духовной формы, на чем делал акцент В. Кандинский: «...Дух отдельного художника находит свое отражение в форме. Она несет на себе отпечаток личности» [1, с. 38].

Предпосылки и импульсы целостности становятся опорами и ориентирами концепции архитектурно-художественной формы

произведения. «Процесс художественного формообразования – мощный культурный фактор структурирования мира, осуществление средствами искусства общих целей культурной деятельности человека – преобразование хаоса в порядок, аморфного – в целостное. В этом смысле понятие художественной формы используется в эстетике как синоним произведения искусства, как знак его самоопределения, выразительно-смысловой целостности», – пишет О.А. Кривцун [13]. Механизм этого таинственного преобразования или рождения в эстетике связан с явлением энтелехии, представляющей по Аристотелю единство процесса и результата. Энтелехия служит материализации творческой энергии автора-творца. «Эта окончательная художественная форма сохраняет в себе всю «рассеянную энергетiku», через ее завершенность просвечивает незавершенность, стимулирующая череду художественных ассоциаций, богатство воображения», – подчеркивает О.А. Кривцун [13].

Обратимся к понятию ауры художественного произведения, которому была посвящена коллективная монография «Художественная аура: истоки, восприятие, мифология» [24]. Аура-атический аспект творчества пусть и не измерим, но позволяет обозначить силу, являющуюся своеобразным продолжением воли художника, а возможно, и более сложным синтезом контекстов и восприятия. Следовательно, есть основания признать общие творческие токи, «течения» на уровне энергетических взаимодействий, в которые в полной мере попадает и архитектурное искусство. Здесь обнаруживаются очертания концепции «силового поля» пластических трансформаций искусства как открытой системы.

ПРОБЛЕМА ПЛАСТИЧЕСКОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ В АРХИТЕКТУРЕ

Проблема пластической целостности в архитектуре может быть рассмотрена по крайней мере в двух взаимосвязанных смыслах:

- в аспекте совместной эволюции архитектуры и всей пластической традиции искусства, соотносительности с художественной культурой в целом;
- в аспекте формирования авторской пластической модели архитектора-художника, созвучной времени.

В русле первого направления уместно говорить о встречаемом движении архитектуры и всего круга искусств, сопровождающегося выходом за рамки стилей, жанров, за «границы» собственной формы. Второе направление характеризуется развитием актуальных архитектурных тенденций, которые также сопричастны интегративным проявлениям действительности – современной науке, философии, культуре в целом. Говоря «архитектурных», мы подразумеваем расширенный круг понятий, включенных в реалии архитектурного творчества – поле всех средообразующих факторов: как интеллектуально-чувственных, так и физических.

Что же является основаниями пластической целостности новейшей архитектуры и конкретного архитектурного произведения? В каких срезах (слоях, уровнях) следует их обозначить? В каких сферах культуры современного общества следует вести их поиск? Являются ли эти основания узкопрофессиональными или совпадают, перекликаются с общекультурными?

Правомерно предположить существование единого пластического поля, связывающего архитектуру и иные сферы физической и духовной жизни человека, мир природы и космос. При этом наличие такого «поля» можно понимать метафорически, как описание глобальной связанности, взаимопроникновения и совместного действия реальных и потенциальных влияний концептов и контекстов. Реальность такого поля доказывают и определенные эстетические отклики формы, образа, смысловой конструкции произведения, которые обозначим как пластические импульсы, определяющие пластическую преемственность и пластическую «бесконечность».

Близкое по смыслу понятие «пластические аналогии» было введено еще в футуристических манифестах У. Боччони и Дж. Северини, отметив значение поля влияний как в пространстве, так и в искусстве. Действительно, по прошествии времени, наличие осознанных и бессознательных связей в искусстве начала XX века не вызывает сомнений. Благодаря массивам исследований, сравнений, переосмыслений, обнаружили и получили признание общие линии развития, стала очевидна общность стилевых черт «нового» искусства.

Сегодняшнюю ситуацию однозначно определить нелегко. Задача усложняется состоянием всеобъемлющей запутанности, вседозволенности, отсутствия четких границ и стремительной смены ориен-

тиров, а также растущими скоростями за пределами возможностей адаптации к ним человека. При всей неопределимости системы одной из наиболее характерных черт современности является активное заимствование искусством и архитектурой приемов, подходов, методов внехудожественной сферы: естественнонаучного знания, цифровых и компьютерных алгоритмов, социальных, экономических и маркетинговых стратегий. Актуальное искусство активно использует перевод математических, философских и социальных конструктов в пластический язык. Эта тенденция сопрягается и с очевидным упадком художественной составляющей в традиционном значении, обусловленным очередным витком исторической спирали.

Таким образом, пластическое поле новейшей архитектуры задействует многообразие сюжетов и контекстов, а основаниями пластически целостных концепций и произведений служат как внутренние архитектурно-художественные, так и внешние универсальные и специфические мотивы за пределами профессии.

ПЛАСТИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ АРХИТЕКТУРЫ

Вопрос художественной меры архитектуры по-прежнему открыт. В первую очередь, это весь спектр формотворчества современного архитектора. Некоторые эпицентры, смысловые ориентиры, определенные новации, вокруг которых выстраивалась и продолжает строиться дальнейшая жизнь формы, сегодня достаточно ясно видны (изучены искусствоведами, историками и теоретиками архитектуры). Другие импульсы еще не приобрели отчетливых очертаний. Иные еще предстоит открыть...

На наш взгляд, обнаружение этих общих центров соприкасается с логикой всеобщей взаимосвязанности и взаимообусловленности, сетью объемных связей, проходящих сквозь всю мировую культуру в пространстве и времени. Путь к искомой пластической целостности проложим в русле исследования на тему: «Концепция художественной интеграции в новейшей архитектуре» (диссертация на соискание степени доктора архитектуры, защищенная автором статьи в 2014 году), в которой связующей стала идея «поля» как метафоры сложных взаимодействий и взаимных влияний, изменчивости и нестабильности архитектурных феноменов. Согласно концепции, введена система

«полей» художественной интеграции: пространственно-временного, художественного, персонально-личностного. Художественная интеграция в архитектуре понимается как совокупность многомерных процессов созидания или воссоздания архитектурно-художественной целостности с учетом эстетических ценностей и ориентиров [10].

Жизнь сооружения, его восприятие, связанные с ним размышления – устремления архитектора и переживания адресата архитектуры – рождают сложный мир архитектурной пластики. Пластическое измерение многомерно и раскрывается на уровне формы объекта, образа, смысла и впечатления, где за каждым понятием – свое проявление категории формы. Луис Генри Салливен писал: «Форма есть во всем, везде и в каждом мгновении... некоторые формы определены, иные неопределены; у одних есть симметрия, у других только ритм. Одни абстрактны, другие материальны. Одни привлекают зрение, другие слух, осязание или любое их сочетание. Но все формы безошибочно символизируют о связи между материальным и нематериальным... между безграничным духом и ограниченным разумом» [26, с. 14–15]. В любом ракурсе категория пластической целостности адресует к наиболее фундаментальным и универсальным закономерностям рождения и становления формы, ее месту в пластической системе автора-архитектора и в пластическом русле эпохи в целом.

Проблема целостности в архитектуре связана со многими факторами, но вопрос пластической состоятельности, который в снятом виде несет отпечаток всей многоосновной системы зодчества, представляется первостепенным как критерий художественного совершенства. Состоятельностью, на наш взгляд, обладает художественное целое произведения, выражающее авторское начало или художественную традицию. Пластическое измерение адресует к вопросам формы и ее истоков: как появляется форма? Каковы мотивы, рождающие и несущие пластические коды? Где находятся области влияний? Исследование этих аспектов и есть во многом задача самоидентификации профессии в поле культуры – нахождении сложной идентичности, постоянно перешагивающей свои собственные границы. В этом плане актуален вопрос фиксации пластических трансформаций, которые через языки искусства и многообразие импульсов ведут к новым целостным значениям и их проявлениям

в архитектуре. Формируется художественно-пластическое поле новейшей архитектуры и поле оснований ее пластической целостности.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЛАСТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ АРХИТЕКТУРЫ

Актуальный контекст сближения и взаимного прорастания архитектуры и всего поля искусства (художественно-творческой деятельности) связан с активным развитием базовых тенденций, которые можно обобщенно определить как «театр» и «дизайн», совместно с концептуализацией творчества, а также усилением универсального естественно-гуманистического основания архитектурной деятельности. В указанных актуальных сферах архитектурно-художественной интеграции пластическое начало задействовано как в традиционном, «осозаемом» смысле работы с формой, так и в более отвлеченном виде – на уровне сознания, чувственного восприятия и ощущения пространства. Обозначенные центры объединяют наиболее популярные интегративные направления искусства архитектуры: концептуальность, театральность, зрелищность, сценарность, медийность, иллюзорность, искусство стихий, дигитальность и виртуальность.

Тенденция театрализации опирается на акцентную форму и сценарное вовлечение адресата в архитектурный спектакль. Следовательно, здесь востребованы основания разного рода. Во-первых, эмоционально-пластическое основание работы с объемной или пространственной формой, которое сопровождается интерпретацией скульптурных качеств произведения. Во-вторых, задействованы основания социального плана в аспекте формирования интерактивных качеств архитектуры: игровые приемы, навигация, рекреация, трансформация и медиативность. Социально активированное пространство заведомо не только художественное, а ориентировано на комфорт, доступность и на коммерческий успех. Указанные группы оснований тесно сплетены, обуславливая приемы сценарной организации движения и самопрезентации, символических и архетипических форм «говорящей» архитектуры, создания иллюзорного образа и эстетики чуда. В этом русле происходит и выбор материала, усложняющего реальность, например, стекла, зеркал, тканей.

«Дизайнерский» подход к проектированию сегодня определяет несколько провокационных характеристик – выход за типологиче-

ские рамки, границы масштаба и цельность контекста. Формирование дизайна архитектурной среды может идти на ином уровне масштаба, отталкиваясь от человека, траектории его перемещений в пространстве, эмоциональных сюжетов и настроений. При таком взгляде «изнутри» художественный образ в известной степени не требует функциональной обусловленности. Композиционные характеристики, традиционно берущие начало в масштабе генплана, теперь могут замещаться локальным внедрением дизайн-кода на всех уровнях масштаба. Именно такой дизайн-код, несущий как образные, так и игровые рекламные черты, следует считать эпицентром пластических оснований концепции «дизайна». С другой стороны, архитектурный «дизайн» требует создания комфорта и определенной логической схемы, основанной в большей степени на социальном исследовании и менеджменте.

Еще Гете утверждал, что в произведении искусства, каким бы оно ни было, все сводится к концепции. Пластическая привязка концептуального основания не столь очевидна, но ее рассмотрение необходимо с позиции целостности. Мы берем это основание как область заимствований архитектурой смыслов актуального искусства, своего рода новое позиционирование архитектурного творчества. Узнаваемые приемы концептуальных экспериментов могут переходить в пространство, быть задействованы в среде от благоустройства до здания. При этом концептуальный ракурс сам по себе имеет давнюю традицию в архитектуре и выработал определенные каноны: адресация к истории или будущему (Дж.Б. Пиранези, утопии и ретрофутуризм), возвращение к идеалам природы (город-сад Э. Говарда, проекты советских урбанистов и дезурбанистов), устремление к ясным геометрическим построениям (Э.-Л. Булле, К.-Н. Леду, И. Леонидов), растворение в метафизических областях и в чистом искусстве (классик жанра Я. Чернихов, отечественные «бумажники» Ю. Аввакумов, А. Бавыкин, М. Белов, А. Бродский, И. Уткин, М. Филиппов, М. Хазанов, С. Чобан, художник архитектурных антиутопий Л. Вуддс), технократические и экологические концепты (группа «Аркигрэм», японские концептуалисты, Т. Мейн), архитектурные теории и манифесты (А. Сант-Элиа, В. Гропиус, Ф.Л. Райт, Ле Корбюзье, А. Аалто, К. Курокава, О.-М. Унгерс, Р. Колхас, С. Холл, П. Цумтор, П. Шумахер, Ю. Палласмаа, А. Раппапорт и др.).

Естественно-гуманистическое основание адресует к интерпретации природных мотивов и явлений, вживанию в природный контекст, целостным переживаниям единого пространственного тела природы и человека. При этом, чем менее буквально понимается это единство, тем абстрактнее пластический язык, который стремится использовать не внешнее сходство, а принципиальные законы гармоничного сосуществования. Один из пионеров направления Фрэнк Ллойд Райт так описал искомое единство в своей архитектурной концепции: «„Органичное“ – значит существенное, внутренне, присущее чему-либо, целостность в философском смысле, где целое так относится к части, как часть к целому, и где природа материалов, природа назначения, природа всего осуществляемого становится ясной, выступая как необходимость. Из этой природы следует, какой характер в данных конкретных условиях может придать зданию подлинный художник» [22, с. 33].

Сегодня также актуальна непосредственная интеграция природных факторов в архитектуру по концептуальному, художественному и конструктивно-технологическому направлениям. Архитектурная бионика, биомиметические принципы, биометрические структуры, «зеленая» архитектура, лэндформинг – направления, интерпретирующие природу метафорически, структурно или использующие природные компоненты как материал пространства, прочно вошли в арсенал современного архитектора. «Искусство стихий» стало объектом архитектурной пластики, как бы завершая круг предпочтений современного мира: от желания игры и сцены до попытки вернуться к естественной красоте.

ОСНОВНЫЕ ЛИНИИ АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ В НОВЕЙШЕЙ АРХИТЕКТУРЕ

В аспекте целостных взаимосвязей архитектуры, искусства и явлений действительности на первый план выходит вопрос обнаружения пластических взаимодействий в русле каждого направления.

Особое значение приобретает заявленный в авторской концепции «полей» художественной интеграции принцип свободной художественной интерпретации и трансформации, помогающий трансляции художественного качества в зодчестве [10, с. 94–98].

Принцип основан на существовании определенных «откликов» в системе различных «полей», базовом взаимопроникновении разнородных начал и демонстрирует выражение факторов одного «поля» в системе другого поля в новом художественном качестве. Переосмысливая, интерпретируя и трансформируя, архитектор руководствуется приемами универсальных и специальных аналогий, которые проявляются открыто и завуалировано. Этот принцип на каждом этапе обуславливает взаимопроникновение актуальных запросов архитектуры и вновь возникающих импульсов культурного поля: науки, философии, искусства, техники.

Целостные пластические импульсы могут быть представлены в форме силовых линий, которые словно проходят через все сферы культуры, связывая различные поля актуальных и вневременных влияний по следующим направлениям:

- художественно-пластическое;
- иллюзорное;
- дигитально-цифровое;
- естественно-гуманистическое;
- «поле дизайна»;
- социально обусловленное;
- мультимедийное;
- концептуальное.

Обратимся к полям основных влияний, архитектурно-художественных трансформаций и интерпретаций в новейшей архитектуре, где нас будет интересовать, в первую очередь, совместное воздействие различных эпицентров и полей. Именно в этих зонах, на пересечении потоков обнаруживаются единые интегральные основания. Такой взгляд может оказаться полезен в современной ситуации ослабления теории архитектурных стилей и стилового подхода вообще.

Художественно-пластическое поле объединяет вполне традиционные для архитектурно-художественного творчества языковые системы и средства выразительности: цвет, линию, скульптурную пластику. Эти привычные участники синтеза искусств получают новые возможности за счет нивелирования определенных стилиевых и средовых табу и обновления технических возможностей.

Иллюзорное поле проявляется в интерпретациях эстетики чуда, эффектности и мерцательности архитектурных произведе-

ний. С одной стороны, иллюзии можно трактовать в продолжение художественных мотивов творчества, а с другой – как воплощение возможностей новых материалов, медиа и формообразования. Иллюзия, воплощенная в материале, являет весомую альтернативу реальности, делая архитектуру полем для метафизических размышлений и философии. Качества предельной иллюзорности вдохновляют многих приверженцев эстетики чуда в новейшей архитектуре: Ж. Нувеля, Ж. Херцога и П. де Меррона, М. Новака, Г. Линна, бюро NOX.

В дигитальном поле основными действующими элементами становятся не только алгоритмы, но и сформировавшиеся эстетические образцы, которые уже сегодня задают определенный пластический канон: системы фрактального деления и масштабирования, решетки, а также текущие нелинейные формы, «невозможные» фигуры, воплощенные в реальность. Цифровая архитектура участвует в формировании иллюзорного «поля» нелинейного формообразования, что составляет эмоционально-символический слой. Происходит рождение художественного образа особого мультимедийного качества, обладающего свойствами динамичности и виртуальности, а также визуальными эффектами антигравитации и текучести.

Поле естественных феноменов формирует сегодня, с одной стороны, базу экологически ориентированного подхода, а с другой, становится материалом самой архитектуры. В этих ориентирах также угадываются очертания «нового рационализма» – мировоззренческой позиции, свойственной европейскому обществу. «Архитектура – искусство, оперирующее пространством» [Цит. по: 23, с. 53], – утверждал Н.А. Ладовский. Сегодня сделана попытка шагнуть дальше, за пределы пространственных мер и впечатлений. Обращение к свету, воде и непосредственным телесным ощущениям формирует основу феноменологической архитектуры.

«Поле дизайна» – спорное определение, не имеющее четкого смыслового ареала, но позволяющее обратить внимание на актуальный процесс расслоения архитектурной деятельности и проблемы ее самоопределения совместно со смежными творческими дисциплинами. Дизайн как метод изменяет устои профессии: избегает понятий исторического контекста и масштаба, ориентирует на технологичность, усиливает качество «предметности» в пространстве,

привносит элемент провокации, интенсифицирует цвет и фактуру материала.

В социальное (социально обусловленное, социально-гуманистическое) поле входят все характеристики взаимодействия человека со средой на уровне жизненных процессов. При этом значение функционально-типологической обусловленности в современных условиях заметно снижено, по сравнению с сиюминутными потребностями, предпочтение отдается концепции открытости общественных зон изменяющимся требованиям. Многофункциональность сменяется универсальной функциональностью «сквозной типологии» [6; 5, с. 40–47] и индивидуальными сценариями.

Медийное поле несет информационный потенциал архитектурного наполнения и развивает возможности мгновенной трансформации архитектурного образа, адресуя к техническим и технологическим основаниям. Медиафасады пластически совместили архитектуру и любую визуальную информацию. Развитие медиа способствовало формированию концепции «дополненной реальности», дающей альтернативу строительству. Такие технологии не только расширяют возможности для презентации архитектурных проектов, но и позволяют зафиксировать и реализовать в динамике связь физического и воображаемого пространства. Возможно, с этой стратегией будут связаны некоторые еще не открытые стороны обновления представлений о художественном пространстве в архитектуре.

Концептуальное начало следует трактовать не только в фантастическом ракурсе, свойственном визионерской и утопической архитектуре, но, прежде всего, как принадлежность к линии современного искусства и философии. Поле концепций осваивается мастерами архитектуры, ставшими полноправными представителями интеллектуального и художественного мейнстрима.

ПЛАСТИЧЕСКИЕ КОДЫ НОВЕЙШЕЙ АРХИТЕКТУРЫ

Помимо обобщенных областей архитектурно-художественного диалога полезно обнаружить более конкретные художественные мотивы и темы актуального языка архитектора при работе с формой и образом произведения. Такие пластические коды новейшей архитектуры могут быть, прежде всего, выведены из первичных

художественных импульсов и праязыков. Факторы искусства выступают своего рода «прибавочными элементами», активаторами нового целостного качества архитектуры, которая становится результатом архитектурно-художественной интеграции. Здесь ориентирами могут послужить синтетические произведения архитектуры, межсистемные процессы архитектурной деятельности, целостные концепции и методы художественного синтеза в творчестве современных архитекторов. Однако далеко не только искусства питают актуальное образное поле архитектурных произведений. Интеграционная сила архитектуры способна выстраивать связи и «стягивать» в единую систему разнородные, порой полярные, составляющие.

Действуя в едином поле, усиливая, взаимодополняя или ослабляя друг друга, коды зачастую принимают сложные сочетания, вращая в следующие пластические линии:

- геометрический порядок и гармония, композиционный «минимализм»;
- криволинейная (геометрия) форма и искривленное пространство;
- эмоционально-выразительное цветовое поле;
- дизайн-код архитектурного объекта и среды;
- иллюзорный образ (иллюзорные эффекты), эстетика чуда и театрализация;
- архитектура как концептуальное искусство;
- естественно-гуманистические мотивы и «искусство стихий»;
- медиаоболочки, медиаобъекты и интерактивная среда.
- социально активированная и адаптивная среда как искусство самой жизни.

Оценивая процессы пластических влияний, представляется возможным приблизиться к пониманию «живописи», «графики», «скульптуры», «музыки», «танца», «театра», «фото», «кино», «цифрового» и «концептуального» искусства новейшей архитектуры. Интересной тенденцией становится возрождение явления, которое можно назвать «бытовым искусством», к которому стремились в начале XX века, в том числе в формате советской утопии.

Сегодня художественное значение социального процесса связано с эстетизацией стиля жизни и поведения. Совместно с дизайном и развивающимся «искусством стихий» эти линии определяют новые критерии на стыке техногенного и природного, элитарного и повсед-

невного, красоты и удобства. Популярной становится пластическая модификация самой архитектурной профессии – искусство дизайна архитектурной среды. **Дальнейшая интеграция пластических языков и оснований рождает художественную целостность на уровне архитектурного произведения, архитектурной деятельности, архитектурной среды, интерпретируя** актуальные тенденции многомерности современного мира.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕГРАЦИЯ И ТРАНСФОРМАЦИИ ПЛАСТИЧЕСКИХ ИМПУЛЬСОВ В НОВЕЙШЕЙ АРХИТЕКТУРЕ

Рассмотрим на примерах мировой архитектуры версии интегральных взаимодействий в системе взаимно пересекающихся, сплетающихся и пульсирующих художественных мотивов. Анализ пластических проявлений проведем в зависимости от акцентов, сделанных архитекторами по следующим уровням: поверхности фасада, объемной формы здания, общего впечатления, производимого архитектурой. Сегодня форма тяготеет к скульптуре, а плоскость обретает самостоятельный художественный строй вопреки расположению исконных элементов здания.

Самоценная поверхность фасада – одна из коренных традиций архитектуры, достигшая своих высот в ордерных системах, в традиционной и национальной архитектуре, в декоративных приемах модерна и периода эклектики. Лозунг А. Лооса «Орнамент и преступление» породил сильные сомнения в дальнейшей судьбе декорации фасада. Однако в актуальной архитектуре идея орнамента жива и проявляется в форме различного рода паттернов поверхности: перфорации, принтов, суперграфики. «Орнаментация» позволяет избежать ожидаемых элементов фасада: оконных и дверных проемов, а также известных атрибутов ордерной эстетики. Такой архитектурный камуфляж сообщает цельность объему, позволяя говорить крупным композиционным массам, что является существенным шагом к иному прочтению архитектурного масштаба.

Художниками, архитекторами и инженерами повсеместно используются фрактальные последовательности, источником которых служат природные аналогии, закономерности и цифровые алгоритмы. Действительно, это уже не классическое понимание декора как меры

человека, а демонстрация немасштабной математической последовательности заполнения поверхности, в определенном смысле, не подвластной человеческим возможностям. Некогда массивная стена исчезает, растворяется, превращаясь в легкую сетку, кулису, временную преграду. Среди авторов, активно применяющих паттернизацию, М. Готран (Метрополь музей в Лиле, шоу-рум Ситроен в Париже, 2007), Т. Ито (павильон галереи Серпентайн в Лондоне, 2002), Д. Жакоб и Б. Макфарлейн (Jakob + Macfarlane Architects, «Оранжевый куб» в Лионе, Франция, 2011).

В поле влияния традиционных языков искусства сегодня уже включены новые пластические импульсы: эстетика кадра пришла одновременно с актуальными тенденциями «фотографичности» и «кинематографичности» восприятия, наметившими очертания оптического поля архитектуры. Указанные направления развивают популярную иллюзорную стратегию, которая отсылает к эфемерности и ирреальности восприятия пространств, трансформации границ и материальности формы, подвижности и нестабильности смысловых и семантических структур, к тотальной медийности на границе с голографичностью. Группа образных подходов, связанная с утверждением иллюзорной эстетики в диалоге с окружающей реальностью, объединяет творчество Ж. Нувеля, Ф.О. Гери, М. Фуксаса, Ж. Херцога и П. де Мерона, бюро Куп Химмельблау и др. Основным интеграционным посылом становится театральность в различных формах: здания-актеры или здания-декорации, зыбкость и эфемерность пространств, художественная свобода на грани и за...

Пластическое начало в произведениях одного из лидеров этого направления, Жана Нувеля, концептуально по своей природе и развивается на основе авторского метода «интеллектуальной дематериализации». Возникает ощущение, что архитектура является своего рода «медиумом», транслирующим чужие «голоса» и «отголоски» минувших времен. В одной из наиболее значимых работ мастера, доме Картье на бульваре Распай в Париже, материя стены отступает на второй план, давая возможность «говорить» городу с его историей, природой, атмосферой. По функции это выставочный зал современного искусства – свободное «пространство кочевников». Как предрекал автор, «невидимая архитектура» превращается в «самую зрелищную», оживляя местную легенду о ливанском кедре, некогда

по преданию посаженном писателем Ф.Р. Шатобрианом. Общую картину созерцания природы и погружения в историко-литературный контекст дополняет амфитеатр позади здания.

Пожалуй, в еще большей степени, чем поверхность фасада, эволюционирует форма здания. Здания-скульптуры имеют свою традицию, более того, архитектура и скульптурная пластика во многом следуют единой природе пространства и формы. Переход от приоритета фасадной плоскости к значимости объема ярко обозначился в начале XX века. Активное освоение категории пространства и пространственности разбудило сильный архитектурный потенциал всех пластических искусств, став прочным основанием художественного синтеза (архитектоны и планировки К. Малевича, контррельефы В. Татлина, конструкции А. Родченко, скульптурные эксперименты А. Архипенко, О. Цадкина, Н. Габо, мобили и стабилы А. Колдера). Скульптурность архитектурной композиции, восприняв многие открытия искусства, окончательно утвердилась в творческих принципах модернизма, спроецированных в дальнейшем на архитектуру разных периодов. Приоритет «объемности» во многом использовали модернисты, интерпретировали деконструктивисты, отчасти – постмодернисты, активно развивают представители новых архитектурных течений, по-разному трактуя степени скульптурной свободы формы.

Примером упорядоченности пространственных построений и геометрической гармонии служит пластическая концепция Р. Мейера. Истоками поэтики мастера стала авторская трансформация принципов формообразования Ле Корбюзье во взаимосвязи с супрематическими поисками авангарда. Повсеместное использование белого и абстрактной геометрии определяет метафизику чувственного восприятия: ожидание вдохновения, иллюзия всеобъемлющей пустоты, нетронутый белый лист. В своих интервью автор поясняет, что белые здания наделены способностью постоянно менять свой цвет, реагируя на окружение, погоду, характер освещения [18, с. 85–90].

Архитектор создал характерный морфотип здания-скульптуры по законам евклидовой геометрии: центр творчества «Атенеум» (США, 1975–1979) или музей современного искусства в Барселоне (МАСВА, 1995). Музей сам предстает произведением искусства – своеобразным абстрактным «архитектоном» среди традиционной застройки. При этом авторская версия «модернизма» чутко реагирует на масштаб

исторического окружения, рождая законченное художественное целое. Цилиндрическая форма явилась еще одним пластическим приемом Мейера, имеющим при этом целый ряд предшественников, начиная от амфитеатров Древней Греции и Рима до хрестоматийной спирали музея Гуггенхайма в Нью-Йорке Ф.Л. Райта. Идеальная завершенность круга определяет доминирующую роль сооружения в средовом ансамбле – здание-магнит, здание-ориентир, здание-центр (музей «высокого» искусства в Атланте, 1983 г., здание центра истории искусств в музее П. Гетти).

Американский архитектор Э.-О. Моос программно работает с геометрическими примитивами, трансформируя, искривляя, ломая, усложняя их врезки («The Vox», США) и исследуя предельные возможности прочтения изначальной геометрии. Эти формальные эксперименты напоминают проуны Лисицкого, словно зараженные вирусом деконструкции и деконструкции.

Форма музея Ордос в Китае (архитектурное бюро MAD, 2011) стала результатом дигитального проектного метода и представляет наглядный пример реализации оболочки-капли или «глоба», теоретически описанного Маркосом Новакком для обозначения новой интегральной геометрии, не определяемой в декартовой системе координат. Это же понятие с готовностью использует Чарльз Дженкс: утверждая «новую парадигму», он включает каплевидную грамматику как основу архитектурного языка будущего в ряд с «инфопространством» и стилем органикемом [8].

Известный создатель нелинейных форм архитектор Грег Линн при проектировании здания оперного театра в Кардиффе во многом основывался на теории генетика У. Бейтсона о связи информации и симметрии. В своем проекте архитектор делает попытку сформировать новую идентичность на основе понимания сложно организованного контекста: упорядоченности и вариативности, гомогенности и гетерогенности. Метод Г. Линна использует понятия мутации и разнообразия, которое, в свою очередь, взаимосвязано с полем неорганизованной информации. А.А. Айрапетов пишет, что «Архитектура Линна предстает не как застывший объект, а как динамическая форма жизни, открытая к влиянию извне» [2, с. 407]. Такая позиция продиктована теоретическими установками Линна, трактующего организм как результат динамической нелинейной

взаимосвязи внутренних симметрий с особенностями неорганизованного контекста.

Пластика образа и впечатления не подлежит анализу, сопровождая вызревание замысла архитектора и отклик адресата: его непосредственные ощущения, эмоции и воспоминания. И все же возможно обрисовать некоторые условия рождения наиболее сильного художественного впечатления. Например, звук, как и свет, показывает нам ценное свойство когерентности, основанное на волновой природе и ведущее к феномену усиления воздействия этих факторов на человека. «Образ, в котором все элементы формы согласованы друг с другом и с содержанием, называется когерентным. Именно такие, когерентные образы до глубины души волнуют людей, не лишенных эстетического чувства», пишет в статье «Когерентные города» К. Лидин [15, с. 37]. В архитектуре к таким факторам эмоционально-чувственного общения с человеком можно отнести, прежде всего, цвет, фактуру материала, свет и воздействие других естественных феноменов.

В экспозиционном павильоне-трансформере фирмы Prada от Р. Колхаса важно интеллектуальное впечатление – здесь заявлена антитеза распространенной сегодня модели многомерной б্লоб-формы. Антиблб в версии архитектора – это возвращение к евклидовой геометрии круга, креста и треугольника, которые «превращаются» друг в друга путем вращения внутри гибкой оболочки-мешка.

Сопряжение пространственных и цветовых волн усиливает воздействие компонентов, рождая новое интегральное ощущение движения цвета. Основным пластическим решением музея современного искусства MUSAC в Кастилья и Леон в Испании по проекту архитекторов М. Мансилья и Э. Тюнон (Mansilla + Tuñón architects, 2000–2004) стала тема цветового градиента, охватывающего здание по периметру. Перетекающие оттенки цвета стеклянных кривых центра танца им. Рудольфа Лабана в Лондоне (Ж. Херцог и П. де Меррон) метафорически поддерживают хореографическую тему, умножаясь в водных отражениях. В этих примерах образ экстерьера наследует живописные подходы XX века, точнее, некую цветовую пропедевтику, характерную для отечественного и зарубежного авангарда. Угадываются опосредованные влияния П. Мондриана, П. Клее, М. Ротко. В пространстве осязаемо явлена та самая живо-

писная пластика и архитектоника, которую художники стремились конструировать на плоскости.

При этом сегодня пространственная трактовка цвета принципиально отличается от принятой, к примеру, постмодернизмом. Безусловной новацией стало отношение к границам цветовых пятен – теперь они могут размещаться относительно свободно, не выявляя детали фасада, а решая самоценную задачу. Технически новые возможности связаны с применением цветного стекла и фасадных систем, допускающих различные спецэффекты. Так, крыша рынка Санта-Катарина в Барселоне превратилась в цветное поле, которое можно наблюдать из окон ближайших домов, правда, образованное вполне конкретным фигуративным изображением. Созвучное решение выбрано для здания рынка Markthal в Роттердаме (MVRDV, 2014), где гигантское «жерло» центрального зала декорировано масштабным тематическим панно. Эти примеры также пограничны дизайну и допускают игровое восприятие архитектуры с удивлением и улыбкой.

Активное включение цвета отличает многие объекты новейшей архитектуры, сообщая дополнительный эмоционально-выразительный заряд. Игра с цветом провоцирует новое мировоззрение: цветная архитектура воспринимается как модный аксессуар, одежда или предмет интерьера, а человек ощущает себя в городе, как в фирменном бутике. «Дизайнерский» подход подразумевает временность и сменяемость архитектурных одежд.

Особое место занимают архитекторы, для которых цвет – скорее редкость и указание на особые условия. Насыщенными локальными цветами сигнализирует геометрия в культурном центре О. Нимейера, красный цвет интенсифицирует адресный образ в музее «Дом историй» Паулы Рего архитектора Э. Соуто де Моура, тот же красный решает эстетику жилого дома Мирадор в Мадриде (MVRDV), малиновый цвет башни отеля Порта Фира (Т. Ито, 2009) в Барселоне аккомпанирует ее причудливой форме. Наиболее выразительные модификации возникают, когда во взаимодействие с цветовым полем вступает скульптурная форма. В здании музея дизайнера в городе Holon (Израиль, 2010) по проекту Рона Арада цвет заряжает спиральные ленты, охватывающие пространство экстерьера. Обратим внимание на роль именно открытых основных цветов, или их наиболее

провокационных оттенков, сообщающих элементам архитектуры звучание арт-объекта.

В главе «Архитектура в новом тысячелетии» автор книги «Искусство и архитектура XX века. 1960–1990» Доротея Эймерт обозначает актуальную проблему субъективного восприятия информации каждым отдельным индивидом, затрудняющую складывание целостного мировоззрения. При этом формирование единой картины мира в XXI веке исследователь связывает с внедрением органического холистического подхода. Д. Эймерт подчеркивает, что новейшая архитектура развивается в ситуации «сенсорной перегрузки», когда переизбыток раздражителей требует постоянного производства новых и новых впечатлений. Созидательной альтернативой архитектурного спектакля представляется новая органическая линия архитектуры, взаимодействующей с человеком на уровне живой энергии [27, с. 225–226].

Экоориентированная тенденция позволяет сегодня природе вновь заговорить пластическим языком пространства и формы. В мировой архитектуре намечилось определенное движение в сторону естественности и гуманизма как антитезы концептуальным или технологическим стратегиям. Зодчество в русле «искусства стихий» приобретает качество естественности художественного мира произведения: природа и вторая, созданная человеком, искусственная природа, согласуются в единстве, оказывая благотворное воздействие на адресата.

Архитектура земли, или лэндформинг, ориентирует на сплав скульптурных интенций и естественных геологических условий. Так, бюро Снохетта практически повсеместно задействует ландшафт, что ярко проявилось уже в одном из первых значимых объектов в виде грандиозного утопленного в землю диска библиотеки в Александрии. Объем оперного театра в Осло, разработанный совместно с художником О. Эллиассоном, предстает «обитаемым» айсбергом, поверхность которого стала эпицентром социальной жизни. В библиотеке в Дельфте группа Мекаану формирует складку искусственного рельефа, сквозь которую «прорастает» привычная геометрия в форме конуса. Структуры Ларса Спайброка, напротив, предъявляют новые тектоники – формы-конструкции на основе авторского прочтения методов Фрая Отто и его экспериментов с нитяными аналоговыми моделями. Эти объекты в большей степени тяготеют к формам акту-

ального искусства, как и медиапавильон «Облако» с эффектом тумана на ЭКСПО-2002 в Швейцарии архитекторов Э. Диллер и Р. Скофидио (Diller Scofidio + Renfro), который стал одним из флагманов новейших возможностей воссоздания природных явлений и их интеграции в архитектуру.

Поле естественных феноменов вечно сопровождает человека и входит в понятие контекста, что дает возможность увидеть его проявления практически повсеместно: при создании новых или созерцании существующих пространственных форм в средовом окружении, при смене времен года и времени суток. Философский ракурс осмысления природных пластических мотивов определяет место и роль архитектора – в авангарде этой тенденции оказались японские зодчие и мастера, чьи позиции близки пространственной сенсорике: П. Цумтор и С. Холл. В работах этих авторов архитектура сопрягается с телесным миром и переживаниями человека [25]. Мастера работают с единым архитектурным «телом», которое одновременно вещественно-материально и исполнено внутренним напряжением, в каждый момент времени воздействующим на адресата. При этом в архитектурном сооружении важны любые детали и способы их сочленения, материальная природа, а также звуки, запахи, визуальные образы, предметы и вещи, раскрывающие «душу» пространства⁽¹⁾. Особую атмосферу своеобразной «рукотворности» несут небольшие произведения в сельском или природном контекстах: часовня брата Клауса в Германии (2007), термы в Вальсе (Швейцария, 1990–96 гг.), капелла Св. Бенедикта в Сумвиче (Швейцария, 1988).

В художественном музее Kolumba (на месте церкви Св. Колумбы) в Кёльне (Германия, 2007) мастер создает медитативное пространство синергии многоликого религиозного прошлого и настоящего, а перфорация в стенах, позволяющая просачиваться свету, усиливает сакральный эффект. Основой художественной интеграции становится рождение эмоционально насыщенного «поля» взаимодействия, одухотворенность и «человечность» среды, адресующая к способности человека существовать в гармонии с окружающим пространством.

(1) Веденина Л. Критическое эссе к статье Питера Цумтора «Атмосфера. Архитектурное окружение. Окружающие объекты» / Л. Веденина // О дизайне, о вдохновении, о жизни: архитектур. блог. URL: <http://vedenina.ru/blog/archives/578>.

С. Холл, создавая архитектурное пространство, делает человека не просто зрителем, а «главным героем, который путешествует по живой сцене архитектуры вместе со светом, звуками, временем», взаимодействуя с материалом, цветом и поверхностью, определяющими это пространство⁽²⁾. Проект Музея современного искусства Киасма (Хельсинки, 1998) опирается на теоретические установки М. Мерло-Понти, согласно которым движение тела стало одной из доминирующих идей музея. Концепция здания базируется на феноменологической идее перекрестка, представленной на нескольких уровнях: включенности в городской пейзаж, объемно-планировочном решении пространственных коммуникаций, а также восприятию сложных «параллакс» посетителем.

Особое внимание материалу встречаем в произведениях Марио Ботта, чей авторский стиль всегда узнаваем – брутальные объемы ясной лаконичной геометрии, выполненные в природном камне или в кирпиче, как правило, красно-коричневого оттенка. Большинство построек характеризуется использованием выразительных свойств естественного света, проникающего внутрь сквозь фонари. Этот прием использован в каноническом объекте автора – музее в Сан-Франциско, где внутренняя структура прочитывается извне, сообщая монументальную ясность и постмодернистскую парадность композиции. Световые фонари особенным, смысловым образом артикулированы и в одном из наиболее ярких произведений последнего времени – в синагоге Цимбалиста в Тель-Авиве. Архитектор отдает приоритет художественно-пластическому звучанию стены и проема, оппозиция которых акцентирована концептуально и структурно. Стена всегда тяжела, массивна, фактурна, что для современной архитектуры может показаться анахронизмом. Она с трудом допускает проем, даже узкую щель, сохраняя свою монолитность. Свет, в свою очередь, находит дорогу сверху через фонари, решая атмосферу интерьера. Два пластических начала удерживают напряжение, создавая выразительный конфликт «атаки» света и «обороны» стены.

Наиболее революционное преобразование пластического строя новейшей архитектуры, ведущее к принципиальному обновлению восприятия человеком, связано с трактовкой пространства-времени, выраженной через интерпретацию категории движения. При этом уже сейчас ясно обозначились конкретные пластические алгоритмы: спиральный принцип организации формы, самоподобие ритмически повторяющихся элементов, принцип Мёбиуса или сосуда Кляйна, фрактальные древоподобные структуры, облако точек и волновые закономерности. На наличие таких актуальных канонов указывает ряд исследователей: Ч. Джэнкс в работе «Новая парадигма в архитектуре», С. Аллен в эссе «От объекта к полю» [28], а также И.А. Добрицына в труде «От постмодернизма к нелинейной архитектуре», Д.В. Козлов, М.П. Кравченко, Н.В. Касьянов с исследованиями алгоритмов самоподобия природы и архитектуры.

Структурно-пластическая деконструкция П. Эйзенмана основана на игровом взаимодействии формальных систем, отсылающем к определенным узнаваемым алгоритмам. Согласно идее мастера, L-образная форма являет «промежуточное» геометрическое состояние (не прямоугольник и не квадрат) и способна как вирусом «заразить» весь архитектурный объект. Здесь фрактал важен как динамическая форма-процесс, позволяющая достигать максимальной вариативности формообразования, выходя за рамки традиционных понятий стабильности, размера, масштаба, места.

Авторский топологический метод на протяжении ряда лет создает впечатление, что архитектура остается «незавершенной» во времени, вновь фрактально возникая в новых вариациях. Сам автор размышляет: «При каждом масштабировании... возникают аспекты изменений во времени, изменений в линиях, границах и т.д. Таким образом, своеобразное эхо возникает не только в масштабе, но и во времени, создавая самоподобные, но не самоповторяющиеся аналогии. Это похоже на бесконечные отражения в неправильном зеркале»⁽³⁾. Характерным примером может послужить известный «дом 11 А» (1978), где автор программно утверждает

(2) Клец В.А. Стивен Холл. Киасма как центр феноменологической архитектуры. URL: <http://research-journal.org/featured/stiven-xoll-kiasma-kak-centr-fenomenologicheskoy-arxitektury/>.

(3) Кравченко М.П. Развитие фрактальной теории в архитектуре времени. 2010. URL: http://www.taby27.ru/studentam_aspirantam/aspirant/filosofiya-nauki.-arxitektura-dizajnu-dpi/fraktal-arch.html.

«нестабильную геометрию» с помощью вариаций L-формы. При этом наглядно демонстрируется фрактальный принцип объекта в объекте, где каждая новая трансформация сохраняет память об исходной форме [2]. Сегодня архитектура Эйзенмана видоизменилась на основе обращения к органике и архитектуре земли, что можно наблюдать на примере строящегося Города культуры Галисии в Сантьяго-де-Компостелла.

Пластические проявления прошлого и будущего постоянно встречаются. Turbulences FRAC центр по проекту Д. Жакоб и Б. Макфарлейна (расширение музея современного искусства в Орлеане, Франция, 2009–2013) – это пространственная структура, изначально контрастная окружению, которая разворачивается вокруг центрального мотива турбулентных потоков, охватывающих архитектуру земли и элементы средового дизайна. По своей природе инновационная форма настолько непривычна и неконтекстуальна, что переходит порог отчуждения и неприятия, вызывая чувство любопытства перед неизведанным. Аналогичный эффект использован и в Центре Жерара Патте в Париже по проекту Р. Пиано (2006–2014), где в камерное пространство исторического квартала внедряется дигитальная бионическая форма. Представляется, что здесь целостность восприятия и понимания удерживается на грани возможного сегодня. Будущее, вероятно, яснее определит место новым тектоникам в мировосприятии человека.

Стремясь изменить форму пространства, архитекторы все чаще обращаются к волновым процессам, распространяющим пластическое влияние далеко за пределы своих непосредственных границ. Ведущей закономерностью становится непрерывность пластической темы, ее развитие внутрь интерьера и за пределы архитектурного объекта. Объем танцевального театра Стива Эйлера (Г. Эванс, 2000–2003) обернут оболочкой, решенной по принципу тиражируемых «стоп-кадров» движения танцора. Многократно остановленное движение становится изобразительным кодом архитектуры. Тема пульсации откликается не только в тематических и естественно-природных архитектурных мотивах. Движение, динамика, ускорение соединились в самоценное пластическое основание, на котором есть смысл остановиться подробнее.

ПЛАСТИЧЕСКИЙ КОД КРИВОЛИНЕЙНОГО ПРОСТРАНСТВА И ДВИЖЕНИЕ К «ОТКРЫТОЙ» ФОРМЕ

Свобода формы, обретающая черты полноправной архитектурной реальности, вдохновлена и подготовлена целым спектром пластических импульсов из разных сфер культуры, особенно XX и начала XXI веков: изобразительного искусства и скульптуры, мира природных форм и конструкций, цифровыми технологиями и техническими возможностями, а также идеями точных наук и философии.

Потребность в искривлении пространства ярко обозначилась в начале XX века: в экспериментах кубистов, футуристов, мастеров отечественного авангарда, в упражнениях ЖИВСКУЛЬПТАРХа и ВХУТЕМАСа, в «планетарных» пейзажах К. Петрова-Водкина. Одним из активных формообразующих алгоритмов стал спиральный принцип, или шире – принцип криволинейного пространства, который разрабатывался в лабораториях отечественного авангарда начала XX века (вспомним эксперименты скульптора Б. Королева и знаменитую Башню В. Татлина) и продолжил свое становление в творчестве представителей московской и петербургской школ нонконформизма. В контексте неофициального искусства продолжался поиск природных и сакральных начал, во многом созвучный разработкам Отдела органической культуры ГИНХУКа 1920-х.

Художники П. Кондратьев и В. Стерлигов, оба ученики К. Малевича, пришли к открытию S-образной кривой, двигаясь параллельными курсами. Изображаемую кривизну пространства П. Кондратьев устойчиво связывал с идеей «расширенного смотрения» М. Матюшина, которая охватывает сферой и землю, и небо, помещая в центр человека. Художник также пишет о том, что наблюдал подобные принципы организации художественного пространства в морских пейзажах Тернера, построенных по принципу «чаши», в росписях А. Рублева. Подтверждение своему открытию автор находил и в точных дисциплинах – в топологии – в формах ленты или листа Мёбиуса. Живописец также указывал на то, что принцип криволинейности задействован в пространстве Эйнштейна и в органических формах природы [14, с. 39].

Становление художественного мира В. Стерлигова первоначально шло под знаком искусства К. Малевича, под чьим руководством он

работал в отделе «живописной культуры» ГИНХУКа. В своих зрелых открытиях художник существенно трансформировал и дополнил систему учителя, утвердив духовное измерение и более органичное пластическое начало в форме кривой. Этой идее сотворения пространства духовного мира явно предшествует философия геометрических фигур Д. Хармса и «представление о кривизне пространства» Л. Липавского. «После квадрата я поставил чашу. Чаша превращается в купол», – в этой формуле прочитывается заявка на новый стиль пластического мышления. Не случайно В.В. Стерлигов, пользуясь терминологией Малевича, считал свое «открытие кривой» [21, с. 31] «новым прибавочным элементом» в пластической культуре [21, с. 80].

В современном культурном поле идея искривленного пространства живет не только художественными интуициями, но и научными теориями нелинейной геометрии, синергетики, астрофизики и философии. Именно в этом поле утвердила и разработала новый пластический ордер З. Хадид – вывела код динамического движения, оттолкнувшись от абстракций К. Малевича. Вспомним, что и сам создатель супрематизма неоднократно писал о парящих или «растущих» формах нового ордера, предрекая мотивы современной инфо- и техно-органики. З. Хадид, пройдя период деконструкции супрематизма, впитав принципы постнеклассической науки, пришла к новому пластическому коду, адекватному времени, утвердив нелинейное начало наравне с системой своего великого предшественника.

Динамические формы определяют пластическое решение значительного массива объектов новейшей архитектуры, соединив наследие футуристов, эмоциональные устремления современного человека, информационные метафоры новейшего времени и алгоритмическое проектирование. Вместе с пространственно-временными манипуляциями (растяжением, сжатием, скручиванием, переплетением) сегодня исследуется и устанавливается баланс порядка и хаоса. В архитектуру проникает ген спонтанности и незавершенности, как в загадочных структурных построениях Цви Хеккера («Спиральный дом»). Такие объекты сложно вписываются в какую-либо систему, а диапазон ассоциативных связей открыт максимально. Здание более напоминает самовольное строительство жильцов, но в определенных ракурсах угадываются силуэт Вавилонской башни из знаменитой серии П. Брейгеля Старшего. Реализуется синергетическое мировоз-

зрение в отношении к реальному и архитектурно-художественному мирам как к сложным самоорганизующимся системам. Рождаются открытая пластическая концепция и форма новейшей архитектуры, допускающая вмешательство «ошибки» и случая.

ПЛАСТИЧЕСКИ ЦЕЛОСТНЫЕ ПРИМЕРЫ НОВЕЙШЕЙ АРХИТЕКТУРЫ

Пластическое мышление сегодня выражено в значительном массиве авторской архитектуры. Заведомо утопично стараться охватить все проявления художественного темперамента зодчих, но имеет смысл заострить внимание на некоторых пластических модификациях в исполнении мастеров. Архитекторы в своем персональном творчестве приходят к авторским приемам, открывают новые подходы, которые, в свою очередь, формируют идентичность стиля того или иного мастера. Архитектор обретает узнаваемое лицо благодаря целостному звучанию личных пластических мотивов в ансамбле персонального творчества, где главный тон задают наиболее целостные примеры проектных поисков и реализованных объектов. Остановимся подробнее на ряде наиболее целостных произведений по разным линиям новейшей архитектуры и отметим те черты, что каждый раз определяют ядро пластического мышления каждого автора.

Заха Хадид

Культурный центр Гейдара Алиева в Баку (2012)

Метапластика

Пластические ракурсы творчества З. Хадид раскрываются в большинстве ее произведений: Национальный музей искусства XXI века МАХХИ в Риме (2010), главное здание завода BMW в Лейпциге (Германия, 2005), трамплин Bergisel в Инсбруке (Австрия, 2002) и др. Во всех центральным мотивом выступает категория движения, обуславливающая скульптурность, струение, текучесть форм, слияние с рельефом и другие известные приемы мастера. Дигитально-параметрическое выражение силового поля стало общим кредо для мастера и ее ближайшего коллеги и соавтора П. Шумахера.



Илл. 1. Заха Хадид. Культурный центр Гейдара Алиева в Баку. 2012⁽⁴⁾

Культурный центр Гейдара Алиева в Баку (2012) – попытка достичь скульптурного максимума: объект идеально открывается со всех точек специально сформированного ландшафта и раскрывается изнутри.

Концепция «показа» архитектуры, предложенная еще конструктивистами братьями А.А., В.А., Л.А. Весниными, доведена здесь практически до предела, усилена фотогеничностью и килогеничностью формы. В основу плана легло начертание росписи Алиева, что еще раз подчеркивает мифотворческий пафос постройки.

Визуальный спектр впечатлений и ассоциаций постоянно пополняется и задает уровни понимания объекта. Посетитель имеет возможность наблюдать жизнь формы при смене освещения: от контрастного днем до нюансного в сумеречный час, а также ее «инверсию» поздним вечером при искусственном свете. С фронтальных

точек форма монументальна и стабильна, что согласуется с идеей мемориала, но явно спорит с идеей непрерывности. Этот контраст обозначает еще одну связь: линейного и нелинейного. Криволинейность пространства задана здесь как пластическая формула. В этом плане для искушенного наблюдателя будет очевидно сходство с очертанием странного аттрактора Лоренца, что еще раз убеждает в родстве параметрической доктрины П. Шумахера и теории сложности. При этом мы можем проникнуть в самые эпицентры «вихревых потоков», почувствовать единство интерьерных и экстерьерных пространств.

Фернандо Ромеро

Музей «Сумайя» в Мехико (2005–2007)

Цифровая скульптура

Музей «Сумайя» в Мехико (2005–2007) Ф. Ромеро являет синтез скульптуры и параметрического дизайна. Здание запроектировано для одной из частных коллекций скульптур О. Родена, а также более двадцати частных коллекций произведений искусства XI–XX веков латиноамериканских и европейских авторов, что стало смысловой и метафорической основой архитектурно-художественной связи. Сложная пластичная форма обладает многомерной символичностью, с одной стороны продолжая актуальные бионические и цифровые стратегии архитектурного формообразования, а с другой отсылая к композиционным методам и праосновам скульптуры: круговому движению; динамическому равновесию масс; приемам сдвига, вращения, скручивания. Гиперболическая оболочка воспринимается далеким, но существенным отголоском творений великого скульптора.

Рем Колхас

Дом Музыка в Порту (2005)

Театрализованная среда – граница и траектория

Обращение к личности и работам Р. Колхаса в русле заявленной темы несколько специфично – архитектор программно не ориентируется на традиционные пластические линии, избегает любых узнаваемых ликов «красоты», наконец, практически не использует криволиней-

(4) Здесь и далее в статье – фото М.В. Дуцева.

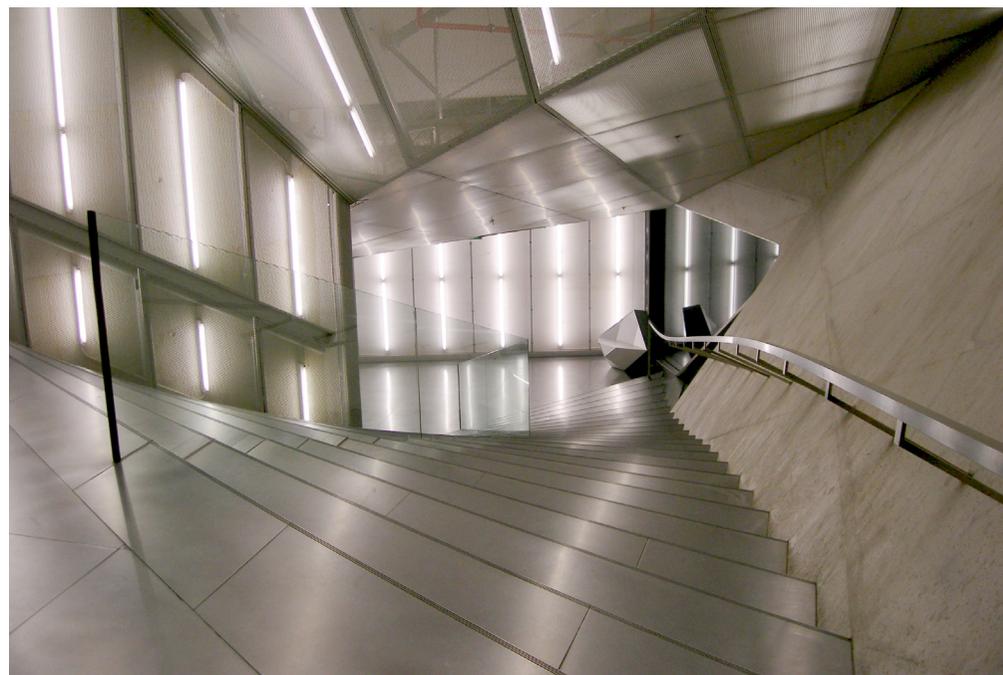
ные формы, как многие актуальные лидеры профессии. Более того, в его теоретических трудах сквозит, скорее, признание разрушенной архитектурной целостности и утрата целостности миропонимания («Мусорное пространство»), потери масштаба (концепция «бигнесс» в эссе «Гигантизм или проблема Большого») или перегруженности и неуравновешенности жизни города («Нью-Йорк вне себя», «Город-генерик»). По мнению одних, это интеллектуальные провокации, призывающие к дискуссии и исследованию. Другие прочтывают в этих текстах своеобразные манифесты и урбанистические программы для проектирования в запутанной действительности. При этом взгляд Колхаса – это всегда интерпретация социального действия, изобретение интегрированного социо-пространственного, или иначе – социо-архитектурного, сценария.

Для нас ценно, что такая пограничная линия межсистемной интеграции, выходящая далеко за привычные барьеры деятельности архитектора, позволяет рождаться узнаваемой пластике смысла и образа. На этом перекрестье формируются и базовые основания пластического мышления, к которым следует отнести принцип «траекта». В здание внедряется непрерывная траектория – пространственный меандр, определяющий внеэтажный характер интерьера, что становится принципом не только функциональным, но и структурно-пластическим.

Дом Музыки в Порту следует признать одним из наиболее пластичных объектов Р. Колхаса и, одновременно с этим, одним из самых противоречивых и загадочных... Декларируемое и подчеркнутое в формообразовании равнодушие к влиянию контекста обернулось почти дружеским соседством с застройкой исторической улицы и сквером. Размер вне категории масштаба, крупные проемы витражей и геопластика основания обусловили контрастное единство с окружением.

Главное пластическое начало принадлежит форме и достигается практически одним, но очень емким действием. Автор словно обозначил контур, границу пространств и смыслов, не растворяя ее самоценности – она отделяет зал от реального мира вокруг, а посетитель имеет возможность совершить путешествие внутри ее (совершить восхождение вокруг зала), почувствовать одновременно ее значимость и условность. Движение по заданной спирали становится

спектаклем сменяющихся мизансцен. Искаженное, потустороннее, почти «эшеровское» пространство дополняется образами реального города или образами действия на сцене, которые открываются через волнистые стекла. Искривленное стекло подчеркивает театральность, показывая преобразованную, трансформированную реальность.



Илл. 2. Рем Колхас. Дом Музыки в Порту. 2005

Проницаемость здесь необходима как потенциал связи. Здесь прочитывается авторская позиция Р. Колхаса, согласно которой город проникает внутрь объекта, а объект транслирует свою функцию в окружение – в противовес традиционному архетипу здания с этажами и стенами. Предложенная в объекте формула «форма – оболочка – пластическая граница состояний» позволяет решить вопрос целостности – принадлежности нескольким мирам одновременно без потери собственного.

Эдуардо Соуто де Моура

Музей художницы Паулы Рего «Дом историй»
(пригород Лиссабона, 2005–2009)
Эмоциональный минимализм

Минималистская эстетика произведений Э. Соуто де Моура, унаследованная от его ближайшего коллеги Алваро Сиза Виейра, не исключает художественной коммуникации и привязки к месту. Такое сочетание может показаться удивительным, так как минимализм в искусстве чаще всего мыслится заведомо очищенным от смыслов вне понятия контекста (вспомним ставшие классикой объекты Дональда Джадда). «Скульпторы-минималисты 60-х и 70-х стремились освободить произведение искусства от фигуративных или декоративных черт, чтобы приблизить его к архитектурному модусу», – пишет И.А. Добрицына, исследуя художественные влияния на становление актуальной архитектуры [9, с. 255]. Эти процессы в XX веке поучаствовали в рождении пластических структур на грани архитектуры, дизайна и художественного жеста.

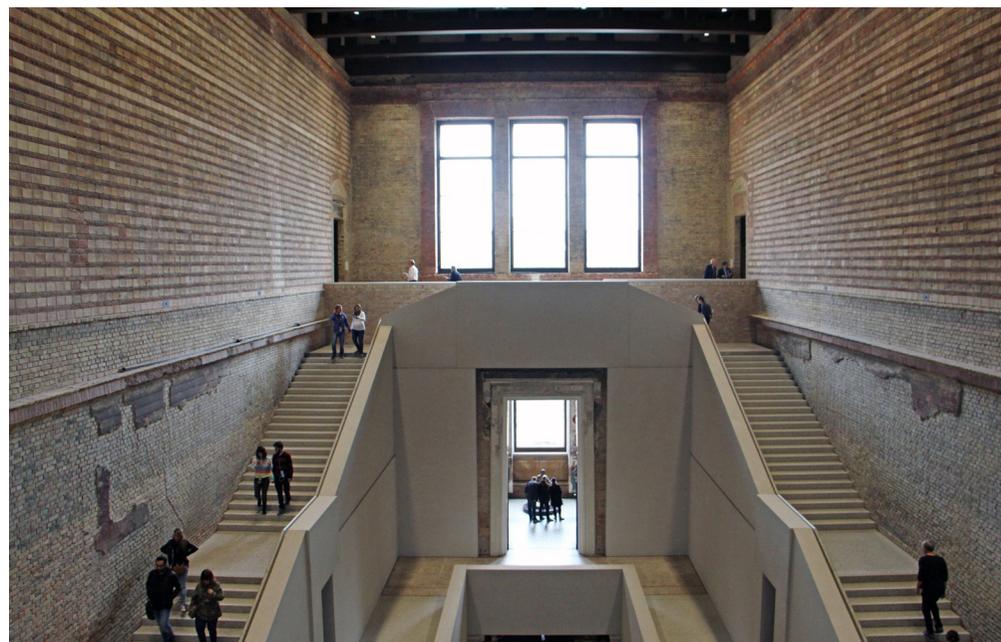
Эффект от вещей Соуто де Моура тем сильнее, чем тоньше грань, на которой балансирует мастер: «Дом историй» сложно назвать домом в традиционном смысле – это словно обобщенная модель постройки – синтез архетипических форм. Пластику музея решает аскетичная геометрия, опираясь на образные архетипы. Композиционными доминантами служат пирамидальные объемы – метафоры печных труб местной достопримечательности – Королевского дворца Синтры. Вслед за чертами минималистской скульптуры, объект обретает активный бескомпромиссный цвет, заряжающий все окружение. Представляется, что именно в области цвета рождается пластическая связь формы и содержания – темпераментные работы художницы проявлены в архитектуре.

Девид Чипперфилд

Новый музей в Берлине (2009)
История и пластический синтез

Здание Нового музея (музея искусства Древнего Египта) в ансамбле «Музейного острова» стало заметным событием в новейшей истории

комплексной реконструкции, и вернуло к жизни сильно пострадавшее от бомбардировок позднеклассическое здание середины XIX века по проекту ученика Шинкеля Ф. Шлютера. Благодаря совместным творческим устремлениям Д. Чипперфильда и архитектора-реставратора Д. Херрепа удалось увидеть и реализовать цельную пластическую мифологию.



Илл. 3. Девид Чипперфилд, Девид Херреп. Новый музей в Берлине. Реконструкция, 2009

Характерная монументальная эстетика узнаваема в центричной компоновке главной лестницы и косых линиях ограждений, в лапидарных конструкциях, словно собранных из гигантских блоков. При этом автор ни на шаг не отошел от персонального стиля: мы готовы поверить, что архитектор всегда проектировал и строил в «египетском» стиле, а представленный объект является одним из знаковых его воплощений. Такая обратная проекция рождает парадоксальный миф о творчестве архитектора. Эмоциональным

контрапунктом сдержанной гамме интерьера служат аутентичные живописные панно «под Помпеи», которые теперь воспринимаются как истинная древность. Таким образом, реальность приобретает новое измерение.

Неслучайно это многоассоциативное пространство привело сюда современного хореографа Сашу Вальц для постановки в рамках проекта «Диалог 09 – Новый музей» (проект был продолжен на открытии музея МАХХИ в Риме по проекту З. Хадид и в других художественных пространствах). Ее перформанс в жанре site-specific представляет несколько сцен в разных залах музея, посвященных взаимодействию пластики в танце и архитектуре: застывшие, буквально интегрированные фигуры по всей высоте стен, переход от статики к динамике, хаотичные перемещения среди колоннад и др. Архитектура и танец не всегда работают в унисон – движения часто спонтанны, контрастны намеренно тяжеловесным формам музея, но при этом общим контекстом становится отсылка к истории (на уровне абстрактного представления) – прошлое словно каждый раз напоминает нам о своих образах в характере движений и складчатых одеждах танцоров, в характерном антураже. Задачами хореографии здесь является не следование нарративу, а поиск непосредственного, телесного прочтения духа места. Сама история и ее действующие лица (Д. Чипперфилд, С. Вальц) творят интегрированную мифологию пластики!

Стивен Холл

Центр-музей Кнута Гамсуна (Норвегия, 2009)

Феноменологическая метафора

Пластическими основаниями архитектурных пространств С. Холла служат естественные мотивы, непосредственно переживаемые посетителем. Архитектор работает с впечатлением и процессами бессознательного вчувствования в среду. Подход мастера трактует архитектуру как «звено между идеями, философиями, светом, пространством, надеждами и материальностью мира» – архитектор интегрирует концепты, образы и пространства в единое художественное целое. Холл использует авторский метод акварели для изучения «феноменологического измерения» архитектуры, рассматривая одиннадцать разновидностей феноменов. Акварели фиксированного

размера формируют своеобразную картотеку, по которой можно проследить стадии зарождения и развития замыслов.

В музее, который посвящен норвежскому литератору, создан обобщенный, но при этом адресный художественный образ, вобравший дух места и литературный контекст. Холл, резонируя творческими принципами писателя, исследует взаимосвязь тела и сознания человека средствами архитектуры⁽⁵⁾, ее материальной и метафизической сущности. В русле феноменологии задействован круг мотивов естественных явлений: света, воды, реальной природы и природных материалов. Характерный для автора постройки структурный принцип губки позволяет не только проникать свету, но и помогает организовать визуальные раскрытия в окружение. Для посетителя эти балконы, поэтично названные в честь персонажей, дают символический ключ к прочтению наследия К. Гамсуна в зеркале живописных мест его юности. Форма объекта проста, а реальное переживание адресата обусловлено воздействием «невидимых сил», которым не препятствует архитектор.

Снохетта

Павильон для наблюдения за северными оленями

«Тверфельхютта», заповедник Dovrefjell National Park (2011)

Отражение места

Для команды Снохетта характерно творчество по трем основным направлениям: архитектура, ландшафтный дизайн и графический дизайн. Как следствие, самовыражение Снохетта можно назвать пограничным: их работы всегда рождаются в межсистемном поле на грани архитектуры и арт-объекта, экологической «устойчивости», новых и традиционных технологий. В постройках прочтываются различные аспекты пластической целостности: отдельная глава посвящена архитектурным пространствам, интегрированным в местную природную стихию – фьорды, горные гряды, открытые водные просторы.

(5) Невлютов М. Практическая феноменология Стивена Холла. О творческом методе Стивена Холла, тесно связанном с проблемой восприятия. URL: <http://archi.ru/world/66898/prakticheskaya-fenomenologiya-stivena-holla>. Дата обращения 16.08.2018.

Наиболее выразительная грань природно-художественной интеграции раскрывается в концептуальном павильоне для наблюдения за северными оленями «Тверфьельхютта», расположенном на окраине живописного норвежского заповедника Dovrefjell National Park с видом на горный массив. Сердцем миниатюрного объекта стала органическая скульптурная форма, приглашающая посетителя к созерцанию пейзажа. Ландшафт словно пронизывает архитектуру, которая становится его отражением, что и рождает основную синестетическую ноту. Удивительно, что природоподобная форма родилась благодаря результатам 3D-моделирования и цифровым методам управления фрезерными станками норвежских судостроителей в сочетании с традиционным способом сборки с использованием колышков.

Бьярк Ингельс

Офисно-жилой комплекс «Восьмерка» (8 House) в Копенгагене (2009). Социальный дизайн

Приверженец острого социального эксперимента Б. Ингельс последовательно использует концептуально-дизайнерские методы, наглядно подтверждая их формой архитектурной репрезентации: дизайном сайта, диаграммами этапов формообразования и меди-апрезентациями.

Знаком смелой новации стал интегральный конгломерат блокированного жилья с палисадниками и открытого паркинга, который был реализован в доме «Гора» в новом районе Эрестагт в Копенгагене (2005–2008). Эстетика объекта строится на контрасте гигантских принтов на фасаде и озелененного каскада террас. В комплексе «Восьмерка» (8 House, Б. Ингельс, 2009) в том же районе применен аналогичный структурный принцип в виде открытой пространственной коммуникации, с которой организованы входы в жилые апартаменты. Наряду с социальной функцией создания комфортной среды, эта дорожка играет важную роль в восприятии архитектуры, объединяя весь спектр эффектов и эмоций (свободы воздушной и водной стихий, мерцания наслаивающихся отражений, живой зелени дворов и палисадников, говорящих фрагментов быта и приветливых улыбок местных жителей) на уровне художественного впечатления.



Илл. 4. Бьярк Ингельс. Офисно-жилой комплекс «Восьмерка» (8 House) в Копенгагене. 2009

Энрик Руиз-Гели (Cloud-9)

Здание гражданского форума и консорциума Media-TIK в Районе 22@ в Барселоне (2010). Новая тектоника

Район 22@ в Барселоне трактуется как особая инновационная зона с режимом максимальной экономии ресурсов и приоритетом интеллектуальных технологий. В эстетическом плане здесь уже сегодня складывается особая среда и сконцентрирован целый ряд объектов, в которых общепринятые композиционные устои поставлены под сомнение. Здание Media-TIK удивляет провокативным решением «лоскутных» фасадов и легкомысленным цветом, сообщая чувство нового и непонятого.



Илл. 5. Энрик Руиз-Гели (Cloud-9). Здание гражданского форума и консорциума Media-TIK в Районе 22@ в Барселоне. 2010

Авторами и заказчиками пересмотрено не только понимание функции, но и значение самой ограждающей поверхности. Схема консорциума предполагает временное объединение компаний для работы над конкретным проектом, а здание становится оболочкой для инициатив и процессов. Важно, что внутренне пространство является свободным продолжением уличного – для рекламы и повышения интереса граждан к деловым инициативам. Все это потребовало пересмотра конструктивной схемы – этажи подвешены к рамам, а стена превращена в мембрану. Применяя стратегию объектного дизайна, архитекторы наделили постройку контрастными значениями: одним из пластических кодов стал фасад знаменитого дома Мила А. Гауди, а свое произведение авторы символически окрестили «La pedrera» цифровой эры.

ПЛАСТИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ АРХИТЕКТОРОВ И ХУДОЖНИКОВ

Олафур Эллиассон. Дэвид Аджайе

Архитектура как концептуальное искусство

На сегодняшний день не приходится отрицать существование и развитие стойкой традиции восприятия концептуального искусства, дизайна и архитектуры как целостной системы. Художник О. Эллиассон в своих экспериментах постоянно обращается к архитектуре как пространству реальной жизни социума, правдивых эмоций и состояний человека. Среди граничащих с архитектурой произведений знаменитое «Солнце» в галерее Тейт в Лондоне, «Ваша панорама-радуга» в городе Орхус (Дания); бесконечная лестница «Перезапись» в Мюнхене. Основным пластически пережитым мотивом инсталляций становится свет, принимающий различные художественные формы: свет неба, проникающий сквозь решетку «Сферы» в Мюнхене; искусственное «Солнце», рождающее иллюзию пылающего заката в Турбинном зале Тейт Модерн; градиентный цветной свет сквозь стекло кольцевой галереи в Орхусе, позволяющий посетителям увидеть город в цветах радуги. Работа «Ваш черный горизонт» стала частью павильона, специально запроектированного другом художника архитектором Д. Аджайе.

Пластический мир Д. Аджайе строится на синтезе архитектуры, дизайна и абстрактного формообразования. «Монообъекты» Аджайе – своего рода протоформы возможных дизайнерских решений или архитектурных композиций. Эти минималистские вещи внешне близки стилистике актуального искусства, но при этом автор исповедует принципы одухотворенной формы, укорененной в «характере цивилизации» и «психологии контекста». С таким посылом в разных точках мира возникают павильоны, задавая промежуточный слой между чистой концепцией и реальностью (павильон для чтения в Кванджу в республике Корея, 2013). Архитектор намеренно преодолевает географические и жанровые границы, впитывая ремесленную традицию, острые новации, к примеру, отечественного конструктивизма, самые актуальные технические возможности, практические и эстетические. Это вполне оправданная позиция для архитектора глобализованного

мира, позволяющая связывать различные идентичности. Как и Э. Соуте де Мора, главный учитель в профессии по признанию Д. Аджайе, он избегает прямых аналогий, но внимателен к ментальным контекстам места: «Для меня культура определяет мифологию. Архитектура отражает, а если угодно – изображает историю цивилизаций»⁽⁶⁾.

Том Мейн

Концептуально-пластические эксперименты – потенциал контрастов

Пример Т. Мейна открывает нам послойную пластическую систему архитектурного творчества. Первый слой – это концептуальный «эскиз» или художественное представление проектной концепции – на этом этапе работа идет совместно с художниками-концептуалистами. Так, в соавторстве с художником Тотом Билли Дзейном создан целый ряд коллажей, отражающих художественный образ, структуру или отдельные смысловые и пространственные узлы проекта. Следующий слой – проектные материалы, обязательно сопровождающиеся макетированием. Интересен и третий слой – слой рефлексии по поводу сделанной работы. Например, упомянутый Тот Билли Дзейн в проекте «Волшебная комната» исследует общественные пространства Мейна, а Леббеус Вудс создал целую серию «Сознание Мейна» из фрагментов его проектных моделей.

Демонстрируя работы мастерской Morphosis на лекции в Москве в 2006 году, Т. Мейн отмечал невозможность единственно верного толкования архитектурного объекта, т.к. художественное произведение стимулирует мышление⁽⁷⁾. Архитектор выдвигает концепцию «плюралистической формы авторства», изначально сочетающего элементы «написания» и «прочтения» архитектуры [29]. Более того, архитектура по Мейну всегда конфликтна. Возможно, поэтому в его произведениях просматривается динамика разрушения, сдвига, метафора треснувшего по швам мира. Автор пишет: «Архитектура не

должна быть легкой. Архитектор может себе позволить создавать уникальные концепции». И далее: «Мы пытаемся отойти от привычных форм, от эвклидовой геометрии, которая большинству людей кажется агрессивной. Правильные геометрические фигуры являются настоящим насилием над формой. Где вы найдете в природе шар, куб или конус в чистом виде? Их нет, это мертвые абстракции. Окружающий мир состоит из сложных форм, которые мы и стремимся передавать в архитектуре, поскольку они более гуманные и живые...»⁽⁸⁾.

Таким образом, свою пластическую систему архитектор намеренно строит на стыке оппозиций: реализма и идеализма, «механических» и «органических» элементов, природных и общественных процессов. Основой работы современного архитектора Т. Мейн утверждает разницу потенциалов и возникающее «поле напряжения» между центральными для всего сообщества универсальными принципами и специфическими, локальными чертами – культурными и историческими. Мастер увлечен разработкой универсальной архитектурной теории, позволяющей воплотить самые неожиданные персональные смыслы автора-архитектора, при этом оставаясь востребованной актуальной реальностью глобального общества. Такая архитектура призвана уважать индивидуальный мир человека, мир переживаний и личностных символов, одновременно встраиваясь в социальный контекст города – балансировать на границе личностного начала и тотальной деперсонализации. Реализация двух векторов в единстве позволит, по Т. Мейну, архитектуре отвечать запросу общества на «увекоченное существование».

СИСТЕМА ОСНОВАНИЙ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ

Вопрос пластических основ профессии сопрягается с пониманием той степени, в которой новейшая архитектура является искусством пластическим и искусством вообще. Определение актуальных оснований пластической целостности предпочтительно вести в динамическом поле архитектурно-художественной интеграции, о котором было сказано выше, с анализом основных зон влияния и импульсов

(6) Белоголовский В. Дэвид Аджайе. URL: <http://archi.ru/world>. Дата обращения 23.08.2018.

(7) Выступление Тома Мейна (Thom Mayne). Арх Москва 2006. URL: <http://www.archi.ru/press/russia/2056/vystuplenie-toma-meina-thom-mayne-arh-moskva-2006>. Дата обращения 23.08.2018.

(8) Thom Mayne. URL: http://www.architime.ru/architects/a_thom_mayne.htm. Дата обращения 23.08.2018.

художественной формы. Представляется возможным говорить об универсальных и персональных, а также о внешних и внутренних (по отношению к зодчеству) основаниях в общем поле взаимодействий, порой противоположных, зачастую происходящих одновременно в сложных комбинациях. При этом полезно помнить, что архитектурно-художественная форма целостности включает гораздо более широкий спектр оснований, чем способен увидеть человек.

К универсальным основам пластических систем в новой архитектуре отнесем, в первую очередь, явления и понятия, опирающиеся на категории бытования материи: пространство, время, движение. Гуманистические и естественно-экологические подходы актуализируются и также приобретают все более универсальный характер. При этом пространственный дискурс архитектуры, активно исследуемый вплоть до середины XX века, постепенно дополнился обращением к времени. Это не только ностальгические иллюзии постмодернизма, но и сценарное понимание времени как процесса смены впечатлений, а также времени как категории «роста» и развития самого объекта или среды. Обновленный пространственно-временной контекст все чаще связан с категорией движения, опираясь на утверждение формы в ее динамике.

Статика и динамика объемной формы сегодня все чаще соотносятся с контекстными, традиционными и новаторскими началами соответственно. Несмотря на определенные допуски, такое различие во многом правомочно и сопровождается выбором проектной идеологии, материала, композиционного строя и иных пластических решений. Достаточно вспомнить белизну архитектуры Р. Мейера, естественную теплоту материала стен в работах А. Сиза Виейра, Э. Соуто-де-Моура, укорененную в геологии и культуре места, или работы Ф. Гери, Д. Либескинда, Куп Химмельблао, Т. Мейна, транслирующие эффектную энергию диссонансов посредством отражающих материалов в любую точку планеты.

Внутренние основания объединяют пластические импульсы, темы и пластические инструменты, обусловленные идентичностью профессионального мышления и языка. Вероятно, и такое сравнение является условностью, так как поле архитектурных смыслов постоянно расширяется и «присваивает» многие неожиданные значения. Внешним основанием станет внеархитектурное воздействие, которое

также может трансформироваться и со временем в определенных условиях перейти в разряд внутреннего.

Персональные версии архитектурного формообразования и сложившиеся концепции мастеров, как правило, с трудом вписываются в классификации. Действительно, авторская архитектура предполагает творческое заявление позиций архитектора, внутренне свободное от ожиданий и обязательств, которые традиционно столь сильны в обществе – в этом, возможно, проявляется та самая «...степень наибольшего освобождения человека от веса» [17, с. 233], о которой пророчески писал К. Малевич применительно именно к архитектуре. История архитектуры знает такие взлеты мастерства и духа. О настоящем времени судить сложнее, тем более что воляность форм и предельная пластическая раскрепощенность часто девальвируют качество. В этой парадоксальной ситуации по-прежнему сложно достичь совершенства, тем более – удержаться на уровне искусства.

И все же хочется поприветствовать поиски пластических свобод в новейшей архитектуре и поверить в значимость оснований, находящихся сегодня в динамическом состоянии культурного поля, которое постоянно расширяется далеко за некогда привычные границы. Смешиваются языки, методы и принципы искусств и наук, различных этносов, разных социальных групп и мировоззрений. Такие непростые условия усложняют работу профессионала и не задают единого и понятного клише «стиля», но при этом позволяют каждому художнику и архитектору придать своим авторским путем к искомой пластической целостности.

Список литературы:

- 1 Азизян И.А. Диалог искусств XX века. Очерки взаимодействия искусств в культуре. М.: ЛКИ, 2008.
- 2 Айрапетов А.А. Информационная культура и мышление архитектора (на примере понятия симметрии) // Архитектура и культура России в XXI веке: сб. науч. тр. / под ред. И.А. Азизян. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. С. 402–411.
- 3 Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986.
- 4 Вытулева К.О. «Мерцательность» как принцип репрезентации современной архитектуры // Вопросы теории архитектуры: Архитектура в диалоге с человеком / сост., отв. ред. И.А. Добрицына. М.: ЛЕНАНД, 2013. С. 128–143.
- 5 Гельфонд А.Л. Архитектурная типология в аспекте жизненного цикла здания // Academia. Архитектура и строительство. 2011. № 2, с. 40–47.
- 6 Гельфонд А.Л. Деловой центр как новый тип общественного здания. Н. Новгород: Изд-во НГАСУ, 2002.
- 7 Гиршман М.М. Художественная целостность / М.М. Гиршман. URL: http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34_24.htm.
- 8 Дженкс Ч. Новая парадигма в архитектуре. Пер. с англ. А. Ложкина, С. Ситар. URL: <http://cih.ru/ae/ad37.html>.
- 9 Добрицына И.А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре. Архитектура в контексте современной философии и науки. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
- 10 Дуцев М.В. Концепция художественной интеграции в новейшей архитектуре. Нижегород. гос. архитектур.-строит. ун-т. Нижний Новгород: ННГАСУ, 2013.
- 11 Иконников А.В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. М.: КомКнига, 2006.
- 12 Кармазин Ю.И. Творческий метод архитектора. Введение в теоретические и методологические основы. Воронеж. гос. архитектур.-строит. ун-т. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2005.
- 13 Кривцун О.А. Эстетика. URL: <http://www.deol.ru/users/krivtsun/aesthetics.htm> С. 7.
- 14 Круг Кондратьева / вступ. ст. В. Поварова. СПб.: П.Р.П., 2005. (Серия «Авангард на Неве»).
- 15 Лидин К. Когерентные города // Проект Байкал. 2013, № 35. С. 36–41.
- 16 Лосев Л. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2006.
- 17 Малевич К.С. Черный квадрат. СПб.: Азбука-классика, 2003.
- 18 Мейер Р. Белый – это самый прекрасный цвет: интервью Владимира Белоголовского // Sreesch: цвет. 2010, № 6. С. 85–90.
- 19 Палласма Ю. Мыслящая рука: архитектура и экзистенциальная мудрость бытия. Пер. с англ. М. Химанен. М.: Классика-XXI, 2013.
- 20 Пастернак Б.Л. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. Сост. и примеч. Е.Б. Пастернака, Е.В. Пастернак; вступ. ст. В.Ф. Асмуса. М.: Искусство, 1990.
- 21 Пространство Стерлигова: альбом. Выставка группы Стерлигова / авт. ст. М. Герман, И. Карасик, Л. Гуревич. СПб.: П.Р.П., 2001.
- 22 Райт Ф.Л. Будущее архитектуры. М.: Госиздат литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1960.
- 23 Хан-Магомедов С.О. Книжная серия «Кумиры авангарда». Николай Ладовский. М.: С.Э. Гордеев, 2011.
- 24 Художественная аура: истоки, восприятие, мифология / Отв. Ред. О.А. Кривцун. М.: Индрик, 2011.
- 25 Цумтор П. Способ смотреть на вещи. Пер. с англ. К. Асс. Базель, 1998.
- 26 Швидковский Д.О. От мегалита до мегаполиса: очерки истории архитектуры и градостроительства. М.: Архитектура-С, 2009.
- 27 Эймерт М. Искусство и архитектура. XX век. Пер. с англ. В 2 томах. Москва: ЗАО «БММ», 2011.
- 28 Allen S. From Object to Field // Architectural Design. 1997, V. 67, № 5–6. P. 24–31.
- 29 Vidler A. Morphosis: Buildings and Projects 1993–1997. New York: Rizzoli International Publications, 1999.