

Секция 4

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

ПОЭТИКА БЕЗОРДЕРНОЙ АРХИТЕКТУРЫ КАК СТРАТЕГИЯ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

Е.О. Ахрем (ГИУСТ БГУ)

Научный руководитель:

кандидат архитектуры, доцент И.Н. Духан

Тектоника классической архитектуры выражается посредством ордерного языка: отображение действия силы тяжести перекрытия (антаблемента) на опору (колонну или стену). В безордерной архитектуре стена теряет свое прежнее значение только несущей конструкции и становится прозрачным экраном, который позволяет отразить и почти растворить архитектурное произведение в окружающей среде.

Внутреннее пространство ордерной архитектуры является актикульированным, а в безордерной архитектуре пространство становится универсальным: помещения как будто перетекают и трансформируются друг в друга, сообразно их функциональному назначению и представлениям самого архитектора. Новая архитектура, освободившись от нормативности ордерного языка, вместе с тем подчиняется функциональности. Пространство стало более утилитарным и подчиненным «современности», посредством достижений технического прогресса. Ясные и простые объемы и формы, гладкие поверхности стен, универсальное открытое пространство становятся ведущими сюжетами для архитектуры рационализма. Для безордерной архитектуры важными категориями становятся время и скорость. Скорость восприятия ее многократно возрастает и укладывается в гораздо более короткий промежуток времени. Время «сжимается» и «скользит» по поверхности, но не проникает в глубину, а формирует новую среду.

Родоначальником рационализма был венский архитектор Адольф Лоос. Его работу «Орнамент и преступление» можно считать своеобразным манифестом новой архитектуры. Лоос считал, что с развитием культуры, цивилизации, технического прогресса и общественных отношений человек все менее нуждается в орнаменте и декоративности, с которыми он ассоциировал и ордерную систему, и орнамент модерна. Орнамент, по представлениям Лооса, приближает человека к его первобытным проявлениям. Это одно из наиболее примитивных средств выражения личности, так как посредством орнамента человек выражает свое иррациональное, чувственное, дионисийское начало, которое стихийно и во многом неразборчиво, неспособно произвести качественный рациональный отбор средств и способов выражения своих мыслей, чувств и потребностей. Это означало, что на смену иррациональному и эмоциональному орнаменту, какому бы ни было, должна прийти на смену иная, рациональная стратегия формообразования.

Лоос говорил о том, что XX век должен выработать свою пластическую систему, принципиально отличающуюся от всех предшествующих ей, так как изменились методы и приемы строительства и градостроительства, а также образ жизни в целом, поэтому уже стало

невозможным действовать, используя прежние системы. Одним из величайших достижений XX века Лоос считал не просто отсутствие, а скорее преодоление орнамента.

Главной своей задачей Лоос считал удовлетворение массовых потребностей и оттого сильно разделял понятия «искусство» и «архитектура», так как, по его мнению, эти два феномена действуют в диаметрально противоположных направлениях. «Первооснова искусства остается неизменной, меняются лишь его проявления» [6, с. 144]. Первоосновой искусства А. Лоос считал реализацию эротического проявления личности, то, что З. Фрейд называл сублимацией и редукцией. Архитектура же является рациональным феноменом, так как направлена на создание простых целесообразных утилитарных объектов, которые необходимы человеку каждый день его жизни.

А. Лоос был создателем пространственного плана, объединяющего помещения в единую текучую систему пространств. Так образовывалось универсальное пространство, разомкнутое внутри и состоящее из разумно организованных объемов в их аскетической простоте. Особое внимание в его творчестве было отведено поиску чистоты рациональных форм. Предельно простые, ясные, хорошо считываемые объемы, уравновешенные по массам и ритмам, гладкие, ровные поверхности стен, часто облаченные в один из излюбленных материалов А. Лооса – мрамор: «Скоро улицы наших городов засияют, как стены из белого мрамора. Города XX века будут столь же ослепительными и просторными, как Сион, священный город, небесная столица» [6, с. 144]. Ведущим в архитектуре становится не внешний облик, а ее внутреннее содержание, которое наилучшим образом раскрывается в свойствах выбранных материалов. В то же время личность архитектуры, маскируясь современными материалами, несколько обезличивается и становится практически не идентифицируемой, что станет очевидным уже несколько позже, при попытках функционалистов создать проекты реконструкции исторической части европейских городов. Реализация его идеи тектонически простой безордерной архитектуры считается в таких его произведениях, как: вилла Карма в Монтре, Швейцария (1904), бар «Кертнер» в Вене (1907), дом Штайнера в Вене (1910).

Ближкие идеи, правда, несколько позже, в 1918 г., высказывал Казимир Малевич в своей статье «Архитектура как пощечина бетоно-железу» в газете «Анархия» [5]. Малевич считал абсурдным пытаться использовать устаревшие, по его мнению, изобразительные приемы, когда новые материалы и технологии, ритм жизни диктуют совершенно иные средства выразительности. Как и Лоос, он акцентирует свое внимание на категории времени, с которым «согласуется искусство». Но помимо этого ключевыми категориями для Малевича становятся «скорость» и «нерв». Скорость требует совершенно иного взгляда на объекты, новому веку некогда останавливаться. Возникающее напряжение колоссально и требует от человека порой нечеловеческих усилий. Архитектура также должна отвечать требованиям века: скорости, напряжению, биению пульса. Новый век требует соответствующего внешнего облика, который выражает его сущностные характеристики.

Проиллюстрировать выражение принципов рационализма можно на примере творчества художников и архитекторов движения «Де Стил», основанного в 1917 г., и положившего начало новому направлению в живописи и архитектуре – неопластицизм (основоположник Пит Мондриан). Способ выражения основывался на пространственном и цветовом сочетании простейших форм (прямых, плоскостей, кубов), используя цвет в качестве дополнительного средства подчеркивания пространственных отношений. Мондрианом разрабатывался принцип универсальной гармонии, заключавшийся в том, что наибольшего эффекта при создании произведения можно достичь, используя для этого простейшие выразительные средства. Архитектурные произведения участников «Де Стил» отличались от произведений Лооса. В интерьерах пространство было связано с окружающим миром и открытым не только внутри, но и вовне. В качестве примера можно привести жилой дом в Утрехте архитектора Г. Ритвельда. Представляющий собой объем, состоящий из плоскостей, различных по массе и удаленности от воспринимающего их зрителя (отличие по пространственному признаку), благодаря чему достигается эффект многоплановости.

При создании проекта индивидуального жилого дома (в рамках учебного курса «Проектирование»), находящегося в городской среде, лично для меня ключевым явилось желание показать всю сложность и красоту лаконичных форм и объемов в их взаимодействии со средой. Предельно простые и ясные формы, гладкие ровные поверхности стен, «освобожденные» от какого-либо декора как внутри, так и снаружи. Таким образом, данную постройку можно считать тяготеющей к архитектуре рационализма, для которого принципиально важными являлись такие аспекты, как универсальное открытое пространство и гладкая поверхность стен.

Безордерная архитектура придала совершенно иное значение пространству не только отдельно взятой постройки, но и в целом всей городской среды. Рассчитанная на динамичное восприятие, она явилась новой стратегией формообразования, превратившей во многом свойства отдельных строительных материалов (к примеру, прозрачность) в свойства самой архитектуры. Вместе с тем нельзя не отметить некоторую парадоксальность феномена безордерной архитектуры. Универсализация архитектурной формы впоследствии привела к ее практически полному обезличиванию, а использование современных материалов значительно отразилось на стоимости строительства.

Литература

1. *Духан, И.Н.* О художественном времени градостроительной композиции / И.Н. Духан // Введение во храм: сб. ст. в честь И.Е. Даниловой; под. ред. Л.И. Акимовой. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 428–441.
2. *Духан, И.Н.* Проблема времени в западноевропейском урбанизме второй половины XIX века / И.Н. Духан // Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1992». М., 1994.
3. *Духан, И.Н.* Становление утопического пространства в архитектуре XX века / И.Н. Духан // Россия – Германия. Культурные связи, искусство, литература в первой половине двадцатого века; под. ред. И.Е. Даниловой. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2000. С. 295–323.
4. *Иконников, А.В.* Художественный язык архитектуры / А.В. Иконников. М.: Искусство, 1985.
5. *Малевич, К.* Собрание сочинений в пяти томах / К. Малевич; под ред. А.С. Шатских. Т. 1. М.: Гилея, 1995.
6. Мастера архитектуры об архитектуре / под ред. А.В. Иконникова. М.: Искусство, 1972.
7. *Giedion, S.* Space, Time and Architecture (1941) / S. Giedion. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1962.
8. *Lynch, K.* City Sense & City Design / K. Lynch. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1990.