

М.В. ДУЦЕВ

**КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕГРАЦИИ
В НОВЕЙШЕЙ АРХИТЕКТУРЕ**



Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет»

М.В. Дуцев

**КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕГРАЦИИ
В НОВЕЙШЕЙ АРХИТЕКТУРЕ**

Монография

Нижегород

ННГАСУ

2013

ББК .
Г
УДК . (.)

Рецензенты:

Добрицына И.А. – доктор архитектуры, заведующий отделом проблем теории архитектуры НИИТИАГ РААСН, советник РААСН

Данилова Э.В. – кандидат архитектуры, доцент, декан архитектурного факультета ФГБОУ ВПО «Самарский государственный архитектурно-строительный университет»

Пестов Е.Н. – руководитель ООО «Творческая мастерская архитекторов Пестова и Попова», член-корреспондент РААСН, дважды лауреат Государственной премии РФ в области литературы и искусства

Дуцев М.В. Концепция художественной интеграции в новейшей архитектуре [Текст]: монография / М.В. Дуцев; Нижегород. гос. архит.-строит. ун-т – Н.Новгород: ННГАСУ, 2013. – 233 с. ISBN

Монография посвящена концепции художественной интеграции в новейшей архитектуре. В исследовании предложен авторский научный подход к достижению целостности архитектурного произведения, архитектурной деятельности, архитектурной среды на основе изучения творчества мастеров архитектуры и актуальных примеров архитектуры начала XXI века. Художественная интеграция рассматривается в аспекте формирования пространства исторического города и социально ориентированной среды, развития системы профессиональной коммуникации и персональной творческой концепции современного архитектора, методов художественно-символического формообразования и архитектурно-художественной целостности произведения архитектуры. Текст сопровождается графоаналитическими таблицами, теоретическими моделями и авторскими photographиями объектов зарубежной и отечественной архитектуры.

ББК

ISBN

© Дуцев, 2013
© ННГАСУ, 2013

Dutsev M.V. The concept of art integration in modern architecture [Text]: monograph / M.V. Dutsev; Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering – N.Novgorod: NNGASU, 2013. – 225 p. ISBN

The monograph is dedicated to the concept of art integration in contemporary architecture. The research presents the author's scientific approach to the achievement of integrity of an architectural design, architectural activity, architectural environment on the basis of the study of creative works of outstanding masters of architecture and actual examples of architecture of the beginning of the XXI century. The architecture/art integration is viewed in the aspect of formation of the space of a historic city and socially oriented environment, development of a system of professional communication and personal creative conception of a modern architect, methods of artistic-symbolic shaping and architecture-art integrity of a work of architecture. The text is accompanied by graph-analytical tables, theoretical models and photographs of the objects of foreign and domestic architecture made by the author.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
ГЛАВА 1 ИСКУССТВО АРХИТЕКТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ	14
1.1 Возникновение и развитие системы искусства в процессе эволюции	15
1.2 Основные подходы к системам классификаций видов искусства. Виды синтеза искусств	17
ГЛАВА 2 КОНЦЕПЦИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕГРАЦИИ	28
2.1 Архитектурная концепция времени. Архитектура как «форма» времени	31
2.2 Пространство города в аспекте архитектурно-художественного синтеза. Город как пространство архитектурно-художественной коммуникации	44
2.3 Концепция промежутка в современной архитектуре	59
2.4 Интеграционная концепция городской среды (на примере городов Нидерландов и Германии)	67
2.5 Архитектура современных медиа-пространств	95
ГЛАВА 3 ИНТЕГРАЦИЯ ИСКУССТВА В НОВЕЙШУЮ АРХИТЕКТУРУ	103
3.1 Художественное интеграционное «поле»	103
3.2 Система интеграции искусства в новейшую архитектуру. Актуальные принципы художественной интеграции	122
3.3 Художественно-символический подход в архитектуре начала XXI века	124
3.4 Архитектурно-художественное формирование открытых городских пространств (на примере европейских городов)	129
3.5 Концепция архитектурно-художественного единства города (на примере Еревана)	147
ГЛАВА 4 ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕГРАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННОГО АРХИТЕКТОРА	157
4.1 Персонально-личностное поле художественной интеграции	158
4.2 Современные авторские концепции архитектурно-художественного синтеза	172
4.3 Авторский эскиз как язык современного архитектора	186
ГЛАВА 5 КОНЦЕПЦИЯ «ПОЛЕЙ» ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕГРАЦИИ В НОВЕЙШЕЙ АРХИТЕКТУРЕ. МОДЕЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕГРАЦИИ	205
5.1 Концепция «полей» художественной интеграции в новейшей архитектуре	205
5.2 Наиболее общие основания художественной интеграции	209
5.3 Стратегии художественной интеграции в новейшей архитектуре	210
5.4 Принципы художественной интеграции в новейшей архитектуре	211
5.5 Модель художественной интеграции в новейшей архитектуре	215
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	223
Библиографический список	228
Список иллюстративных источников	231

TABLE OF CONTENTS

INTRODUCTION	5
CHAPTER 1 ART OF ARCHITECTURE IN MODERN WORLD	14
1.3 Emergence and development of art system in the process of evolution	15
1.4 Basic approaches to the systems of classification of the kinds of art. Types of art synthesis	17
CHAPTER 2 CONCEPT OF SPATIAL-TEMPORAL ARCHITECTURE-ART INTEGRATION	28
2.1 Architectural concept of time. Architecture as a “form” of time	31
2.2 City space in the aspect of architecture-art synthesis. City as a space of architecture-art communication	44
2.3 Concept of interval in modern architecture	59
2.4 Integration concept of urban environment (by the example of cities of the Netherlands and Germany)	67
2.5 Architecture of modern media spaces	95
CHAPTER 3 INTEGRATION OF ART IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE	103
3.1 Art integration “field”	103
3.2 System of art integration in modern architecture. Actual principles of art integration	122
3.3 Artistic-symbolic approach in architecture of the early XXI century	124
3.4 Architectural-artistic formation of opened city spaces (by the example of European cities)	129
3.5 Concept of architectural-artistic integrity of a city (by the example of Erevan)	147
CHAPTER 4 ART INTEGRATION IN CREATIVE ACTIVITIES OF A MODERN ARCHITECT	157
4.1 Personal field of art integration	158
4.2 Modern author concepts of architecture-art synthesis	172
4.3 Author’s sketch as the language of a modern architect	186
CHAPTER 5 CONCEPT OF “FIELDS” OF ART INTEGRATION IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE. MODELS OF ART INTEGRATION	205
5.1 Concept of “fields” of art integration in modern architecture	205
5.2 Most general grounds of art integration	209
5.3 Strategies of art integration in modern architecture	210
5.4 Principles of art integration in modern architecture	211
5.5 Model of art integration in modern architecture	215
CONCLUSION	223
References	228
Illustrative references	231

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования

Разработка концепции художественной интеграции, заявленная настоящим исследованием, является актуальной для новейшей архитектуры и культуры в целом как путь решения фундаментальной проблемы утраты целостности и потери художественных качеств архитектурной деятельности и архитектурной среды. Художественная интеграция трактуется как ядро теоретического научного метода взаимосвязанного осмысления современных процессов индивидуализации и глобализации архитектурного творчества, средство социальной коммуникации, способ нахождения межсистемных связей в контексте современных направлений архитектурной науки.

В области архитектурной коммуникации актуальность исследования заключается в необходимости определения интегрирующих начал, которые позволят сопоставить разобщенные индивидуальные подходы, решения, концепции, различные персонифицированные смыслы, языки в современной архитектурной теории и практике. В области архитектурного творчества актуальность исследования заключается в поиске и систематизации базовых оснований для синтеза множества разнородных планов произведения искусства архитектуры. Архитектурное произведение достигает наибольшей цельности, когда становится синтезом авторской концепции; социальных запросов; градостроительных, объемно-пространственных функциональных, конструктивных закономерностей; художественных посылов; духа места и ощущения времени. В связи с активно развивающимися во всем мире процессами глобализации и сопутствующей этому борьбой за сохранение идентичности именно многомерная архитектурно-художественная интеграция выступает как средство диалога и проявляется в коммуникативном пространстве города; в творческих концепциях архитектурной деятельности; в аспекте историко-культурных коммуникаций, а также в методике архитектурно-художественного образования.

Проблемное поле исследования

Ряд фундаментальных теоретических проблем современной архитектурной науки связан с проблемой достижения целостности в современной архитектуре. Эти же проблемы в полной мере встают и в практической архитектурной деятельности. Наиболее общей является проблема *потери ориентиров* профессиональной деятельности архитектора и нивелирования приоритетов общекультурной сферы в целом, которая во многом продиктована нарастающим индивидуализмом,

плюрализмом и разобщенностью. Этот процесс, ставший знаковым для современной культуры, сопровождается «перепроизводством», в т.ч. в архитектуре. В профессиональной деятельности архитектора остро обозначились проблемы растворения «архитектурности» в нивелировке приоритетов, утрате профессиональной интуиции. В настоящее время встает проблема частичной утраты архитектором *ремесла* в высоком значении, своеобразной «интуиции профессии», что во многом уже поколебало основания архитектуры.

Утрата архитектором собирательной, синтетической роли зодчего обусловила также наметившийся разрыв основополагающей связи: теория – практика – образование. Ситуация предельной индивидуализации спровоцировала проблемы отсутствия единого стиля и общепринятого профессионального языка, единых стандартов и подходов в сфере образования; трудности в типологической классификации объектов новейшей архитектуры. Кардинальные изменения в архитектурном сознании повлекла трансформация научной и культурной парадигмы в развитии принципов многополярности, нестабильности и неопределимости систем и нелинейной логики структурных построений. Квинтэссенцией этих тенденций в архитектуре стал принцип деконструкции, который перешагнул рамки соответствующего направления и часто фигурирует сегодня как универсальный прием формообразования, лишенный теоретического каркаса. Ситуация вседозволенности, отчасти теоретически подкрепленная, приводит архитектуру к немислимой в прошлом свободе, в первую очередь, – к свободе формообразования, или формы как таковой в широком смысле. Наряду с этим проявляется чрезмерная увлеченность внешним эффектом, зрелищностью, своеобразной «фотогеничностью» архитектуры. Выразительность архитектуры приобретает черты рекламного хода, не связанного с гуманистическими задачами организации пространственной среды, в чем уже обнаруживается разрыв с традиционными целями профессии.

Глобализация как всеохватный фактор нашего времени предопределяет утрату региональных черт, самобытности и уникальности поселений и ландшафтов различных культур, что также рождает проблему идентичности.

Развитие и взаимное влияние смежных творческих областей привело к взаимопроникновению архитектуры и дизайна, что добавляет сложности в самоопределение профессии. Дизайн все активнее приобретает черты универсального проектного метода, перешагивая границы предмета промышленного

производства. Сегодня правомочно рассуждать о *средовом дизайне* или о *предметном дизайне* архитектурного объекта.

Следующим активатором проблемного поля можно обозначить *приоритет технологий* в плане их реального физического действия и в аспекте особенностей мышления. Повсеместное внедрение технологий в творческую среду и мышление творческого человека можно считать еще одним важным фактором трансформации изначальных архитектурных установок. С техногенностью и стереотипностью мировосприятия архитектора сопряжены проблемы утраты идентичности среды исторических поселений, а также растворение идентичности самого архитектора. Близкая проблема обозначилась и в отношении естественно-природной сущности архитектуры, к возврату которой призывают различные бионические, экологические и энерго- и ресурсосберегающие подходы и направления, установка на устойчивое развитие и, как следствие, на устойчивую архитектуру.

Отчуждение человека от архитектуры стало вполне очевидной глубинной проблемой архитектурной деятельности на уровне автора-архитектора, потребителя-адресата и на уровне произведения, в котором порой чувствуется «омертвление», выключенность из системы естественно-гуманистических потребностей условий.

Этому способствует и развитие возможностей *компьютерного моделирования*, которые уже сейчас максимально сокращают дистанцию между замыслом и реализацией. Показательно, что в рамках этого пути – проектного процесса – архитектору отводится все более фрагментарная роль при том, что она все еще остается главной и первостепенной. При этом утрата архитектором некоторых, на первый взгляд, чисто технических компетенций (рисование и черчение, например) все больше отдаляет его от собственного произведения в плане художественном.

Концептуальная линия современного искусства в совокупности с новыми информационными возможностями задали вектор дальнейшей *виртуализации* архитектуры, лишения материальности и ясности пространственной организации объектов. Архитектура все больше тяготеет к миру мультимедиа и рекламы. В этой связи исследователи указывают на тенденцию реальности виртуального, которую можно понимать и обратно – как складывание виртуального мира архитектуры, вполне приемлемого для современного адресата. Такая увлеченность внешней выразительностью выглядит странно в ситуациях частой неустроенности, а порой

деградации исторических городов, их неприспособленности к меняющимся требованиям урбанистического развития.

Вследствие перечисленных метаморфоз профессии наиболее тотальная ситуация сложилась в области художественного значения архитектуры и роли архитектора. Теряя связи с человеком, средой, ремесленно-художественным способом создания на всех уровнях от эскиза до сооружения, искусство архитектуры утрачивает художественное качество.

В настоящее время разрабатываются различные стратегии преодоления негативных факторов техногенной цивилизации, глобализации и всеобъемлющего рынка. Среди них и упомянутое экологическое направление, разнообразные социальные программы, линия нового урбанизма или альтернативные идеи возвращения человека к простым вечным ценностям, психологическому и физическому здоровью в гармонии с окружением. Социальный блок проблем одновременно намечает пути поиска необходимых решений: в области понимания архитектуры адресатом, интерактивности и возможного сотворчества; в аспекте организации взаимоотношений с заказчиком; в плане формировании организации адаптивной и социально активированной городской среды, а также в вопросах доступности безбарьерной среды для людей с ограниченными возможностями.

Таким образом, очевидной стала разработка единого научного подхода к формированию взаимосвязанной системы архитектурной деятельности, достижению художественного единства архитектурного произведения и целостности архитектурной среды, что определило **цель настоящего исследования** – разработать концепцию художественной интеграции в новейшей архитектуре.

Для этого необходимо решить следующие **основные задачи**:

- определить базовые черты современной архитектуры как искусства и ее место в актуальном культурном, социальном и научном пространстве;
- сформулировать концепцию архитектурно-художественного единства в пространственно-временном контексте;
- выявить основные направления интеграции искусства в новейшую архитектуру;
- проанализировать методологию художественной интеграции в авторском творчестве современного архитектора и сформулировать комплексный метод художественной интеграции в новейшей архитектуре;
- сформулировать принципы художественной интеграции;

- разработать теоретическую модель художественной интеграции в новейшей архитектуре.

Гипотеза исследования

В качестве научной гипотезы выдвигается утверждение, что концепция художественной интеграции является основополагающей для достижения целостности в новейшей архитектуре и базируется на пространственно-временном контексте, художественных основаниях, индивидуальном творческом начале автора или адресата архитектуры. Гипотеза базируется на следующих утверждениях:

- именно художественная интеграция позволяет соединить разнородные явления целого архитектурного произведения, среды, деятельности;
- механизмы явления интеграции представлены одновременно в феномене архитектурного творчества – творческого акта;
- концепция художественной интеграции опирается на утверждение взаимосвязанного существования интегративных процессов и процессов дифференциации, индивидуализации;
- для теоретического описания концепции введена система «полей» художественной интеграции: пространственно-временного, художественного, персонально-личностного; «поля» как многомерные системы интеграции существуют априори, изначально заданы в архитектуре и особенно актуализированы в современной действительности.

Предмет исследования – предпосылки, основания, приемы, методы и актуальные тенденции художественной интеграции в творческих концепциях архитектурной деятельности и объектах современной архитектуры.

Объект исследования – произведения новейшей архитектуры, современные городские пространства и творческие концепции архитектурной деятельности.

Границы исследования:

Географические границы: мировой опыт (Европа, Азия, США, Япония, Россия).
Хронологические границы: новейшая архитектура начала XXI века с анализом наиболее близких теме персональных концепций мастеров современной архитектуры и отдельных, центральных для авторского творчества, объектов архитектуры XX века; ряд исторических примеров художественного синтеза в архитектуре разных эпох.

Методология исследования является звеном в общенаучной интегративной методологии взаимосвязанного исследования архитектуры, искусства, философии

как феноменов культуры по уровням среды, деятельности, информации и мета-системы их взаимодействия.

Методика исследования базируется на структурно-аналитическом методе, восходящем к системному подходу, и состоит из нескольких взаимосвязанных этапов и звеньев, объединенных общей интеграционной концепцией. Вначале на основе метода историко-культурного анализа и синтеза определены предпосылки художественного синтеза в истории архитектуры и культуры в целом, проанализировано современное состояние системы искусства в совокупности актуальных процессов интеграции и индивидуализации. Согласно авторской методологии художественной интеграции, архитектура рассматривается как целостная многомерная система разнородных контекстов, уникальных художественных произведений и индивидуальных личностей.

На основе понимания многополярности, подвижности, нестабильности современной культурной парадигмы предложен метод «полей» для рассмотрения новейшей архитектуры и междисциплинарных связей в их постоянной динамике. Введена неиерархическая система трех обобщенных блоков «полей», позволяющих разработать концепцию художественной интеграции, сохраняя необходимые степени свободы и гибкости.

В работе последовательно представлены пространственно-временное, художественное и персонально-личностное направления художественной интеграции в системе выбранного «полевого» подхода. Для каждого «поля» выявлены базовые интеграционные основания, «центры притяжения», основные интеграционные процессы и их участники. Используемая методика позволила соотнести «полевые» центры и объединить три указанных блока в единую мета-систему на основе специфических и универсальных принципов художественной интеграции.

Методика исследования включает разработку авторских классификаций актуальных интеграционных стратегий и синтетических творческих концепций мастеров новейшей архитектуры.

Общая методика определяет на основе метода теоретического моделирования построение модели каждого «поля» художественной интеграции как системы центров и связей, представленных в необходимых слоях и уровнях, и соединение полученных «полевых» моделей в единую объемную модель мета-системы интеграции.

В методологию входил также экспериментальный метод проведения проектных авторских семинаров.

Теоретическая база исследования

Настоящее исследование опирается на теоретические и практические труды, в которых с разных позиций отражены отдельные аспекты синтетического научного мышления, оказывающие влияние на новейшую архитектуру и архитектурную деятельность.

Фундаментальные вопросы *теории архитектуры*, включающие художественные проблемы, вопросы формообразования представлены в исследованиях следующих ученых: А. Аалто, Ю.П. Волчок, Я. Гейл, А.Э. Гутнов, В.Л. Глазычев, Э.В. Данилова, Ч. Дженкс, И.А. Добрицына, А.В. Иконников, П.П. Капустин, Ю.Л. Косенкова, Г.З. Каганов, Д.Л. Мелодинский, А.Г. Раппапорт, А.В. Рябушин, Н.А. Сапрыкина, В.Л. Хайт; исследования геометрии архитектурного пространства: Г.Ф. Горшкова, А.В. Боков, Н.Л. Павлов, М.В. Шубенков; универсальной архитектурной типологии: А.В. Анисимов, А.Л. Гельфонд, В.В. Карпов, В.И. Ревякин.

Комплексные исследования по *истории архитектуры*, включающие изучение проблем формирования стиля и образа: А.П. Гозак, Г.В. Есаулов, Е.И. Кириченко, О.В. Орельская, В.В. Пищулина, С.О. Хан-Магомедов, Д.О. Швидковский, С.М. Шумилкин.

Проблемы *художественного синтеза, синтеза искусств в архитектуре и искусстве, художественные проблемы архитектуры* и диалога культур освещены в трудах по искусствоведению: И.А. Азизян, Б.Р. Виппер, К.С. Малевич, Г. Якулов; по морфологии системы искусства: М.С. Каган, В. В. Кандинский; вопросы поэтики творчества: А. Белый, И. Бродский, Г. Гессе, Б. Пастернак, М. Пруст, Л.Н. Толстой, М.И. Цветаева.

Проблемам языка, авторского метода архитектора и методики проектного процесса: Б.Г. Бархин, А.К. Буров, К.С. Мельников, А.В. Веснин, И.В. Жолтовский; симбиоз в архитектуре: К. Курокава; манифесты новейшей архитектуры, авторские концепции: Р. Кулхас, Ж. Нувель, П. Эйзенман; параметрическое проектирование: П. Шумахер; естественно-природные феномены архитектуры: С. Холл, П. Цумтор; метод архитектора: Ю.И. Кармазин.

Синтетическое прочтение города, вопросы формирования средовых архетипов и сохранения многогранной культурной идентичности исторических поселений: Е.Ю. Агеева, Г.Н. Айдарова, К. Александер, Е.А. Ахмедова,

И.А. Бондаренко, А.В. Дахин, И.Г. Лежава, К. Линч, А.М. Лидов, В.А. Нефедов, К. Норберг-Шульц, Т.С. Рыжова, А.С. Щенков; средовой дизайн, художественное решение среды: А.В. Ефимов, В.Т. Шимко.

Методика синтетического архитектурного образования, методологические вопросы междисциплинарности в интеграции архитектуры, искусства, философии, культурологии, социальных программ и информационных стратегий: Е.В. Асс, В. Гроппиус, Й. Иттен, С.А. Малахов Н.Ф. Метленков, А.В. Степанов, И.В. Топчий, Л.П. Холодова, О. Шлеммер.

По философии искусства, вопросам эстетики, проблемам формирования новой нелинейной культурной парадигмы, синестезии художественного восприятия, синергии: Р. Барт, Г.Н. Бердяев, Г. Вёльфлин, Г. Земпер, А.Я. Зись, К. Зитте, М.С. Каган, Г.Э. Лессинг, Л.В. Лосев, Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман, Дж. Рескин, Г. Риккерт, В. Соловьев, П.А. Флоренский, М. Фуко, У. Хогарт, К.Г. Юнг, У. Эко; по вопросам философии *архитектурного творчества*: В.А., Кутырев, В.С. Дущев, Л.А. Зеленов; *архитектоники, синархии*: С.В. Норенков.

Общие вопросы философии: Р. Арнхейм, Г. Башляр, В. Беньямин, А. Бергсон, Ф. Гваттари, Р.Л. Грегори, Ж. Деррида, Ж. Делез; П. Слотердаик; *экзистенциализм*: М. Хайдеггер, *теория игры*: Й. Хейзинга, *синергетика*: И. Пригожин, И. Стенгерс; *концепция диалога*: М.М. Бахтин; *теория множеств*: П. Вирно; *вопросы симультанности*: М.А. Петров; *социальная философия*: Т. Адорно; *теория феноменологии*: Э. Гуссерль.

Междисциплинарные и межкультурные аспекты архитектурного творчества, общекультурные основания и закономерности архитектуры, общая методология архитектуры: П. Бёчанен, Ж.М. Вержбицкий, М.Р. Савченко, А.В. Михайлов; *аспекты общей теории «поля» и «полевых» подходов к архитектуре*: С. Аллен; В. Гейзенберг, К. Левин; *синергетический подход к решению архитектурных задач*: Е. Ю. Витюк.

Научная новизна настоящего исследования состоит в том, что в нем заявлено новое научное направление в теории архитектуры – предложена и разработана теория и методология художественной интеграции в новейшей архитектуре и сформулированы основные положения концепции художественной интеграции как фундаментальной основы достижения целостности архитектурного произведения, архитектурной деятельности, архитектурной среды.

При этом впервые заявлены следующие теоретические положения концепции художественной интеграции:

- комплексный метод архитектурно-художественной интеграции;
- концепция «полей» художественной интеграции как методологическая основа достижения целостности в новейшей архитектуре;
- принципы пространственно-временной художественной интеграции, которые демонстрируют вариативность контекстов пространственно-временного «поля»;
- принципы интеграции искусства в новейшую архитектуру, которые раскрывают потенциал художественного синтеза в процессе создания архитектурного произведения;
- принципы персонально-личностной художественной интеграции, которые определяют индивидуальные творческие методы, подходы и приемы автора-архитектора или особенности восприятия адресата;
- универсальные поли-интеграционные принципы, которые реализуются в пространственно-временном, художественном и авторском «полях» на всех уровнях мета-системы интеграции;
- теоретическая модель художественной интеграции в новейшей архитектуре, которая приводит к многомерному единству мета-систему интеграционных «полей» архитектуры.

ГЛАВА 1

ИСКУССТВО АРХИТЕКТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

В первой главе «Искусство архитектуры в современном мире» рассматривается художественный интеграционный потенциал в искусстве и архитектуре, а также предложен принцип полей художественной интеграции.

Существует множество дефиниций архитектуры как искусства, среди которых наибольший интерес для разрабатываемой темы представляют определения, адресующие к художественной природе в наиболее широком, интегральном значении. Выявим отдельные грани архитектуры на уровне искусства:

- творческое мироосвоение индивидом Универсума и формирование авторской Картины Мира средствами архитектуры;
- архитектура с наиболее сильной художественно-образной составляющей, ориентированная, прежде всего, на развитие и восприятие категории архитектурной формы;
- искусство гармоничного соединения всех требований и аспектов профессии в едином целостном проекте или объекте;
- произведение архитектурного искусства, обладающее высокими художественными достоинствами – «шедевр».

Художественная интеграция – это объединение в единое художественное целое составляющих произведения архитектуры, архитектурной среды или процесса архитектурной деятельности на основе художественного начала, представленное системой проявлений:

- явление художественной целостности искусства архитектуры;
- процесс создания единого художественного целого в творчестве архитектора на основе художественных закономерностей;
- методология исследования архитектурной деятельности в многомерном единстве ее составляющих.

В процессе художественной интеграции искусство архитектуры гармонично объединяет необходимые общечеловеческие и профессиональные, искусственные и естественные, общественные и индивидуальные, концептуальные и образно-выразительные факторы в единое художественное целое – произведение архитектурного искусства, выражающее персональную авторскую картину мира посредством индивидуального языка архитектора в контекстах места и времени. Под

влиянием актуальных факторов развития архитектуры формируются типы художественной интеграции: культурологическая, контекстуальная, гуманистическая, техногенная, информационная, экологическая и полиинтеграция.

Фундаментальным критерием интеграции выступает художественное начало, определяющее качественную стратегию архитектурно-художественного синтеза и рождение принципиально нового интегрального качества произведения искусства архитектуры. Именно искусство архитектуры в процессе художественной интеграции создает произведения, обладающие особой выразительностью и интегральными качествами воздействия на адресата.

Для определения разносторонней художественной природы интеграционных взаимодействий в архитектуре и творчестве в целом обратимся к взаимосвязанному рассмотрению системы искусства в сумме теоретических подходов.

1.1 Возникновение и развитие системы искусства в процессе эволюции

Наиболее важным в становлении культурной среды в древности являлось формирование мифопоэтической картины мира, которая служила принципиальной схемой синтеза различных видов деятельности. Для воплощения в предметно-материальную реальность новых идеальностей, порождаемых «свободным искусством», возникло исполнительское искусство. Происходило формирование и обособление «священного» пространства, отражающего мифопоэтическое миропонимание.

В мифопоэтической модели искусство обрело исходную структуру, которая определяла основные направления ее развития. Первоначально считалось, что существуют только три «мыслящие» музы: Аойда («песня»), Мнema («память»), Милета («опытность»). «Мыслящие» музы, спутницы Аполлона, и «безумствующие музы», спутницы Диониса, образовали два конкурирующих начала: аполлоническое – раскрывает искусство разума; дионисийское – характеризует искусство чувств [1, С. 125]. Можно предположить, что в основу внутреннего характера структуры искусства легло интеллектуальное свойство аполлонического начала, а стихийные эмоции дионисийского свойства определили его внешнюю сторону.

Наряду с внутренними и внешними, «интеллектуальными» и «эмоциональными» свойствами, в античном искусстве определились три фундаментальных понятия, которые обозначали основные направления творческой деятельности: «poiesis», «mimesis» и «techne». «Poiesis» – это творческий акт рождения смысла и образа, сопоставимого с обликом целостного произведения.

«Mimesis» характеризует искусство как подражание природе при воспроизведении человеком искусственных вещей в реальности. «Techne» выявляет специфические знания, мастерство, ловкость человека-творца. Результатом триединой формы взаимодействия становится синтез разнородных свойств в целостном произведении – «aistetikos» – гармоничное соединение чувственного, сверхчувственного и интеллектуального опыта [2, С. 442-443].

Структура искусства предполагала синтетическое содружество видов творчества в системе «свободных искусств» (или наук) [3, С. 79-81], не стремившихся к практической выгоде, и разделение на виды исполнительского искусства для практического применения. Архитектура как искусство организации материального мира заняла особое место в структуре видов деятельности, сохранив в своей основе триединство «poiesis» – «mimesis» – «techne». Изначальная синтетичность архитектурного произведения позволяет использовать исторический опыт человеческой культуры в искусстве, науке и производстве для достижения «пользы, прочности и красоты» (по Витрувию). Вполне возможно провести аналогии триад архитектуры и искусства в целом.

Художественная функция	Польза	«poiesis»
Художественная конструкция	Прочность	«techne»
Художественная форма	Красота	«mimesis»

Система «искусство» в аспекте свободного творчества охватывает науку, религию, философию, политику, различные виды производств и повседневную жизнь. Во всех ситуациях она удовлетворяет универсальной потребности человека – свободному развитию творческого потенциала. Многие мыслители и деятели культуры: Э. Кант, Ф. Шиллер, Й. Хейзинга, Л. Выгодский и другие – связывали искусство с игрой, воплощающей свободную деятельность, мнимую ситуацию, воображаемые условия и вымышленные правила игры, которые устанавливаются автором и могут быть изменены для обеспечения творческой свободы.

В аспекте воспитания и образования искусство представляет собой эстетическо-этическое единство и ставит своей целью формирование идеала, образца общественной и личной жизни [4, С. 122-125]. Подчинение творчества нравственным целям и задачам приводит к утверждению принципа «нравственного впечатления» как основного ориентира в свободной деятельности.

Можно выделить особую роль искусства в развитии межкультурных связей, коммуникаций, обмена информацией и технологиями, поддерживающих творчество и трансляцию его продуктов в обществе. Искусство, преобразуясь в систему массовой коммуникации, связывает индивидов и общности в единое целое, соединяет различные поколения людей и служит способом и средством для передачи культурных приобретений из рода в род, из прошедших эпох в будущее, из мест локальных проявлений искусства на все культурное пространство.

Необходимо отметить значение искусства и архитектуры как реального творения, объемлющего всю материально-пространственную среду жизнедеятельности отдельного человека и общества [5, С. 269]. Особая роль в процессе культурного и художественного взаимодействия принадлежит творческой деятельности, органично соединяющей в себе различные стороны бытия человека и «прежде всего представляющей важнейшую и интегрирующую часть материальной и духовной культуры» [5, С. 146].

1.2 Основные подходы к системам классификаций видов искусства.

Виды синтеза искусств

Морфология искусства является динамичной системой. Ее основы можно обнаружить в трудах Леонардо да Винчи и Л.-Б. Альберти, Г.-В.-Ф. Гегеля и А. Шопенгауэра. Проблемой видов искусств за рубежом занимались А. Лазарус, О. Кюльпе, И. Пипер, Т. Огден, И. Фолькельт, Т. Манро, Б. Кроче, Д. Дьюи, С. Рейнак, А. Цейзинг, М. Дессуар, Э. Сурио, Г. Земпер, У. Моррис и др. В отечественной эстетике – В.Г. Белинский, Н.Г. Чернышевский, Ф. Шмит, В. Кожин, Ю. Колпинский, А.К. Буров, Н. Дмитриева, С. Раппопорт, М.С. Каган, А.Я. Зись, Л.А. Зеленев, С.В. Норенков и др.

Проблема морфологии искусства была введена в эстетику Гегелем в начале XIX в. Ученый предложил термин «система», назвав третью часть своих лекций по эстетике «Система отдельных искусств». Структурной основой эстетической концепции Гегеля стало историко-теоретическое исследование взаимоотношений между пятью главными искусствами: архитектурой, скульптурой, живописью, музыкой и поэзией. Эту систему можно назвать «линейной», где искусства расположены по принципу последовательного «очищения» от влияния факторов предметно-материальной действительности. Вместе с этим ученый осуществил анализ закономерности распада наиболее «легкого» поэтического искусства на роды; эпический, лирический и драматический.

«Линейные» системы на основе психологического метода Фехнера были предложены представителями психологической эстетики: Лазарусом, Кюльпе, Пипером, Огденом и др. Искусства в зависимости от способов чувственного восприятия произведения подразделялись на «оптические», «акустические» и «оптически-акустические» (иногда вводились кулинарные и парфюмерные искусства) [6, С. 352-353].

Вопросы утилитарного значения искусства были подняты в работе «Практическая эстетика» Г. Земпера. Его «линейная» модель выявляла диалектику «тектонического» и «технического» в искусстве.

Тема «прикладного» и «чистого» искусства получила развитие в работе В. Ванслова «Всестороннее развитие личности и виды искусства» (1963 г.). Его система образует «линейный» видовой ряд: прикладные искусства, изобразительные искусства, литература, музыка, зрелищные искусства. В основе классификации заложено движение от форм художественного творчества, непосредственно связанных с трудом, к формам, которые родственны игре. Согласно системе, «трудовые» искусства включают в себя архитектуру и декоративно-прикладное искусство; изобразительные – охватывают скульптуру, живопись, графику и художественную фотографию; а зрелищные, или «игровые», искусства – хореографию, театр, кино, телевидение, эстраду и цирк [6, С. 356].

Появление и развитие «плоскостных» систем видов искусства в середине XIX века связано с трудами немецкого ученого Цейзинга. В работе «Эстетические исследования» говорилось, что ключ к системе искусств нужно искать в структуре самого искусства и что взаимоотношения его видов регулируются не одним каким-либо, а двумя скрещивающимися факторами: особенностями материальной природы данного искусства и особенностями его духовного содержания. Такая методология встретила признание у многих эстетиков (М. Дессуара, Э. Сурио), которые стали разрабатывать новые варианты «эстетической таблицы» [6, С. 353].

Таким образом, в истории эстетической мысли виды искусства классифицировались по ряду признаков: по особенностям используемых материалов (слово, звук, камень, телодвижение и т.п.); по способу восприятия художественных произведений (зрительному, слуховому и т.д.); по способу их создания (индивидуальному и коллективному, «первичному» и «вторичному», т.е. исполнительскому); по способу отражения действительности (изобразительному и неизобразительному), по формам бытия художественного образа (статическому и динамическому или пространственному и временному) и т.п.

Исторически сложившаяся классическая систематизация творчества основана на выявлении вида, рода, жанра, направления и стиля, а также на определении художественной концепции произведения искусства. При изучении искусства как системы видов выделяются две базовые проблемы: исследование тех закономерностей, которые объясняют распадение первоначальных синкретических форм художественного творчества на множество самостоятельно существующих простых искусств, и исследование закономерностей, управляющих процессом «художественной гибридизации», т. е. объединением простых искусств в искусства сложные, синтетические, многоэлементные.

Рассматривая материальное бытие художественной формы, можно обнаружить три способа ее реального существования: пространственный, общий для живописи, графики, скульптуры, архитектуры, прикладных искусств; временной, общий для словесного и музыкального творчества; пространственно-временной, общий для актерского искусства и танца. Эта морфологическая триада интерпретирует виды искусства относительно категорий пространства и времени – основных форм бытия материи [6, С. 359-360]. Согласно авторской концепции, более целесообразно трактовать архитектурное творчество как пространственно-временное.

Языковая система искусства складывается на основе «вещественного» первоэлемента: с помощью материала формируются конкретные языки искусства (звук, слово, жест, линия, цвет и т.д.), которые самостоятельно развиваются как пространственные, временные и пространственно-временные формы. Показательно, что в работе «Формы искусства» А. Белый (Б. Бугаев) представлял творчество «так сказать, мостом, перекинутым от пространства к времени» [7, С. 348]. Будучи формой реальной художественно-творческой деятельности, каждый конкретный вид искусства может трактоваться как специфический «мост», соединяющий особым способом замысел и его материальное воплощение.

Классификации искусств позволяют выявить их общие черты как предпосылки синтеза. Сопоставляя виды и разновидности искусства, объединяемые в каждой из трех областей художественно-творческой деятельности, можно обнаружить отчетливое различие между двумя типами знаковых систем – изобразительным и неизобразительным. Эта семиотическая двойственность определяет возможности взаимодействия видов искусств в центрах творчества.

Природа художественного языка танца и музыки, являясь неизобразительной («интонационной»), позволяет последней давать танцу аккомпанирующий

структурный фон. Актерское искусство в силу изобразительности оказывается родственным литературе и получает от нее свою словесно-драматургическую «партию». В сфере пространственных искусств живопись, графика, скульптура именуются «изобразительными» искусствами, обладая изобразительным принципом формообразования. Архитектура, прикладные и промышленные искусства следуют неизобразительными путями, как музыка и танец, – они воссоздают общие объемно-пространственные, тектонические, ритмические, цветовые закономерности материального бытия. Это позволяет объединять архитектуру и все отрасли прикладного и промышленного искусства в группу архитектурно-прикладных искусств. При этом неизобразительные искусства используют отдельные изобразительные приемы и приемы, которые не становятся их основополагающим принципом.

Показательно, что многие исследователи были склонны наделять язык искусства однозначной смысловой конкретикой. Французский эстетик А.Ч. Батте заметил, что слово – это «орган разума», а звук и жест – «органы сердца». Более точно эту же мысль сформулировал академик Б. Асафьев: «Слово, – говорил он, – конкретно в мысли, музыка же конкретна в чувстве». Таким образом, в рамках традиционного подхода наметилась разница в особенностях восприятия изобразительных и неизобразительных искусств: первые выражают черты конкретного, индивидуального, специального; вторые характеризуются максимальным обобщением, универсальностью, фиксацией наиболее устойчивого духовного содержания. Следуя этому принципу, можно выявить языковое родство орнамента, музыки, танца и архитектурно-прикладных искусств в воплощении наиболее обобщенной информации. Изобразительные искусства отличаются зримой конкретностью изображения, где общезначимое раскрывается через единичное [6, С. 368-371]. Начиная с эпохи авангарда, этот стереотип восприятия искусства периодически переосмысливался: понятие изобразительности видоизменялось, а искусства «менялись ролями».

Отметим, что с мерой обобщения «жизни человеческого духа» (по выражению К.С. Станиславского) связано разделение искусств на монофункциональные и бифункциональные («прикладные»). Сочетание эстетической функции с утилитарной имеет место во всех сферах художественного творчества, но в архитектуре, прикладных искусствах и дизайне оно используется повсеместно. Характерно существование пограничных видов творчества, отражающее взаимодействие искусства с другими формами человеческой деятельности.

Современные «плоскостные» системы видов искусства основываются как на дифференциации их языковой структуры, так и на выделении «семейств»

творческой деятельности по способу бытия художественной формы. В рамках каждого подхода в круг общего взаимодействия включаются синтетические искусства (рис. 1.1).

Система видов искусства как структура эстетической деятельности раскрывается в исследованиях философского клуба Л. Зеленова. Ученый приводит «плоскостную» систему моноискусств (элементарных искусств), которые базируются на одном материале, художественно его трансформируют и дают возможность на своей основе формироваться полиискусствам. Классификация выявляет восемь основных моноискусств: слова (литература), звука (музыка), движения (хореография), линии (графика), объема (скульптура), света (живопись, фотоискусство), мимики (актерское искусство), пространства (декоративно-орнаментальное). Таким образом, первым основанием в классификации выступает материальная природа видов искусства.

Другим определяющим фактором является закон изоморфности подсистемы искусства подсистеме утилитарно-эстетической деятельности, что является частным случаем проявления изоморфности системы искусства системе жизнедеятельности общества. На этом основании отрасли эстетического знания классифицируются в соответствии с объективно наметившимися областями продуктов эстетической деятельности: техникой, производственной средой, процессом труда, торговлей, рекламой, искусством, поведением, бытом, наукой и пр. [8, С. 20-24].

Родовая дифференциация позволяет выявить эволюционные синтетические закономерности в становлении системы видов искусства, которое происходило во взаимодействии двух противоположных сил: стремлении к самоопределению и выработке неповторимого способа художественного освоения действительности и восприятию воздействий от иных искусств. Таким образом, взаимодействие «простых» искусств, с одной стороны, рождает новые, сложные способы художественного творчества, а с другой – приводит к внутренней родовой дифференциации каждого вида искусства [6, С. 397].

Род искусства, как правило, определяется предметом изображения, жанром и сюжетом произведения, которые характеризуют его как эпическое, лирическое, драматическое или синтетическое. Эпическое изображает объективное бытие как исходную форму, содержащую память о структуре культурных ценностей. Лирическое раскрывает внутренний мир субъекта, его непосредственный жизненный опыт. Драматическое описывает действие в единстве объективных и субъективных миров конкретного события. Синтетическое произведение соединяет

во взаимодействии эпическое, лирическое и драматическое. Исторический аспект родовой дифференциации искусства определен исходным синкретизмом художественной деятельности и чередованием периодов синтеза и распада художественных систем.

Исторически наиболее отчетливо родовое членение сложилось в литературном творчестве как эпос, лирика, драма. Аналогично литературе можно представить родовую структуру изобразительных искусств: станковая живопись, графика, скульптура. Взаимодействие с литературой и актерским искусством видоизменяет образный строй произведения живописи, графики, скульптуры – книжная иллюстрация, театральнo-декорационная живопись, театральная скульптура (кукольная), киноживопись (декорационная и мультипликационная). В сфере музыкального творчества можно выделить «чистую» музыку и «программную», опосредованную словесными образами. Синтез с искусством танца выявляет темпоритмическое начало в музыке, формируя ее танцевальный род. Влияние театра и кинематографа привело к складыванию специфических родов: оперной и балетной музыки, музыки для драматического театра, киномузыки. Образная структура классического танца сформировалась под перекрестным влиянием музыки, литературы и актерского искусства. Синтетическое театральное творчество испытывает обратное влияние всего содружества искусств, выраженного в особенностях творчества актера в оперном, драматическом, музыкальном или хореографическом театре, в цирке или в кино [6, С. 399-406].

Жанр как категория художественной морфологии – это проявление избирательности художественного творчества: содержательной и образно-формальной. В то время как многообразие видов и разновидностей искусства обусловлено материально-конструктивными и семиотическими его параметрами, разнохарактерность жанровых модификаций художественной структуры каждого вида искусства могут определяться тематикой творчества (гносеологический аспект); утверждением или опровержением ценностей (аксиологический аспект); объемом познаваемого материала (моделирующий аспект) [6, С. 408].

Анализируя теоретические положения М.С. Кагана, необходимо отметить, что в современном мире процессы художественного взаимопроникновения выходят на новый уровень синтеза. В современном искусстве активизируется поиск новых форм и способов выразительности путем взаимодействия различных родов и жанров творчества.

Многоэлементные формы художественного творчества являются результатом синтеза искусств, основные типы которого возникают во взаимодействии пространственных, временных и пространственно-временных искусств или в объединении изобразительного и неизобразительного способов построения художественного языка в пределах каждой группы.

В синкретическом искусстве первобытного общества и в некоторых фольклорных формах творчества переплетаются музыкальные, актерские, и хореографические элементы. Античное понятие «мусические искусства» зафиксировало эту генетическую связь, а античный театр в большой мере сохранил первоначальную слитность драматического, музыкального и танцевального начал. В современной эстетической культуре синтез искусств с привлечением пространственной составляющей широко осваивается областью дизайна: интерьера, полиграфии, «фирменного стиля».

Исследованию морфологии архитектурных искусств посвящены работы профессора ННГАСУ С.В. Норенкова. Архитектурное искусство раскрывается в единстве предметно- и пространство-созидательной деятельности и ее результатов. Предметные комплексы выявлены в связи с произведениями дизайна, а пространственные – в связи с архитектурными произведениями. Синтезирующим началом выступает архитектурная среда.

Архитектура, градостроительство, дизайн, промышленное искусство, декоративно-прикладное искусство, народные искусства являются центральновидами представителями рода архитектурного искусства. На стыке базовых комплексов предметных и пространственных искусств можно выделить переходные формы архитектурных образований: комплексы пространственно-предметных и предметно-пространственных искусств. Относительно самостоятельные архитектурные формы образуют комплексы прикладных и декоративных, а также развлекательных и праздничных искусств. К важнейшим гибридным образованиям могут быть причислены комплексы пластических, оформительских, народных и технических искусств. Объединяющим для всех видов архитектурных искусств является искусство синтеза искусств [9, С. 54-56].

Градостроительное искусство выступает интеграционным началом в системе архитектурных искусств, которые составляют содержание градостроительной культуры как момента архитектурной культуры общества. Автор приводит «объемную» модель архитектурной культуры общества, определяя место в ней градостроительного искусства, градостроительной культуры и градостроительной

эстетики как меры взаимодействия духовной и материальной культуры [10, С. 55, 66].

Непрерывное появление новых художественных концепций и формально-технических способов их воплощения обуславливают возникновение различных направлений, течений и стилей в искусстве. Все три компоненты развития художественной культуры носят родовой характер: направление характеризует исторически сложившуюся общность художественных явлений как объективно-идеализированную реальность определенной эпохи; отдельные течения отражают субъективный мир личности авторов произведений; стиль фиксирует структурное единство художественных концепций, форм и способов воплощения, порождаемое живой практикой преобразования материального мира. Завершенность и целостность произведений искусства и архитектуры, воплощенных в реальность с помощью материальных средств, характеризует стиль, который обозначает «место человека» в художественной культуре определенной эпохи [11, С. 128].

К настоящему времени понятие «искусство» представляет собой многомерное смысловое образование, открытое для включения новых смысловых элементов, которые непрестанно порождаются в художественно-эстетическом, религиозном, научном и бытовом опыте человечества [2, С. 442-444]. Сложное строение современного мира искусства и архитектуры наиболее адекватно описывается синергетикой, которая занимается анализом сложных динамических состояний разнородных систем. Основной тезис этого научного направления заключается в том, что в неравновесном состоянии на всех уровнях структурной организации бытия происходит «самопроизвольная самоорганизация материи» [2, С. 448]. На стыке разнородных видов деятельности, «вдали от равновесия» (И. Пригожин, И. Стенгерс), в пограничной зоне, на периферии упорядоченности различных родов, видов, направлений, течений и стилей в искусстве самоорганизуется множество квази-, суб-, контр- и иных альтернативных искусств. К примеру, наряду с различными видами художественной культуры возникают «технические» искусства, дизайн предметной среды и техническая эстетика, которая, будучи связанная с рядом технических наук и производств, формирует свою специфическую систему.

Особо следует отметить синтезирующую роль концептуальности в искусстве и архитектуре, которая проявляется в активном взаимопроникновении форм и видов художественного и научного творчества. Концептуальный аспект теоретического знания задает и определяет способы конструирования на основе развертывания руководящей идеи, которая порождает системы переменных величин и понятий

определенных родов как базовых концептов. Концептуализм усиливает, а часто и определяет междисциплинарный аспект современного знания и творчества. Концептуализм в одной из своих форм рассматривает произведение как способ демонстрации понятий, употребляемых в научных дисциплинах: философии, социологии, антропологии, искусствоведении и др., удовлетворяя потребность в «стыковке» разных видов информации.

Понятие «концепция» синтетично по природе. «Концепция (лат. *conceptio* – понимание, единый замысел, ведущая мысль) – система взглядов, выражающая определенный способ видения («точку зрения»), понимания, трактовки каких-либо предметов, явлений, процессов, и презентующая ведущую идею или (и) конструктивный принцип, реализующие определенный замысел в той или иной теоретической или практической деятельности. Концепция – базовый способ оформления, организации и развертывания дисциплинарного знания...» [2, С. 433]. К основным составляющим понятия относятся: первенство, целостность, системность, структурность, авторская индивидуальность и универсальность.

Суть концептуального искусства – в принципиальном отказе от воплощения идеи в материале, т.е. в сведении искусства исключительно к феноменам сознания как отдельного индивида, так и общества в целом. Концептуализм фиксирует внимание зрителя на самом процессе формирования замысла, идеи, закрепляя ее с помощью различного рода знаковых средств. По использованию тех или иных материалов или объектов различаются следующие течения: перформанс, лэнд-арт, боди-арт, видео-арт, культурное искусство (в качестве материала творчества выступают произведения искусства художников различных эпох) [4, С. 158-159]. Таким образом, в творчестве стало возможно «взглянуть» на один вид искусства «глазами» другого, что можно назвать новой специфической формой художественного синтеза.

Концептуальная традиция в искусстве, берущая начало в кубизме, футуризме, супрематизме, с одной стороны, и в сюрреализме, с другой, выделилась в определенное направление в 1960-х гг. – информационное, альтернативное, антиискусство. В архитектурном процессе обращение к концептуальности связано с нарушением эволюционной последовательности «больших стилей», наступившей эпохой «плюрализма» (академик А.В. Иконников) и с возросшей ролью индивидуального авторского творчества. Понятие концептуального в современной культуре является одним из основополагающих, что связано с интегральным

развитием искусства, философии, науки и высоких технологий, созданием единого информационного пространства.

Таким образом, роль искусства в системе художественной интеграции определяется следующими базовыми положениями.

1. Система искусства прошла в своем формировании три этапа: синкретический этап возникновения на мифопоэтическом уровне; этап развития с периодической дифференциацией и интеграцией видов в процессе эволюции; синтетическое взаимодействие на современном этапе.
2. Соединение разнородных пластов творчества, представленное в структуре искусства триединством «poiesis – mimesis – techne», проявилось в архитектуре как синтетическом искусстве организации материального мира в классической триаде: «польза, красота и прочность». Архитектура – закономерная основа для синтеза искусств, который достигает своего наивысшего воплощения в индивидуальном авторском творчестве архитектора.
3. Основные направления синтеза искусств выявляются при анализе системы родов, видов, жанров; направлений, стилей и художественных концепций творческой деятельности. При этом выделяются закономерности, определившие распад синкретических форм художественного творчества на систему простых искусств, а также механизмы формирования синтетических искусств (театр, кино, цирк, оформительское искусство, архитектура). Ключевым подходом в рассмотрении моноискусств является классификация видов на пространственные (живопись, графика, скульптура, прикладные искусства); временные (словесное и музыкальное творчество); пространственно-временные (архитектура, актерское искусство и танец).
4. Концептуальное искусство и концептуальное творчество выступает актуальным интегрирующим началом культурной сферы на стыке философии, науки, искусства, а также информационной и социальной деятельностной сферы общества.

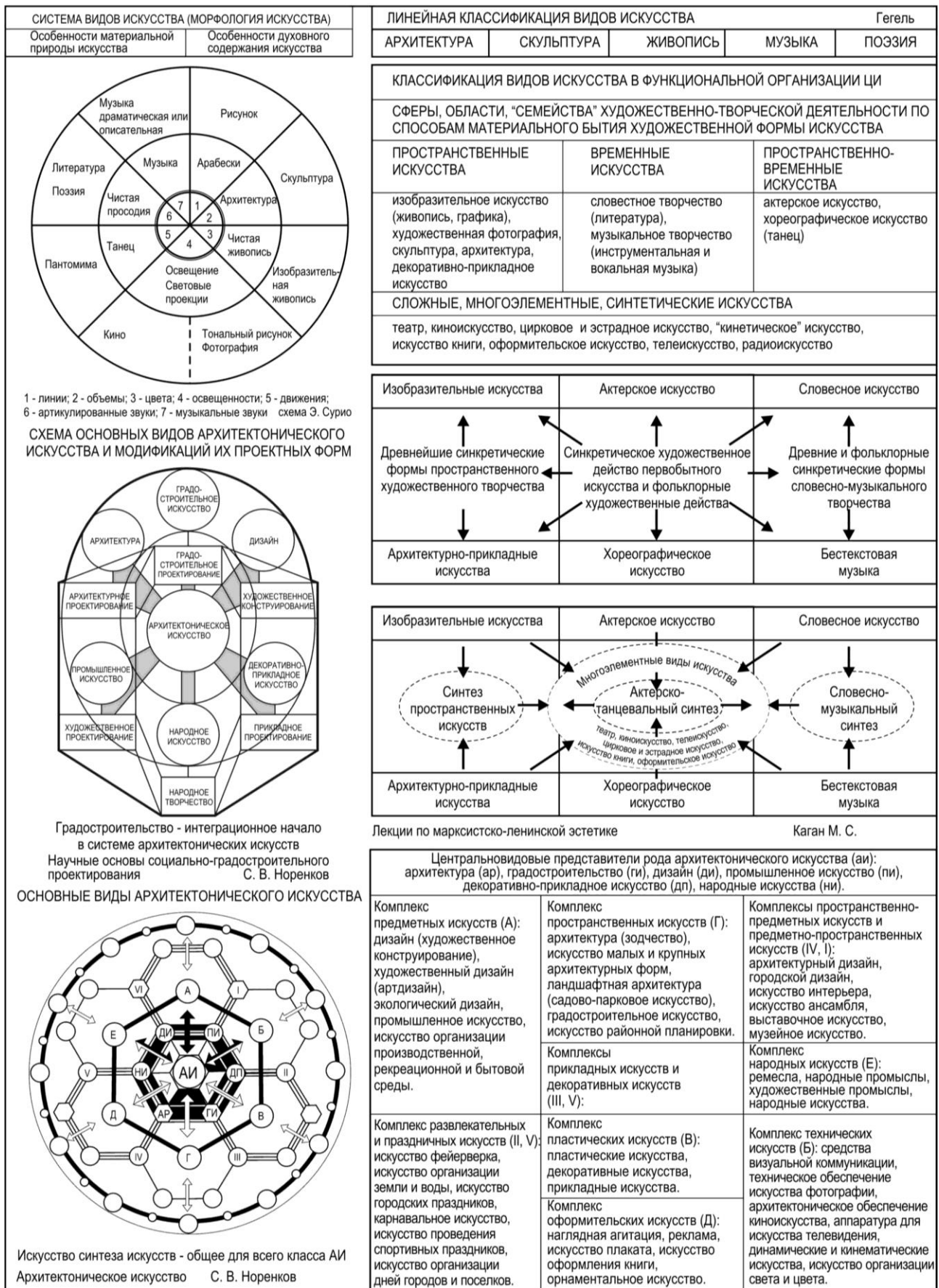


Рис. 1.1. Системы классификаций видов искусства

ГЛАВА 2

КОНЦЕПЦИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕГРАЦИИ

Во второй главе «Концепция пространственно-временной архитектурно-художественной интеграции» формулируется концепция пространственно-временной художественной интеграции. Интеграция – универсальный принцип пространственно-временной конструкции, среды как таковой, а также архитектурного творчества как синтетической области науки, искусства, человеческой деятельности. Обе системы, «средовая» и «архитектурная», опираются на объективные и субъективные, реальные и потенциальные, искусственные и естественные факторы. Интеграционная концепция гораздо шире архитектурного поля деятельности и объединяет как прогнозируемые, так и спонтанные явления ноосферы и техносферы.

Рассматривая фундаментальную категорию пространства как «поле» художественной интеграции, выявим ее родовой интегративный потенциал во взаимосвязи с природой архитектурного творчества. Перечислим интегральные пространства современного города: общественные и культурные центры, медиа-комплексы, открытые городские пространства (жилые и общественные), а также «промежутки», буферные зоны, площадки для празднеств. Система средовой интеграции выстраивается по ряду направлений:

- художественная концепция – пространство синтеза искусств: пространственного синтеза; временного синтеза; пространственно-временного синтеза;
- концепция социальной активации (адаптации) – интерактивное пространство: игры – пространство для развлечения и праздника; многомерного диалога – коммуникативное пространство; комфортного или интенсивного эмоционального поля – эмоционально насыщенное пространство;
- концепция контекста – пространство условных ограничений: вымышленного контекста – «идеальное» пространство авторского замысла;
- историко-культурного контекста – пространство реставрации, реконструкции и модернизации; непрерывности городской среды – целостное пространство города; экологическая концепция – органическое природное пространство;

- концепция технического сопровождения – пространство инновационных решений: конструктивная – пространство передовых разработок и конструкций;
- медиативная – информативное и медиа-пространство; эргономическая – удобное пространство жизнедеятельности человека; технологическая – пространство по современным эксплуатационным требованиям;
- концепция многомерного интеграционного синтеза – интегральное городское пространство.

Ценными ориентирами при анализе пространственной художественной интеграции служат теоретические модели, сформулированные академиком А.В. Иконниковым: перцептивное и художественное пространства. Перцептивное пространство «соединяет отражения реального пространства органами чувств человека, приведенные к интегральному представлению» [16, С. 58-59]. Художественное пространство предполагает совокупность художественных образов взаимодействующих искусств и условий их синтеза. Обе модели учитывают личное отношение человека и представляют два полюса: непосредственное восприятие и структурированную образную систему. В противостоянии этих «полюсов» – драматургия образного восприятия пространства, которое повсеместно наполнено символами и при этом дает свободу их прочтения.

Особое значение в художественной концепции интеграции приобретают закономерности, связанные с категорией времени. Во-первых, переживание времени отражает физическое восприятие, которое изменяется в разное время года и суток, зависит от состояния погоды и т.п., а также продиктовано индивидуальным ощущением. Другая трактовка связана с понятием хронотопа как пространственно-временного единства, которое каждый раз фиксирует интегральную идентичность настоящего (мгновения, периода, эпохи). Временные качества находят художественное выражение через законы организации пространства. Остановимся на вариантах восприятия архитектурного пространства во времени: симультанном, сценарном или эпизодическом.

Симультанность в художественной культуре воплощается в единовременном действии и восприятии различных видов и жанров творчества, индивидуальных художественных языков и персональных творческих систем. Рассматриваемое явление понимается как интегральная форма представления творческого замысла в

единый момент времени, особая методология встраивания произведения во время и способ восприятия действительности.

Применительно к построению архитектурного пространства симультанный принцип проявляется в репрезентации и восприятии всего архитектурного объекта одновременно, при котором время сжимается до точки-мгновения. В интерьере целостность достигается организацией многосветных пространств, а симультанность внешнего облика обусловлена решением архитектуры одной крупной темой. При этом трансформируется масштаб не только пространственный, но и временной: адресат сразу воспринимает целостный архитектурный образ крупного здания.

Сценарность подразумевает организацию траектории движения внутри объекта или ансамбля, характеризующуюся сменой пространственных впечатлений: масштабов, эффектов освещенности, характера визуальных раскрытий. Стоит отметить, что сценарные приемы исторически наиболее характерны для культовой, дворцовой и мемориальной архитектуры, где пространство жестко подчинено соблюдению ритуала или несет выраженную идеологическую нагрузку. Методы последовательного выстраивания сценария экспозиционных залов традиционны для музейных комплексов. Сегодня, наряду с продолжением указанных путей, сценарность сопутствует модному приему театрализации архитектуры.

Эпизодичность и фрагментарность, подразумевающие выборочное или спонтанное восприятие, играют важную роль в формировании художественного образа архитектуры в сознании адресата. Время, как и в первом случае, предстает в форме мгновения, но принципиально без симультанного «сжатия», смысловой или образной концентрации, без обязательного охвата всей целостности произведения.

«Поле» пространственно-временной интеграции распространяется в системе города, который одновременно является постоянно обновляющейся средой социального действия, разнонаправленных профессиональных интересов и творческих устремлений. С позиции разновременного контекста исторического города интегративным основанием выступает концепция «Genius Loci» («Духа Места») в единстве идентичности пространства и архетипов его восприятия, отсылающих к бессознательным механизмам памяти. В поле взаимодействия включаются как материальные артефакты и следы минувших эпох, так и духовные категории, религиозные и мировоззренческие ценности, нормы поведения. Целостность восприятия истории и современности, подкрепленная интеллектуально-чувственной рефлексией в искусстве и архитектуре, становится показателем культуры социума.

Пространство и время «встречаются» в архитектурной форме, которая фиксирует стиль, концепцию, язык отдельного зодчего и эпохи в целом. Именно форма, в этом интегральном ракурсе восприятия – осязаемый результат творчества архитектора и вещественное послание адресату – реальному и потенциальному. Таким образом, вполне закономерно считать архитектуру собирательной «формой» времени – воплощением художественного «хронотопа».

Город невозможно представить без развитой коммуникативной структуры, существующей на всех уровнях жизнедеятельности. Художественная интеграция помогает формированию концепции диалога на символическом уровне с использованием традиции, знака, игры, а также в эстетических аспектах архитектурной модернизации.

Таким образом, исторический город – многомерное интеграционное «поле» взаимодействия пространств, времен, людей, концепций, художественных явлений и технологий по базовым слоям интеграции: средовому, деятельностному, концептуальному и универсальному. С антропоцентрической точки зрения городской организм развивается как организованное пространство жизнедеятельности – среда. В свою очередь среда складывается во взаимопроникновении природного и искусственного, в постоянном диалоге культур, искусств и профессиональных интересов, в сосуществовании разной архитектуры. Течение времени определяет вечную диалектику традиций и новаторства как смены стилей, направлений, художественных концепций. При этом именно художественное начало задействовано в каждом элементе многополярной системы, рождая целостный художественный образ города в творчестве архитектора, в сознании адресата, в произведении архитектурного искусства.

2.1 Архитектурная концепция времени. Архитектура как «форма» времени

Время больше пространства.
Пространство – вещь.
Время же, в сущности, мысль о вещи...

И. Бродский. *Колыбельная трескового мыса*

Культура XX века активно осваивала категорию времени. Революционные течения в искусстве внедрились в пластическую структуру произведения, утвердив одновременное восприятие предмета в движении с разных ракурсов. Это

открытие распространилось практически на все явления культурной жизни. Многомерность и целостность пространственно-временного восприятия легли в основу парадигмы современной архитектуры. Современные архитекторы, как и их предшественники, соотносят свои произведения с течением времени: ускоряют или замедляют его бег; смешивают отзвуки разных «времен»; выражают мгновение или вечность. Направленность – основное для современной науки свойство времени [12] – в архитектуре может меняться в зависимости от предпочтений автора, его мировоззренческой концепции. Архитектор, как и поэт, «реорганизует время», представляя его монотонным, пульсирующим, бесконечным...

Современная архитектурная наука понимает город как разновременной ансамбль с историческими и культурными наслоениями, маркирующими место в сознании человека. На каждой улице, площади, в сквере, в каждом доме ощущаются свой особенный колорит, настроение, образ – «Genius Loci» – «Дух Места». Это выражение прочно вошло в научный обиход, образно обозначив историко-культурный контекст архитектурного творчества (К. Норберг-Шульц, К. Линч, А.В. Иконников). Важный ракурс понимания места – в наличие адресата, личности, воспринимающей окружение, аккумулирующей смысловые и эмоциональные послы, способной выразить образ окружения в своем авторском творчестве («Гений места», П. Вайль). Во всех вариациях этого словосочетания прослеживается взаимосвязь пространственных и временных контекстов, причем взаимосвязь чувственная, основанная на переживании следов прошлого. При этом собирательный, многомерный образ дает ключ к прочтению пространства всего города.

Время оставляет следы на градостроительном и на объектном уровнях. Исторический город при взгляде сверху – своеобразный символический «текст», позволяющий понять ценностный выбор общества на определенном этапе. По-разному выглядят и панорамы исторических городов различной судьбы (рис. 2.1). Поэтапно или стихийно застраивавшиеся города напоминают «лоскутное одеяло» с вкраплениями разновременных фрагментов застройки, улиц и площадей, зелени парков, скверов, бульваров. Более ровно и упорядоченно выглядят города, подвергшиеся тотальной или частичной реконструкции. Первый путь подразумевает историческую достоверность, когда следы прошлого, подчас, руины, хранят память места. Второй путь (помимо функциональных вопросов) позволяет формировать город как художественно-эстетическое целое, отчасти пренебрегая культурной и исторической идентичностью пространства [13].



Рис. 2.1 Панорамы исторических городов. Париж. Лондон. Порто

Постмодернизм использовал «игру в стили» разных эпох как художественную метафору. Петербургский архитектор М.А. Мамошин выбирает стилизацию (северного модерна, неоклассики, ар-деко) как метод создания «культурологической подосновы» (авторское определение) для проектирования. Базой его подхода стало

«видение будущего в контексте прошлого», опирающееся на концепцию антиэнтропийного развития русского религиозного мыслителя Н.Ф. Федорова.

Наиболее цельно философия авторского проектирования проявилась в застройке так называемого 130-го квартала (примыкающего к Невскому проспекту), представленного сегодня зданиями гостиничного комплекса «Novotel» (рис. 2.2). Обозначая культурологический контекст проекта, архитектор отмечает, что это место в городе ассоциируется с открытыми пространствами и перспективами Идеального города. Объект является реминисценцией к «урбинским ведутам», итальянского художника Пьеро Делла Франческа, датированными 1480 годом – эпохой позднего Средневековья, с ее узкими улицами и небольшими площадями перед готическими соборами. Таким образом, архитектор создает легенду идентичности родного города, при этом воспринимая Петербург как глубоко традиционалистский город, наполненный художественными символами прошлого [14].



Рис. 2.2 Гостиничный комплекс “Novotel” в Санкт-Петербурге, арх. М.А. Мамошин

Знаковую концепцию осмысления времени в пространстве исторического города предложил архитектор Б. Бернаскони в проекте Памятника Месту (Лубянская площадь, 1999–2000 гг.). «Памятник» – это черный куб, ограниченный прозрачным цилиндром. «Куб – информационное пространство – «черный ящик» – музей Места. Цилиндр – символ времени – пространство времени» [15]. Объект «живет» и «трансформируется» в течение суток и в течение года, демонстрирует различные взаимодействия его частей, оптически изменяя свою форму от цилиндра к кубу (рис. 2.3). Для Москвы архитектор предложил серию мемориалов, связанных определенными маршрутами, с подробным описанием истории каждого места.

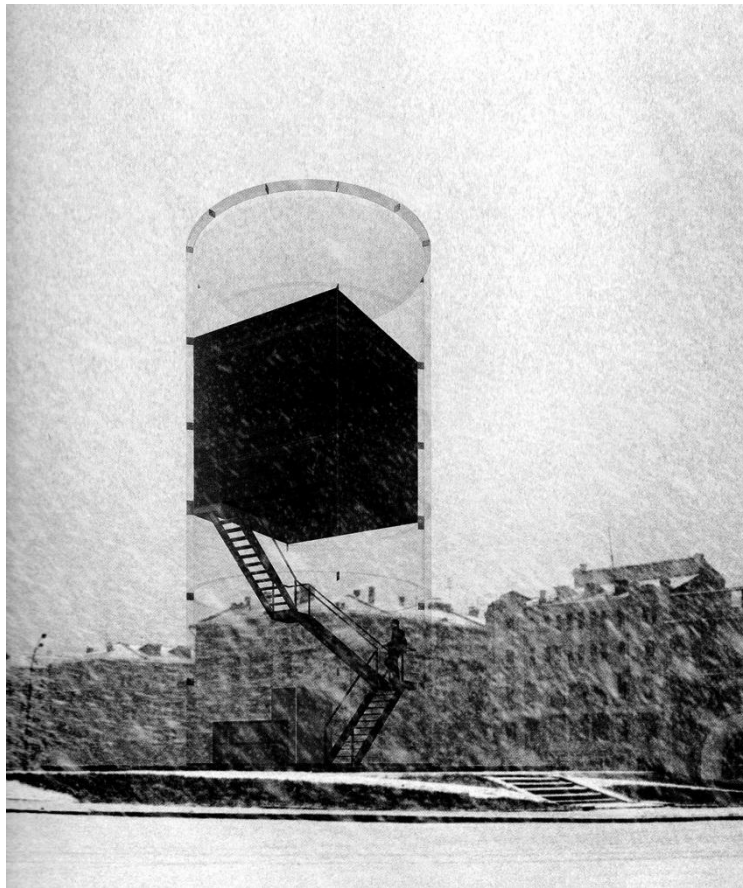


Рис. 2.3 «Памятник Месту», Лубянская площадь, Москва, арх. Б. Бернаскони, 1999–2000 гг.

Таким образом, наслоения времени, исторических эпох и стилей, прежде всего, воспринимаются на примере города как разновременного «живого» образования. «Рим – это не то, что мы видим сегодня, а это множество слоев истории и места» (З. Фрейд). Возможность считывать эти исторические «коды» определяет глубину понимания места, его традиций, являясь своеобразным показателем культуры социума. Это процесс культурно-исторической идентификации, связанный с поиском архетипизированных знаков и символов, определенного «генотипа» обитаемого пространства. В этом аспекте архитектура вплотную взаимодействует с категорией времени, а архетип выступает как форма архитектурной памяти – отпечаток, модель устойчивого архитектурного образа в бессознательном восприятии человека – адресата архитектуры. Архетип на уровне среды указывает одновременно на характер ландшафта, время и стиль застройки, помогая наиболее обобщенной идентификации объекта или комплекса зданий. Архетипизированные части здания: проемы, арки, башни, эркеры, балконы, карнизы, фронтоны, элементы декора, отделка поверхности – становятся квантами архитектурного впечатления (рис. 2.4).



Рис. 2.4 Интерпретации традиционного приема арочных галерей.
Дом Мила, арх. А. Гауди и современная застройка прибрежного района Барселоны

Архетипы как отвлеченные образы могут различаться по мере условности – от точного цитирования реального прототипа до абстрактной геометрии, от исторической или типологической адресности («храм», «жилище», «ярмарка», «театр») до «азбуки» архитектурных форм. Мера абстрагирования проявляется также в утрате объемности – переходе в двухмерное пространство знака: «типологического», концептуального, художественного. При этом образ архетипа не претендует на соблюдение принципов протофункционализма, что позволяет стать приемом интеллектуальных игр.

«Ордер – единственный «говорящий язык» за пределами профессии», – отмечает А.В. Иконников [16]. Тектоника ордерной системы – вероятно, самая прочная архитектурно-строительная традиция. Как правило, грамотное использование ордера позитивно маркирует архитектурный объект в сознании обывателя как принадлежащий к классическому направлению – «классика». Обратная реакция зрителя возникает при разрушении системы (алогизмы, упрощения, отсутствие «ожидаемых» архитектурных приемов) – «модерн», «авангард», «модернизм»... Эти полярные непрофессиональные оценки выражают оппозицию «старого – нового» как вечную проблему человеческого восприятия времени.

Обращение целого ряда архитекторов к классической традиции, к новой интерпретации ордерной системы – востребованный архитектурный подход. Английский архитектор Д. Чипперфилд программно использует в своем творчестве определенный набор авторских композиционных и пространственных приемов, созданных на базе ордерной системы. Это своеобразный упрощенный и обобщенный ордер, решенный на уровне абстракции. Минималистичная архитектура

здания музея современной литературы в Марбахе-на-Некаре (Германия) (рис. 2.5) рождает ассоциации с античным храмом, что корреспондирует к функции музея как «храма искусства». При этом «ордер» абсолютно лишен декора – архитектурный объект предстает как классический прообраз.



Рис. 2.5 Музей современной литературе в Марбахе, Германия, арх. Д. Чипперфилд, 2006 г.

Здание форума в Мадриде архитекторов Ж. Херцога и П. де Мерона (рис. 2.6) демонстрирует причудливую игру времен и стилей. По функции CaixaForum – центр новых культурных инициатив со свободными для посещения выставочными площадями и залами универсального использования – своеобразный «магнит» в культурном пространстве города. Здание стало продолжением «музейного квартала», включающего популярные музеи Prado, Reina Sofia, Thyssen-Bornemisza, и само приобрело черты «экспоната» [17].

Авторы произведения сделали историю места частью единой инсталляции, выражающей переплетение различных идентичностей городского пространства в контексте времени: «площади», «дома», «города», «сада». Наиболее узнаваемый образ – кирпичная стена с фронтоном и декором, восстановленная по традиционной технологии – воспоминание о существовавшем на этом месте в конце XIX века здании электростанции. Пешеходная площадь продолжается под зданием, отрывая основной объем от земли – честная аллегория прерывистого хода истории. Энергичное, провокационное формообразование нижнего входного уровня обнаруживается при непосредственном приближении к объекту и ярко маркирует специфику современного искусства. Скульптурное завершение объема,

выполненное в современной стилистике – обобщенный образ характерных силуэтов города. Наконец, самый привлекательный, живой образ – «вечнозеленый сад» (модный прием вертикального озеленения) – отголосок ботанического сада, расположенного поблизости.

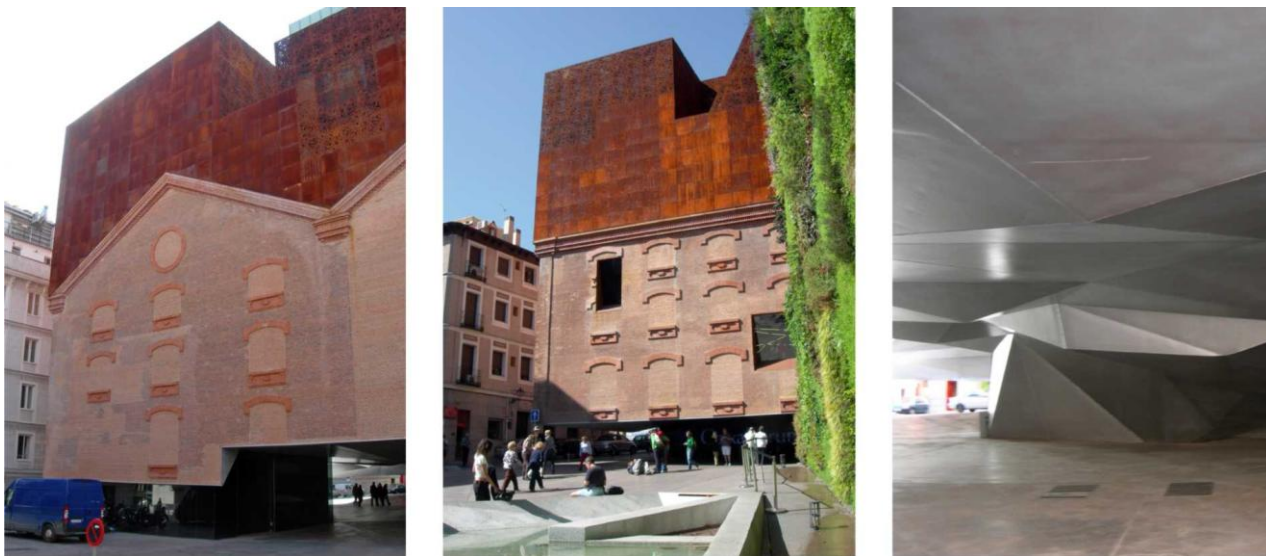


Рис. 2.6 Здание Форума в Мадриде, арх. Ж. Херцог и П. де Мерон, 2005 г.

Архитектура, традиционно работающая с пространством, зачастую становится знаком времени. Это отчетливо видно на примере отечественной архитектуры XX века в цепочке смены стилей и направлений: модерн, конструктивизм, период освоения классического наследия, модернизм (в том числе, в своей предельной «форме» массового жилищного строительства), постмодернизм и современный «архитектурный плюрализм»... За каждым наименованием возникает ряд образных ассоциаций, рисующих портрет времени.

Таким образом, архитектуру можно рассматривать как собирательную «форму» времени. В каждый момент времени существует определенный хронотоп, выраженный в архитектуре, а механизмы «ассоциативной памяти» интегрируют пространственные и временные контексты в индивидуальном человеческом восприятии. Именно форма, в этом синтезирующем ракурсе восприятия, – результат творчества архитектора. Форма несет стиль, выражая тем самым собирательный образ и язык эпохи. В современной ситуации отсутствия единого стиля и множества индивидуальных авторских «языков» время выступает как связующая категория в архитектурном творчестве [18].

Родоначальники и последователи деконструктивизма обращаются к временным сдвигам, наложениям, «складкам» для усложнения смысловых кодов архитектурного творчества, которое становится сродни литературному тексту или

ребусу. Кроме того, смысловая и образная структура произведения активно наполняется метафорами современных характеристик времени (скорости, стремительного движения, «поток») наполнены произведения З. Хадид, Р. Кулхаса, Т. Мейна.

Индивидуальный язык архитектора П. Эйзенмана, основанный на базовых принципах деконструкции, сочетает авторское понимание формы и времени – это непрерывный процесс порождения смыслов и трансформаций формы, осуществляемый под воздействием притяжений различных полюсов. «Традиционные» (уже принятые за точки отсчета в архитектуре) категория порядка и концепция «духа места» участвуют на равных с категорией хаоса, спонтанностью, вызовом, поскольку могут поменяться местами в зависимости от расшифровки. Это вымышленный контекст, где перемешаны следы истории и авторского «произвола»; игра, в которую включаются впечатления, размышления, ассоциации. В комплексе Векснер-центра визуальных искусств в Колумбусе архитектор возводит руинированные грандиозные структуры – «трубы» – метафору образа места, где когда-то располагались заводские корпуса (рис. 2.7). Архитектура становится интеллектуальным ребусом, который каждый посетитель вынужден разгадывать на основе индивидуального опыта и знаний [19].



Рис. 2.7 Векснер-центр визуальных искусств, Колумбус, США, арх. П. Эйзенман, 1982–89 гг.

В проекте Города культуры Галиции в Сантьяго-де-Компостела автор впервые обратился к ленд-формам, весьма распространенным в современной архитектуре. При этом для мастера важно принципиальное противопоставление природе –

создание «ненатуральной природы», вырастающей из «следов», питающейся авторскими концептами места и времени. Одним из ее ориентиров можно считать теорию философа и литературного критика Ж. Дерриды, согласно которой «начало проекта – это следы, найденные на участке и вокруг». В комплексе выявлено четыре «следа»: топография холма, сеть улочек исторического центра города, абстрактная декартовская сеть и символический знак города – ракушка моллюска. «Я же хочу, чтобы люди верили, что они гуляют по старому городу, путешествуют во времени, переживают разные периоды истории...», – объясняет концепцию проекта П. Эйзенман [20].

«Я создаю не пространство, но закованное время в особо чувствительной коже», – констатировал французский архитектор Ж. Нувель в одном из своих афоризмов. Эту фразу правомерно считать программной установкой его творчества. В своих произведениях Ж. Нувель стремится к максимальной дематериализации здания, таким метафорическим образом отдавая приоритет категории времени над категорией пространства. В то же время в архитектуре Ж. Нувеля прослеживается явная взаимосвязь с философией активного пространства и точки-события А. Бергсона и А. Пуанкаре.

Метод «интеллектуальной дематериализации» Ж. Нувеля, так же как и метод «послания на забытом языке» П. Эйзенмана, подразумевает сотворение легенды, мифа, в который погружается адресат. В музее ранних цивилизаций на набережной Бранли в Париже Ж. Нувель приглашает посетителя в «волшебный лес», преломляющийся и многократно отражающийся в стекле (рис. 2.8). Выбор стекла – любимого материала архитектора – фокусирует внимание на свойствах прозрачности, эфемерности, мимолетности отражений – метафорах времени.

Автор заключает, что «невидимая архитектура могла бы оказаться самой зрелищной». В доме Картье на бульваре Распай в Париже (1991–1994 г.) единственный (из восьми) наземный этаж представляет собой остекленный со всех сторон объем, отодвинутый от линии застройки [21]. Это выставочный зал современного искусства – свободное «пространство кочевников». Материальные пределы сооружения растворяются в наслоениях стеклянных экранов и аллей, сохраненных как память места, деревьев (ряд ливанских кедров, высаженных писателем Р. Шатобрианом в начале XIX века). Это необычное сооружение парадоксальным образом вписывается в драгоценную историческую ткань Парижа (рис. 2.9).



Рис. 2.8 Музей Бранли в Париже, арх. Ж. Нувель, 2006 г.



Рис. 2.9 Фонд Картье в Париже, арх. Ж. Нувель, 2006 г.

Категория времени закономерно связана с определенными этапами развития, цикличностью событий. Время соучаствует в наиболее общих законах бытования материи в пространстве: рождении (зарождении); периодах жизни, включающих взросление, старение, смерть. В аспекте понимания и выражения жизненных циклов вектор развития современной архитектуры весьма неоднозначен. С одной стороны, широко популярно направление архитектурной бионики, в рамках которого архитектурный объект формируется по законам роста и развития живого организма. Своеобразную органическую философию природоподобия и антропоморфности исповедуют многие представители архитектурного мейнстрима: С. Калатрава, Т. Ито, Х. Рашид, Н. Гримшоу, Ф. Рош. Очевиден и обратный процесс: активно вовлекая время в интеллектуальную основу, новая архитектура теряет свою связь с человеком, его природой, становится все менее и менее «живой»... Практически ушли в прошлое важные качества архитектурной формы: рукотворность и «неправильность» поверхности; тепло материала; тонкая деталь (рис. 2.10). «...Настоящее, наше время со стуком отскакивает от бурого кирпича грузной базилики» (И. Бродский).



Рис. 2.10 Поверхность и эстетика материала. Плоская башня Псковского кремля. Восстановленная кладка. Новый район “Порт Олимпик” и здание Форума в Барселоне

В контексте определения природы современной технологичной архитектуры интересны рассуждения известного отечественного исследователя А.Г. Раппапорта в статье «Архитектура сталинской эпохи. Опыт исторического осмысления» [22]. Автор выстраивает свою теорию чувственного восприятия архитектуры, используя метафору пыли, связывая процесс запыления с естественным старением и смертью.

Современная архитектура, по наблюдению А.Г. Раппапорта, гладкая, блестящая, даже влажная... Она «не пылится», словно выключена из глобального контекста времени.

Одновременно с трансформацией понимания времени изменяется сама «природа» архитектурного объекта: новые высокотехнологичные поверхности, оболочки созданы не руками зодчего и, более того, не его разумом... Их физическая природа принципиально технологична: они зарождаются и формируются под воздействием искусственного интеллекта. Так, популярная сегодня параметрическая архитектура, вырастающая согласно цифровому алгоритму, одинаково далека от любых исторических аллюзий и «человеческого» восприятия времени.

С определенной степенью достоверности можно утверждать, что в современном мире увеличилась психологическая дистанция между жителем и его домом – человеком и архитектурой. «Дом» уже не воспринимается как «живой» современник со своим долгим, но все же конечным веком. Здания стали принадлежностью урбанизированного ландшафта, подчиненного скоростным техногенным процессам за пределами человеческого измерения. Постоянное информационное и техническое обновление диктует иное понимание Времени в архитектуре – это не «человечное» (соизмеримое с жизнью) время, а также не Время Вечности древних цивилизаций. Время в современной архитектурной парадигме – это время иной природы и иного «масштаба» – некое «искусственное» или «вымышленное» время. Убедительным примером могут служить произведения З. Хадид, воплощающие культ сверхчеловеческих скоростей и взаимодействий. К сожалению, значительный массив коммерческой архитектуры зачастую вовсе игнорирует категорию времени, порождая обезличенный ландшафт.

Современный город с историческими наслоениями, со следами былых эпох и стилей раскрывает перед нами весь поток времени. Насыщенный пространственно-временной контекст делает человека в каждое мгновение сопричастным всему историческому процессу сразу, питая его духовную жизнь. Ощущение единства, «мировой целостности», приобретает ценное качество духовного ориентира, оберегает и во многом определяет культуру социума. Проблема утраты колорита, появления нового лица любимых мест в городе крайне неоднозначна. Очевидно, что мы не имеем права стирать следы времени – архитектурную память. Правомочно и другое: город – живой, развивающийся организм, на всех исторических этапах меняющий свое лицо. В современном многополярном мире поиск однозначного ответа – заведомо тупиковый путь: каждый архитектор «проживает» историю места в

своей «творческой лаборатории», воплощает в предметно-материальную среду авторскую концепцию времени.

Многомерность и целостность пространственно-временного восприятия легли в основу парадигмы современной архитектуры. Современные архитекторы, как и их предшественники, соотносят свои произведения с течением времени: ускоряют или замедляют его бег; смешивают отзвуки разных «времен»; выражают мгновение или вечность. В каждый момент времени существует определенный хронотоп, выраженный в архитектуре, а механизмы «ассоциативной памяти» интегрируют пространственные и временные контексты в индивидуальном человеческом восприятии. Архитектура вплотную взаимодействует с категорией времени, а архетип выступает как форма архитектурной памяти. Архетип на уровне среды указывает одновременно на характер ландшафта, время и стиль застройки, помогая наиболее обобщенной идентификации объекта или комплекса зданий. Архетипизированные части здания: проемы, арки, башни, эркеры, балконы, карнизы, фронтоны, элементы декора, отделка поверхности – становятся квантами архитектурного впечатления.

2.2 Пространство города в аспекте архитектурно-художественного синтеза.

Город как пространство архитектурно-художественной коммуникации

Пространство современного города предстает в сложном переплетении различных культурных, исторических и социально детерминированных слоев – это подвижное многомерное единство времени и места; места и события; события и человеческой личности. Периодическое влияние интеграционных и аналитических тенденций в среде города многообразно, что отражает вечную пульсацию социальной, нравственной и духовной жизни человека. Традиционно за многообразными явлениями синтеза закрепилось явное созидательное значение, выраженное в ряде терминов и понятий: объединение (единство), обобщение (общее), целое (цельность), сумма и пр.

Интеграционные взаимодействия с древних времен являются одними из базовых законов и методов формирования архитектуры: это единство классических составляющих триады Витрувия; сложные процессы «накопления» и обобщения в зарождении и развитии архитектурных стилей; синтез идентичностей места и времени; синтез искусств в архитектуре; сумма метафор и исторических цитат в формировании образа; междисциплинарные связи в концептуальном проектировании. Произведение архитектуры достигает наибольшей цельности, когда

выстраивается путем многомерного синтеза, объединяющего авторскую концепцию и социальные запросы, функциональные и художественные посылы, конструктивную и технологическую правду, дух места и ощущение времени.

Научно-теоретический ракурс проблемы взаимодействия архитектуры и искусства в целом связан, в первую очередь, с поиском «места» архитектурного творчества в системе искусства. Как известно, разные исследователи выстраивают классификации видов искусства по различным критериям: по первичному выразительному языку (Э. Сурио), по способу бытования художественной формы (М.С. Каган), по степени прикладного значения. Архитектура трактуется и как пространственный, и как пространственно-временной вид искусства; искусство, возвышенное в своем духовном поиске, и прикладное, создающее материальную среду жизни человека. При этом одно утверждение незыблемо: архитектура – искусство синтетическое по своей природе. Наиболее наглядно тема единства архитектуры и искусства раскрывается через идею синтеза, глубоко укорененную в истории культуры.

В рамках данной статьи обратимся к архитектурно-художественному синтезу как к актуальной концепции понимания городского пространства, которая представлена целым рядом авторских проектных методов. В этом ракурсе творческая концепция становится синтезирующим ядром в междисциплинарном культурном и научном пространстве, а также в контексте среды города. С определенной долей условности будем понимать термин «художественное» как совокупность личностного мироощущения и способов его воплощения в материальной действительности, как меру духовного наполнения, авторской идентичности архитектурного творчества, возводящего его в ранг искусства.

Концепция архитектурно-художественного синтеза раскрывается в городском пространстве по различным взаимосвязанным направлениям: средовому, функциональному и образно-символическому. Важно отметить, что интеграционная многослойность содержит «ген коммуникативности», рождающий диалог, а архитектурно-художественный синтез становится его средством: архитектора-автора и адресата (реального или потенциального); архитекторов различных школ, направлений, убеждений; архитектурных объектов в городском пространстве (современных и исторических) [23].

Таким образом, в структуре городского контекста архитектурно-художественный синтез проявляется, прежде всего, эволюционно – как сложное целое следов прошлого и современности – и как программное использование

вещественных памятников старины, воспоминаний и исторических мотивов в концепции, структуре, образе нового архитектурного произведения. Наслоения времени, эпох и стилей воспринимаются на примере города как разновременного «живого» образования. Возможность считывать эти «коды» определяет глубину понимания места, его традиций, являясь показателем культуры социума. Это процесс культурно-исторической идентификации, связанный с поиском архетипизированных знаков и символов, определенного «генотипа» обитаемого пространства. В этом аспекте архитектура вплотную взаимодействует с категорией времени, а архетип выступает как форма архитектурной памяти. Архитектор, проживающий историю места, интерпретирующий время в своем произведении, вступает в диалог не только с современником или потомком, но и с предшественником, не нарушая вечную связь времен.

В типологическом плане пространство современного города наполняют различные объекты сферы культуры и искусства: музеи, галереи, выставочные залы, центры искусств, театры, концертные залы, медиатеки, центры творчества, школы искусств, мастерские художников, открытые городские пространства – форумы и амфитеатры. Состав и количество пространств для развития искусства постоянно меняется и обновляется. Помимо синтеза функциональные интеграционные взаимодействия, как правило, охватывают их концептуальное ядро, технологическую начинку, образный и символический строй, находят выход в окружающую пространственную среду. Объекты культурной сферы наиболее часто становятся яркими проявлениями индивидуального авторского языка архитектора, творческого стиля мастера.

Образно-символический синтез раскрывается в многообразии взаимосвязанных подходов к формированию художественной концепции и образа архитектурного произведения. Коммуникативная функция данного вида архитектурно-художественного синтеза осуществляется путем вовлечения адресата архитектуры в смысловое и символическое поле авторского замысла, наполненного авторскими концептами, метафорами, образами. Особое значение при этом имеет выявление интегрирующей роли объединяющего и ведущего образного начала (начал), в качестве которого (которых) может выступать культурный или исторический контекст, индивидуальный язык и стиль мастера, а также тот или иной вид искусства: музыка, театр, кино, фотография, живопись, графика, скульптура. Распространение получили приемы «театрализации» архитектуры,

ориентированные на современное «общество спектакля» (по определению Ги Дебора [24, С. 130]).

Попытаемся проследить на современных европейских примерах, насколько «ген синтетичности», интегративные качества охватывают производство архитектуры от концепции до реализации, связывая средовые, функциональные и художественные послы в единое архитектурно-художественное целое.

Здание форума в Мадриде архитекторов Ж. Херцога и П. де Мерона выстраивается по принципу многомерного интегрального синтеза, который объединяет деятельностный, средовой, культурно-исторический и образно-символический (рис. 2.11). Как отмечалось выше, объект интегрирует различные городские идентичности в единую образно-символическую систему. Пространственная структура объекта театральна – сценарий внутреннего пространства разворачивается вокруг скульптурной лестницы, объединяющей все залы (рис. 2.12).

Совокупная граница формы, интегрированная поверхность архитектурного объекта, как это часто встречается у данных авторов, представляет игровую сборку разнохарактерных фактур и приемов (традиционная кирпичная кладка, гладкая металлическая облицовка, сетчатая оболочка и «ковёр» вертикального озеленения), что подчеркивает «коллажный» принцип организации объекта. Архитектура в единстве функциональных, пространственных, технологических и выразительных составляющих раскрывает свою «театральную» природу, демонстрируя «коллажную технику» архитектурно-художественного синтеза; становится архитектурным «спектаклем», ориентированным на своего зрителя.

Многомерное интеграционное «поле» взаимодействия пространств, времен, людей, концепций, художественных явлений и технологий структурируется по базовым слоям интеграции: средовому, деятельностному, концептуальному и универсальному. С антропоцентрической точки зрения городской организм развивается как организованное пространство жизнедеятельности – среда. В свою очередь среда складывается во взаимопроникновении природного и искусственного начал, в постоянном диалоге культур, искусств и профессиональных интересов, в сосуществовании разной архитектуры. Художественное начало задействовано в каждом элементе многополярной системы, рождая целостный художественный образ города в творчестве архитектора, в сознании адресата, в производстве архитектурного искусства. Течение времени определяет вечную диалектику традиций и новаторства, что находит отражение в пространственно-временных концепциях архитектурно-художественной интеграции и коммуникации.

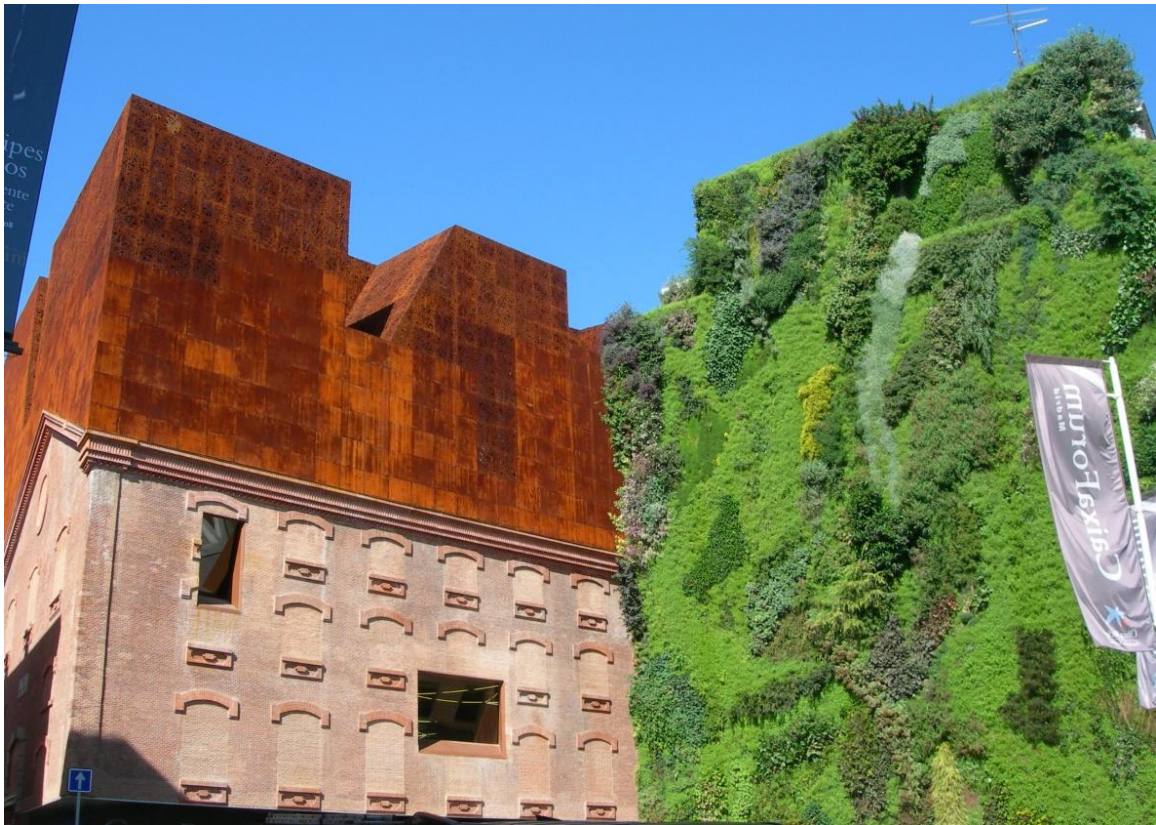


Рис. 2.11 Здание Форума в Мадриде, арх. Ж. Херцог и П. де Мерон, 2005 г.
Вид со стороны главного входа и аванплощадь под зданием



Рис. 2.12 Здание Форума в Мадриде, арх. Ж. Херцог и П. де Мерон, 2005 г.
Многосветное пространство центральной лестницы и интерьер кафе на верхнем этаже

Диалогическая концепция архитектурно-художественного синтеза своеобразно проявляется в организации открытых рекреационных пространств города: парков, скверов, площадей, форумов, бульваров. Так, многочисленные европейские примеры ориентированы на игровую концепцию взаимодействия приемов ландшафтного дизайна, скульптуры, элементов монументального искусства, архитектуры временных павильонов, дизайна городской среды (знаковая городская мебель, «городская игрушка», тематические экспозиции). Обращаясь к концепции игры, архитекторы ищут непосредственного контакта с потребителем, придавая дополнительную социальную привлекательность объекту и новый уровень демократичности и открытости. Показательны современные рекреационные пространства Барселоны: парки Диагональ Мар и Пабло Нуэ, отдельные фрагменты городского благоустройства (рис. 2.13 – 2.17).

Принципы протофункционализма играют далеко не главную роль в коммуникативном аспекте. Широко применяемый образно-символический подход к формообразованию (часто индивидуальный авторский) в своей предельной форме рождает архитектуру на уровне знака, символа без развернутой функциональной программы. Вероятно, в этой связи уместно говорить о граничной форме бытования архитектуры, в которой она сродни концептуальному искусству. Спектр обозначенных подходов в современном проектировании широк: от философской притчи или интеллектуального ребуса до архитектурной шутки, иронии, «игрушки».

Авторскую концепцию целостности и непрерывности пространственной структуры архитектурного объекта развивают постройки Р. Кулхаса. Новый концертный зал города Порто (Casa da Musica, 2005 г.), предназначенный, в первую очередь, для Национального оркестра Порто, разместился на городской площади в историческом окружении (рис. 2.18). Архитектурный объект решен по контрасту с прилегающей застройкой и представляет собой каменный «кристалл» в центре площади. Здание объединяет главный зал, трансформируемый малый зал, репетиционные залы, студии звукозаписи, образовательный блок, ресторан, бары и кафе, VIP-зоны, а также подземную автостоянку [25]. Архитектурный образ программно лишен узнаваемых исторических и стилевых аллюзий, при этом абстрактная граненая форма открыта множеству ассоциаций. Остекленные проемы в главном зале открывают его городу, позволяя трактовать окружение как декорации для сценического действия (рис. 2.19).

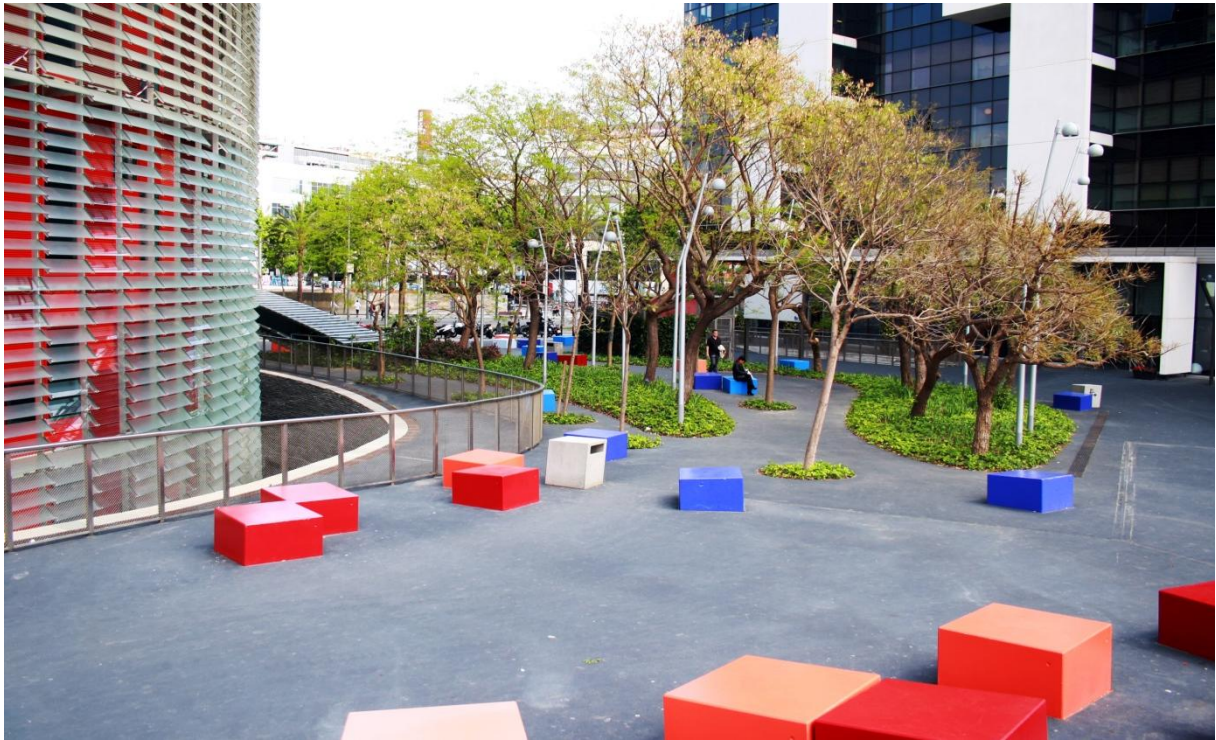


Рис. 2.13 Примеры современных решений рекреационных городских пространств. Благоустройство вокруг башни Акбар. Барселона

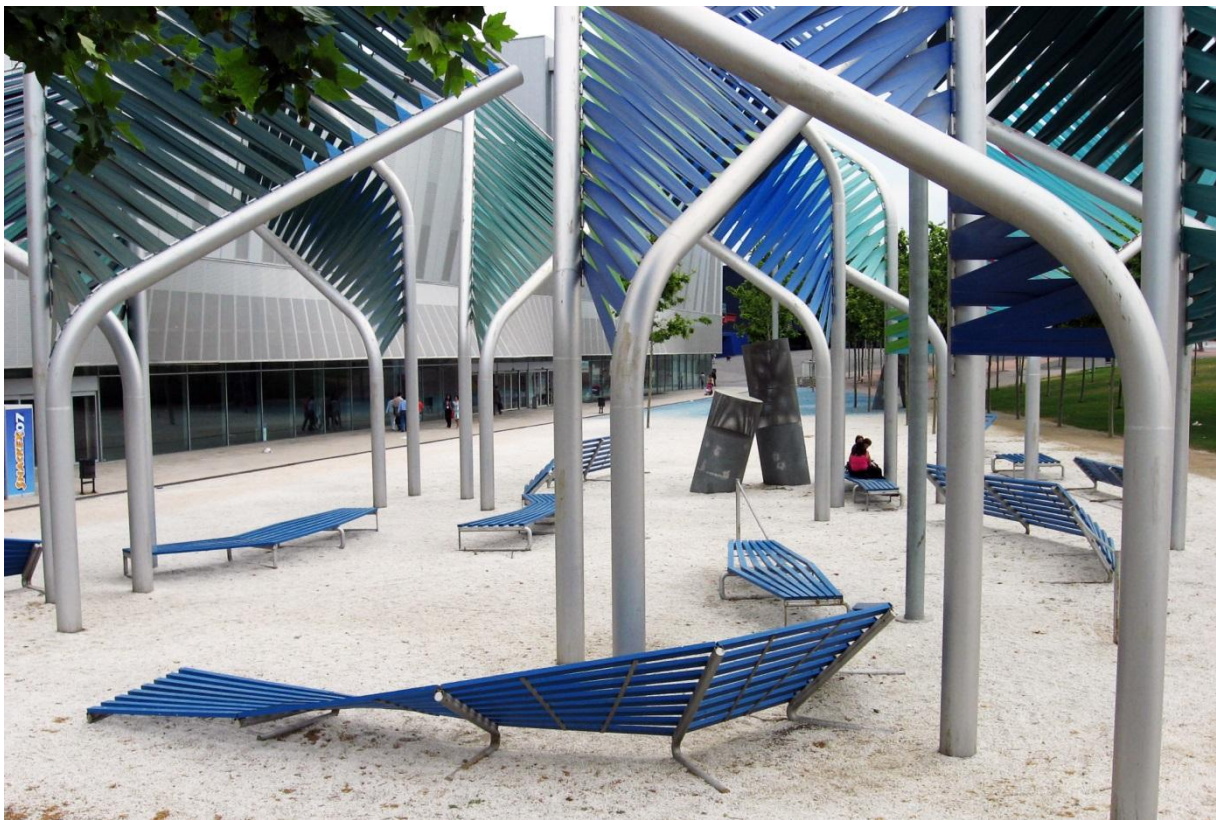


Рис. 2.14 Примеры современных решений рекреационных городских пространств. Рекреационное пространство около Форума. Барселона



Рис. 2.15 Примеры современных решений рекреационных городских пространств. Парк Диагональ Мар, Барселона, арх. Э. Миралес

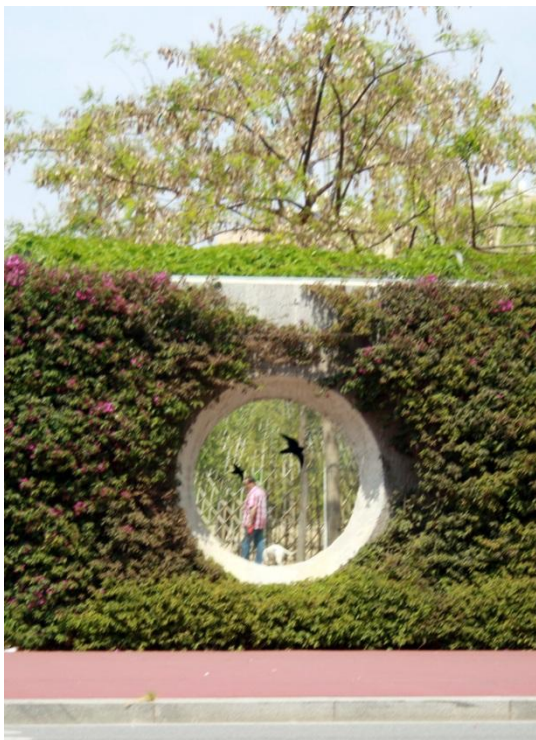


Рис. 2.16 Примеры современных решений рекреационных городских пространств. Парк Пабло Нуэ, Барселона



Рис. 2.17 Примеры современных решений рекреационных городских пространств. Городская скульптура. Барселона

Структурная организация объекта подчинена характерному для Р. Кулхаса принципу «траекта» – непрерывной системы общественных коммуникаций в виде лестниц, платформ, террас и эскалаторов, связывающих все функции в единый организм [26, С. 364]. В основу коммуникативной структуры положен сценарий непрерывно меняющихся впечатлений – здание становится архитектурным приключением (рис. 2.20). Это единое пространство, по которому можно путешествовать, находя новые места притяжения: кафе, бары, сувенирные лавки; открывая новые ракурсы восприятия. Дополнительный эффект цельности создает волнообразная стеклянная стена, иллюзорно «открывающая» зрительный зал в фойе. Использование дерева во внутренней отделке отвечает основному «акустическому» назначению пространства. Музыкальная концепция легла в основу архитектуры: внутри здания, как будто не существует преград для звука – весь зал звучит!

Концертный зал города Порто в аспекте образно-символического синтеза – это контрастная окружению самодостаточная выразительная форма снаружи и непрерывное пространство звука внутри, организованное по принципам «сценарной» архитектуры. Одним из основных мотивов архитектурно-художественного синтеза является репрезентация «жизни» звука и восприятие всего спектра звуковых впечатлений посетителем.



Рис. 2.18 Концертный зал города Порто (Casa da Musica), Р. Кулхас, 2005 г.
Взаимосвязь объекта с историческим окружением



Рис. 2.19 Концертный зал города Порто (Casa da Musica), Р. Кулхас, 2005 г.
Раскрытие в пространство города

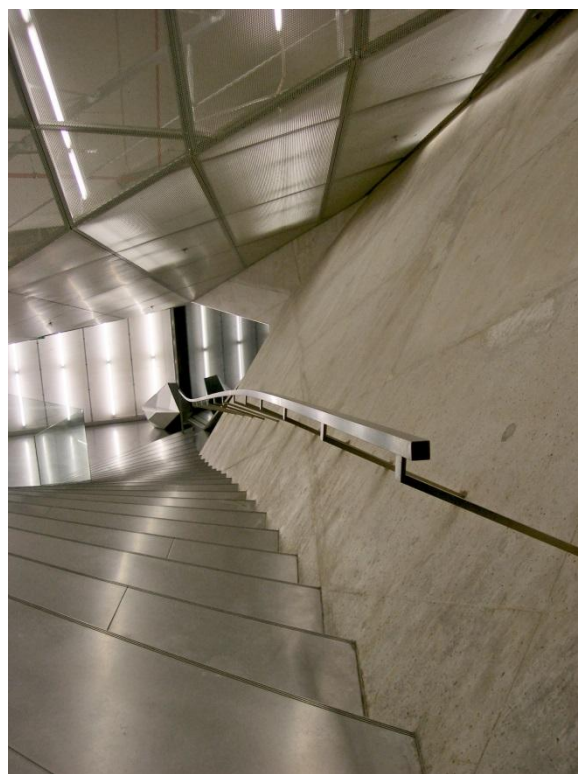


Рис. 2.20 Концертный зал города Порто (Casa da Musica), Р. Кулхас, 2005 г.
Пространства коммуникации в экстерьере и интерьере

Актуальная архитектура «силовых полей» стала определенным знаком нашего времени (работы П. Эйзенмана, З. Хадид, Ф. Гери, Х. Рашид, Т. Мейна, О. Декк и др.). З. Хадид успешно реализует авторскую концепцию экспрессии движения, динамических потоков, внутренних и внешних силовых линий в своем творчестве. Пространство ее объектов характеризуется концептуальным, художественным и стилистическим единством архитектуры и искусства, а также характерной выразительностью авторского языка.

Показательно, что еще задолго до построек З. Хадид прославилась «концептуальной живописью», являющей уникальный метод авторского творчества [27]. С точки зрения формообразования, ведущей художественной категорией в ее творчестве является «пластика», определяющая скульптурный характер ее произведений.

Авторская концепция архитектурно-художественного синтеза ярко проявилась в здании Национального музея искусства XXI века в Риме «MAXXI» (конкурс 1998 г., строительство: 1999–2010 гг.). Функционально здание является интегрированным Центром искусств: оно объединяет постоянную экспозицию, выставочные площадки, концертные и театральные залы, кинотеатр, архивы (фото, видео и архитектурный), библиотеку, комплекс учебных аудиторий, а также книжный магазин. Активно применяются современные приемы трансформации, с помощью которых можно разделять единое пространство на небольшие галереи. Общая объемная композиция комплекса тонко реагирует на окружение: в ее изгибе прочитывается влияние реки, остроумно завершается геометрия прилегающих улиц. Экспрессия образного решения усиливается по мере погружения в ткань объекта (рис. 2.21). Так, внутреннее пространство музея изначально приобрело черты произведения искусства, став самодостаточным зрелищем, спектаклем, архитектурным шоу, гипнотизирующим зрителя. Он погружается в пульсирующее силовое поле, «пространство сна», как будто окутанное материализованными потоками подсознания – убедительная метафора искусства XXI века в современном представлении. Энергетический накал заряжает окружение, проявляясь в ярких, игровых элементах дизайна среды.

Скульптурность объекта, характерная для творческого почерка мастера, в этом произведении дополняется выявленной графичностью. Эстетика интерьера построена на контрастном взаимодействии черных и белых поверхностей, световых прорезей, которые струятся и переплетаются, визуальнo искривляя пространство. Черно-белая гамма интерьера дополнена красными штрихами подвесных

элементов. Массив необработанной бетонной поверхности нейтрального тона помогает посетителю хотя бы частично сохранить привычные пространственные координаты (рис. 2.22).

Таким образом, одним из основных средств архитектурной выразительности здания музея становится ожившая в пространстве линия, дополненная ахроматическим колористическим решением. Образно-символический аспект архитектурно-художественного синтеза рождается на стыке скульптурной пластики и пространственной графики.

На основе обобщения ведущих концептуальных подходов выявим базовые концепции архитектурно-художественного синтеза в пространстве современного города.

1. Деятельностная [19] (типологическая) концепция:

- музеи, галереи, выставочные залы;
- театры, концертные залы;
- центры творчества, школы искусств, мастерские художников;
- центры искусств, медиа-комплексы, медиа-пространства;
- открытые городские пространства – форумы, амфитеатры.

2. Контекстуальная концепция:

- эволюционная (историческая);
- средовая (пространственно-временная);
- феноменологическая;
- интегрирующей роли искусства.

3. Образно-символическая концепция:

- синтеза искусств в архитектуре;
- игры и социальной привлекательности пространства;
- выразительности цвета и света;
- знаково-семантическая;
- индивидуальная художественная концепция архитектора.

4. Концепция диалога (коммуникативная):

- объектов в городском пространстве (современных и исторических);
- архитектора-автора и адресата (реального или потенциального);
- архитектурных концепций, школ, направлений.



Рис. 2.21 Национальный музей искусства XXI века в Риме «МАХХИ», З Хадид, конкурс 1998 г., строительство: 1999-2010 гг. Благоустройство входной зоны музея

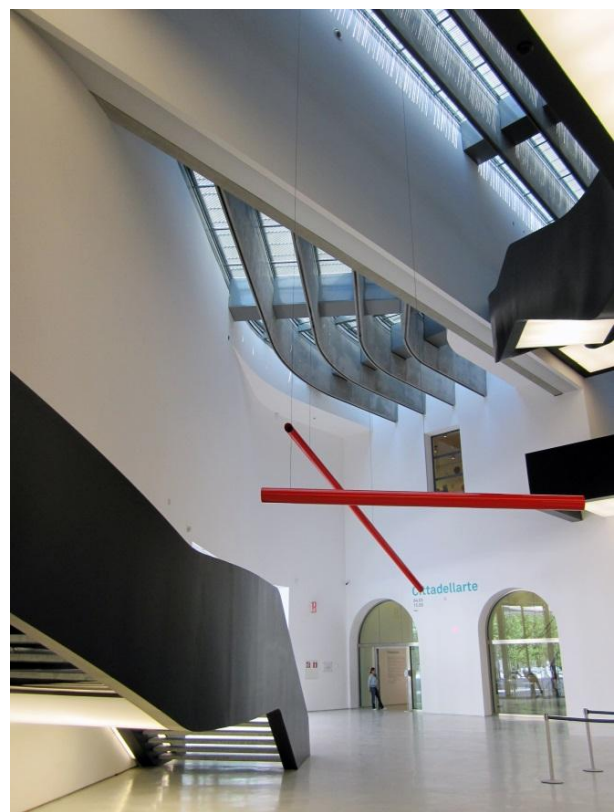


Рис. 2.22 Национальный музей искусства XXI века в Риме «МАХХИ», арх. З Хадид, конкурс 1998 г., строительство: 1999-2010 гг. Интерьер вестибюля и многосветного внутреннего пространства

2.3 Концепция промежутка в современной архитектуре

Тема промежутка, паузы, пустоты занимает особое место в архитектурной теории и практике. С древних времен архитектор стремился к гармонии в архитектурных построениях: нахождению «золотой» пропорции между площадями, курдонерами и плотной застройкой улиц, кварталов в структуре города; массой материала и открытым пространством в архитектурном ансамбле; «чистой» плоскостью стены и декором в архитектурном произведении. Нередко «молчание» архитектуры несет глубокий смысловой и эмоциональный посыл. Еще архитектор и теоретик архитектуры А.К. Буров отмечал: «Бывает, что в стихах, в театре, музыке или жизни пауза оказывается более значительнее, чем сказанное или сыгранное, самое трудное не деталь – а пустота, то, что между, – цезура» [11].

В своих трактатах об архитектуре А. Палладио приводил четкие рекомендации относительно меры и уместности декорирования разных поверхностей. Классическая ордерная система на всем пути своего развития учила «держаться паузы». Паузы в виде чистых, протяженных объемов можно обнаружить в архитектуре конструктивизма, рационализма, модернизма. Скульптурность произведений и лаконизм их аранжировки в творчестве архитектора Ле Корбюзье рождают аналогию с музыкальным сочинением. Его последователи (Р. Мейер, Р. Нейтра) также организуют структуру здания по жесткой решетке, в которой пауза (сплошная плоскость стены без оконных проемов) – самостоятельный прием выразительности. Характерная музыкальность архитектуры К. Портсампарка строится на чередовании «основных тем», акцентов и пауз. Постмодернизм превратил промежуток в один из элементов интеллектуальной игры. В современной ситуации тотального «архитектурного плюрализма» (А.В. Иконников) понятия промежутка и пустоты преломляются в разнообразных гранях авторских подходов к проектированию. Подчас лаконизм в использовании средств выразительности становится программным подходом. Примером тому может служить актуальное направление в пластической культуре – архитектурный «минимализм», голландская архитектура, которую некоторые критики называют «архитектурой молчания». Современное зодчество обращается к теме промежутка в разных смысловых плоскостях: от физической пустоты в структуре архитектурного объекта или целого комплекса и предельного минимализма архитектурного облика произведения – до многослойного семантического текста.

Античный храм являлся воплощением тектоники, представляя при этом сгармонизированное взаимодействие материала и пространства «пустоты» – колонн

и интерколлумниев. Архитектура издавна мыслится как выделение специализированного пространства для определенной цели (функции) – проведение границы в неосвоенной свободной «пустоте», характеризующейся определенным отношением к «внутреннему» и «внешнему» пространству. Можно классифицировать границы формы, используемые в современной архитектурной практике [19]:

- знаковая (символическая) – символизм формообразования К. Мельникова;
- динамическая (пульсирующая) – «серое Рикю» К. Курокавы;
- дематериализованная (эфемерная) – мистификации Ж. Нувеля;
- интегрированная (синтезированная) – градоподобность комплексов К. Портзампарка.

Вполне традиционно пустота мыслится как пространство, окружающее архитектурный объект, что учитывается при градостроительной организации территорий. Грамотно организованные площади, зеленые скверы и парки, паузы в застройке улицы становятся частью архитектурных ансамблей. В современной практике проектирования и строительства окружение здания помимо необходимой инфраструктуры содержит выразительное образное и смысловое наполнение: элементы благоустройства, озеленение, ленд-арт. Ярким примером живописной организации образовательного центра служит комплекс университетских зданий и общежитий в новом районе Орестаadt в Копенгагене, где свободное перетекающее пространство наполнено мотивами живой природы: зелеными «полями» зон тихого отдыха, искусственной «речкой», молодыми посадками деревьев (рис. 2.23). При этом благоустройство буквально проходит сквозь архитектурные объекты, образуя «разрывы» в их композиционной структуре. Необходимо отметить, что здания-арки являются распространенным архитектурным приемом, интерпретирующим тему промежутка, истоком которого были Триумфальные арки древности. «Арки» возникают не только как вынужденный, но и как осознанный композиционный и символический ход, связывающий крупные градостроительные образования в единое целое, продлевая и формируя визуальные оси (Большая арка в районе Тет-Дефанс в Париже, арх. О. Шпрекельсен (рис. 2.24); жилой дом «Мирадор» в Мадриде, архитекторы бюро MVRDV) (рис. 2.25).

Функциональный аспект свободных пространств связан с потребностью их заполнения, приобретая значение универсальности и публичности. Неслучайно Хрустальный дворец У. Пэкстона в свое время называли «остекленным вакуумом».

Эту точную метафору можно использовать для обозначения целого направления, распространенного в архитектурной трактовке пустоты. Современная архитектура пронизана «вакуумом» коммуникационных общественных пространств: атриумов, галерей, открытых лестниц и пандусов, – «затягивающих» окружение внутрь объекта. В своем предельном выражении этот «вакуум» становится главным в объемно-пространственной структуре здания (фантастичный атриум в музее Гуггенхайма в Бильбао архитектора Ф.О. Гери или максимально лаконичный остекленный атриум-куб библиотеки в Мальме). Эффект соучастия возрастает, когда открытость не иллюзия, а правда (грандиозный колористически насыщенный открытый внутренний двор стал центральным ядром общежития для студентов Уолдон-7 в Барселоне архитектора Р. Боффила).

В современной архитектуре сформировалась определенная эстетика пустоты, предполагающая очищенность от декора, переключение внимания на смысловые коды, заложенные автором. Лаконизм, «стерильность» решений, их эфемерность мыслится как символический прием. Немалую роль в становлении подобной эстетики сыграл модернистский дискурс, отдававший предпочтение функциональной программе объекта в увязке с его объемно-пространственной структурой. Со временем архитекторы стали по-разному интерпретировать сдержанность в русле персональных концепций (творчество Р. Мейера, А. Сиза, Соуто де Моура, П. Цумтора, С. Холла, Д. Чипперфилда). Так, в отличие от стремления к предельной художественной абстракции в работах Р. Мейера, у Д. Чипперфилда аскетизм и повторяемость проемов становятся знаком создания среды повседневности по законам нравственности. Идею естественной простоты развивает мастер медитативной архитектуры П. Цумтор. С. Холл предлагает концепцию «бесконечной пористости» архитектурного объема, пронизанного светом и воздухом [28, С.157].

Включение пустот и отверстий порой выражает эмоциональный надрыв и драматизм решения. Т. Мейн активно использует нелинейные оболочки, напоминающие одежды, треснувшие по швам, что сообщает взрывную, «разрушительной» силу его архитектуре. Считая архитектуру в первую очередь коммуникацией, Д. Либескинд трактовал пространство музея Еврейского мира в Берлине как пустое, наполненное трагической символикой. Понятие «многозначной пустоты» стало основным концептуальным мотивом, отражающим суть экспозиции, посвященной жертвам холокоста. Набор характерных для Либескинда деконструктивистских приемов ломает пустое пространство в виде зигзага, формируя сложную драматургию восприятия внутри и здание-символ – снаружи.



Рис. 2.23 Комплекс университетского городка в районе Орестадт в Копенгагене (фрагмент)



Рис. 2.24 Большая арка в районе Тет-Дефанс в Париже, арх. О. Шпрекельсен, 1983-1989 гг.



Рис. 2.25 Жилой дом «Мирадор» в Мадриде, арх. бюро MVRDV, 2002 г.

Осмысление понятий пустоты, паузы, промежутка – одно из программных устремлений минимализма как стилового направления. Для архитектора А. Сиза это стало важным лейтмотивом авторского стиля и проявляется оно в постройках мастера. Архитектура жилой группы на станции Лапа в Порту решается приемом рядовой блокированной застройки, образуя единый кластер (рис. 2.26). Дворы-«пустоты» приобретают необходимую социальную функцию рекреации и коммуникации – садика перед домом. Еще большее значение имеет трактовка «пустот» в самой структурной организации объекта: открытые галереи, неожиданные пространственные раскрытия позволяют сместить акцент в восприятии здания с «вещества» архитектуры на свойства пространства. Человек, начиная движение вокруг и внутри объекта, невольно погружается в мир пространственных метаморфоз.

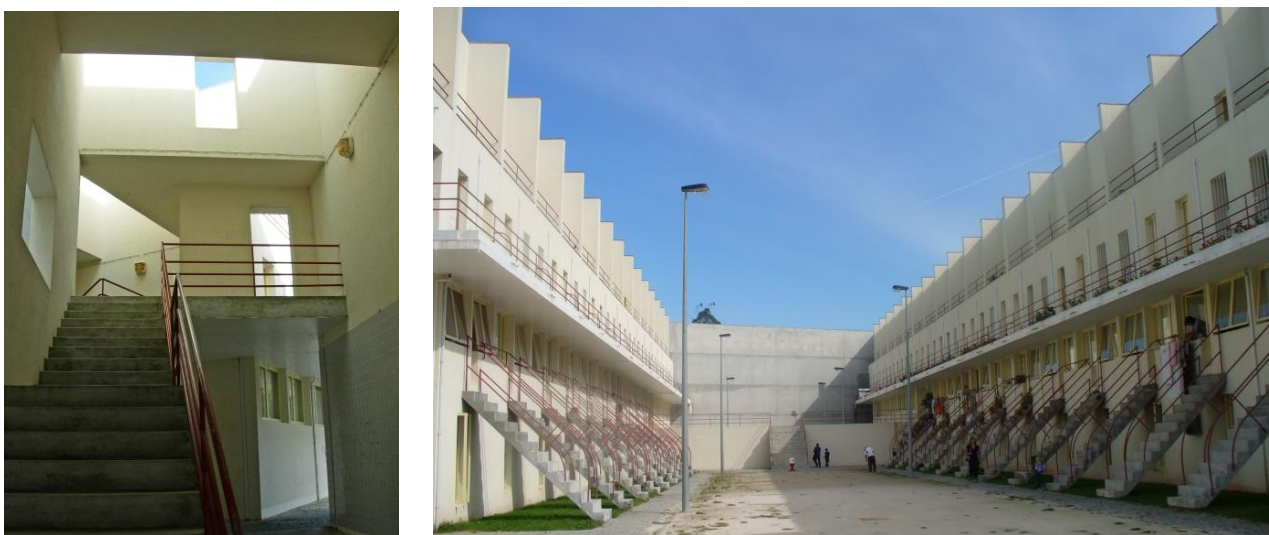


Рис. 2.26 Жилые дома на станции Лапа в Порту, арх. А. Сиза

Пустота, тишина, покой – в большей степени категории человеческого восприятия, нежели физические явления. «Наряду с отоплением в каждом доме существует система отсутствия», – писал Иосиф Бродский в 1992 г. Показательно, что в зрении человека есть «промежутки» – места на сетчатке, на которые не поступает непосредственного оптического импульса. При этом «сетчатый образ» генерируется мозгом по аналогии с окружающими информационными точками, а также, что особенно важно, следует всему визуальному опыту памяти человека [29]. Таким образом, в формировании зрительного ощущения участвуют «объекты-гипотезы» (теория Р. Л. Грегори), которые могут изменяться по ходу жизни человека. Приведенные факты демонстрируют индивидуальность восприятия человека, особенно тех объектов и явлений, которые не «проявлены» в полной мере. Эту

особенность активно используют архитекторы, художники, композиторы, оставляя смысловые паузы в произведениях.

Понятия «пустоты», «покоя», «чистоты» на уровне человеческого восприятия тесно связаны с представлением о недосказанном, еще неизведанном и непознанном, ассоциируются с «абсолютным идеалом». Эти взгляды нашли наиболее полное воплощение в авторской теории художника и мыслителя К. Малевича, который в своих исследованиях связывал свойство пустоты с понятием духовного идеала – «Великого ничто». К. Малевич трактовал супрематизм не только в качестве новой формообразующей системы, но и как беспредметную теорию познания, направленную на поиск первоистоков (праэлемента) в живописи и в других пластических системах. Неслучайно уже на ранней стадии развития супрематизма автор вводит в произведение знак бесконечного пространства – «чистый» белый фон, в котором разлетаются геометрические фигур.

Движение архитектора в своем творчестве к духовному совершенству он выразил в парадоксальной, на первый взгляд, формуле: «архитектура как степень наивысшего освобождения от веса», где под «весом» подразумеваются рутинные аспекты профессии, противостоящие мечте архитектора-творца. В вопросе осознания первооснов творчества К. Малевич рассуждает о его парадоксальной природе. Он пишет о «мировой интуитивной цели» общежития, которая рождает цепь последовательных явлений: «возбуждение» – творчество – «покой». При этом Возбуждение охватывает как Дух, так и Материю, побуждая к творчеству, а Покой – это недостижимый абсолют, в котором творчество уже невозможно. Художник стремился найти ключ к творчеству – «Творчество по силе, равное творчеству природы. Такое же живое, гармоничное, вечное. Картины и произведения должны прорасти, расти...» [30] по принципу соединения бессознательного и интуитивного.

В русле концептуальных архитектурных поисков пустота структурируется, становясь источником «самоорганизации» формы и содержания произведения. В живописи понимание и воспроизведение структурной организации промежутка активно развивалось в кубизме и футуризме. В рамках этих течений пространство мыслилось как материальное, наполненное силовыми линиями взаимодействия тел (теория «лучизма» М. Ларионова). Эти концептуальные и пластические послы были подхвачены и развиты художественным авангардом в начале XX века. В современной архитектуре отчетливо прослеживается вектор развития этих теорий, которые дополняются метафорами информационного мира, бионическими мотивами, авторскими знаками. В произведениях архитекторов З. Хадид, Р. Кулхаса,

в последних работах П. Эйзенмана усложненные структуры воспроизводят стремительные потоки информации, темп, ритм и скорость – очевидные характеристики современной жизни.

Идея промежутка часто связана с признанием непостоянства материального мира и его форм, подтверждением чему могут послужить слова Ханса Холляйна: «Я хотел работать не только с вечным, но и с временным, эфемерным» [28, С.28]. Действительно, динамичный образ архитектуры уже стал знаком времени. Идеологию изменчивости и «временности», дающую большие степени свободы, исповедует японский архитектор Шигеру Бан, который сформулировал авторскую теорию «структурной прозрачности»: «Открытость – это отсутствие жесткой структуры, она дает возможность менять пространство» [28, С.221]. Среди объектов мастера – временный кочевой музей на Гудзоне и павильоны из прессованной бумаги, Центр Помпиду в Меце и гольф-клуб в Южной Корее из сетчатых деревянных конструкций.

Поиски архитектурного воплощения структуры пространства и времени получили развитие в творчестве многих архитекторов-новаторов. Теория «пустот-активаторов» архитектора Б. Чуми напрямую перекликается с теорией «точка-событие» философа А. Пуанкаре. Б. Чуми целенаправленно внедряет «пустоты» в архитектурный (градостроительный) контекст как «социальные активаторы», притягивающие людей, а также побуждающие к «самоорганизации» пространственных структур. В парижском парке Ля Виллет роль таких функциональных «дыр» играют фолли – шуточные красные объекты с разнообразными семантическими значениями. Жесткая ортогональная сетка, состоящая из этих «бессмысленных» скульптур, организует пространство парка (рис. 2.27). Рассматривая понятие «активной пустоты» в качестве своеобразного «вируса», можно говорить об архитектурных объектах, «зараженных» пустотой, что подразумевает возможные изменения их функциональной и пространственной структуры (постепенное заполнение всевозможными бутиками, кафе пустующего универсального пространства торговых центров; повсеместное внедрение «пустого» зала, «черного ящика», для кураторских экспериментов в современных музеях и выставочных комплексах). Напрашивается вывод, что понятие «пустота» в сознании человека рождает целый ряд ассоциаций: бесконечность; скрытая структурность; способность порождать новое; парадоксальность (пространство и его отсутствие одновременно); неизвестность, тайна; многозначность (открытость для разных «гипотез»); нейтральность восприятия («фон»).



Рис. 2.27 Павильон в парке Ля Виллет в Париже, арх. Б. Чуми, 1982–1990 гг.

Обобщая современный отечественный и зарубежный опыт проектирования и строительства, а также значимые концептуальные послы, можно выделить ряд подходов трактовки понятий «пустоты» и «промежутка» в архитектурном творчестве.

1. Градостроительный контекст понимания пустоты и паузы в формировании выразительной и целостной архитектурной среды.
2. Функциональный аспект использования «пустых» универсальных пространств как «остекленного вакуума».
3. Структурный ракурс восприятия «пустот» в материальной оболочке архитектурного объекта.
4. Знаково-символический подход к освоению свойств пустоты и промежутка, расширяющих многомерность восприятия художественного образа произведения.
5. Стилеобразующий художественный вектор в формировании авторской «эстетика пустоты».
6. Синергетический метод «активной пустоты» в самоорганизации архитектурной формы.
7. Концептуальный взгляд на осмысление понятий «пустоты», «чистоты», «покоя» в русле стремления к пластическому и духовному идеалу архитектуры.

2.4 Интеграционная концепция городской среды (на примере городов Нидерландов и Германии)

Исторический город обладает многомерным интеграционным началом. Европейский исторический город – интегральная среда, глубоко укорененная в вековой культурной традиции, объединяющей как материальные артефакты и достижения минувших эпох, так и духовные категории, религиозные и мировоззренческие ценности, нормы поведения, моральные и нравственные правила. Важно отметить, что общая концепция интеграции действительно развивается одновременно по целому ряду взаимосвязанных направлений и в различных системах координат: в пространстве, во времени, в культурной среде, в социальной системе, в предметных комплексах. Интеграция – универсальный принцип пространственно-временной конструкции, среды как таковой, а также архитектуры, архитектурного творчества как синтетической области науки, вида искусства, сферы человеческой деятельности. Обе системы, «средовая» и «архитектурная», опираются на объективные и субъективные, программируемые и случайные, реальные и потенциальные, искусственные и естественные факторы. Кроме этого, понимание архитектуры можно с определенной долей обобщения приравнять к пониманию среды или рассматривать их в неразрывной логической взаимосвязи: архитектура формирует среду, а среда содержит архитектуру и т.д. «Архитектура – ведущее искусство. Среда, в которой мы живем, окружает и архитектуру, и вместе с тем архитектура возникает в этой среде. Архитектура – это особенная, организованная человеком природа, которая играет огромную роль в его мировоззрении, в его жизни», – Г.П. Гольц [31, С. 8]. Сделаем попытку представить универсальный характер явления интеграции на разных уровнях:

- планетарный принцип жизнеустройства;
- общий принцип пространственной организации и жизнедеятельности;
- обобщающее свойство человеческого мышления и памяти;
- принцип и метод художественного и архитектурного творчества.

Интеграционная концепция по природе и сферам влияния гораздо шире архитектурного поля деятельности, которое в состоянии охватить в индивидуальном творчестве и восприятии отдельный субъект. Безусловно, интеграция осуществляется и вне человека, его сознания, всегда и практически повсеместно, пока существуют пространство и время как фундаментальные категории. Применительно к среде города в общей системе взаимодействия необходимо также

учитывать как потенциально прогнозируемые, так и спонтанные явления ноосферы и техносферы. Кроме этого, непреложным свойством заявленной концепции, позволяющим взаимодействовать различным профессиональным, социальным, научным и художественным системам, является актуальная для современной науки междисциплинарность. При этом именно интеграция является родовым принципом архитектуры, если даже остается на латентном или бессознательном уровне. Академик А.В. Иконников отмечает, что в общей системе культуры архитектура занимает место на стыке материальной, духовной и художественной культур – входит в каждую из них, удовлетворяя как материальные, так и духовные потребности общества и человека. Ученый указывает на интегрирующий, синтетический характер архитектурной деятельности, подчеркивающий ее художественную природу [16, С. 92]. Речь идет о художественной интеграции, являющейся неотъемлемой частью искусства как образного освоения универсума – формирования целостной картины мира с использованием интуитивных, эвристических и эмоциональных начал, достижения единства как проявление «творческого гения».

Последовательность повествования, принятая в настоящем разделе, соответствует укрупнению масштаба социальной значимости городов, которые сегодня активно развиваются, отражая совокупность достижений, актуальных закономерностей формирования и насущных проблем современной европейской цивилизации. В рамках статьи не ставится задача анализа всего комплекса взаимосвязей архитектурной среды и жизни общества. Акцент делается на философии единства и ее воплощении в пространстве города, чему способствуют различные стороны интеграционной концепции. Концепция интеграции анализируется в архитектурно-художественном ракурсе с закономерным обращением к отдельным историческим, культурологическим и социальным сторонам жизни.

Небольшой город Херлен, расположенный в нидерландской провинции Лимбург на границе с Германией, имеет многовековую историю: первое поселение на этой территории относится к эпохе неолита, а некоторые сохранившиеся памятники указывают на образование города на месте римского военного лагеря. Наряду с историческими зданиями, в Херлене можно встретить целый ряд примечательных объектов современной и новейшей архитектуры, демонстрирующих широкий спектр актуальных архитектурных приемов. Несмотря на повсеместное «дыхание» современности, в городе не покидает ощущение замершего времени или

своеобразного безвременья. Погружаясь в созерцание, невольно отходишь от узко профессионального суждения, настраиваясь на более широкое восприятие, включающее, в числе прочего, и взгляд обывателя.

Действительно, первоочередной посыл к прочтению Херлена, как и многих европейских городов, идет от человека с его вполне земными потребностями, развивающимися вокруг собственного дома. Внимание к личному жилому пространству повсеместно и основано на неприкосновенном приоритете частной собственности, укорененном в мировоззрении и закрепленном юридически. Район городских вилл являет собой гармоничное единство рукотворного и природного: качественной архитектуры, объектов искусства и ландшафтного дизайна (рис. 2.28, 2.29). Во главу угла поставлен порядок во всех аспектах пространственной организации: равномерная застройка, выдержанный спокойный колорит, удобная транспортная и пешеходная инфраструктура, продуманное благоустройство. В новых объектах активно используются мотивы рационализма, органической архитектуры и актуальной эстетики минимализма, что также следует логике всеохватного порядка. Даже преобладающая часть зеленых насаждений приведена к абсолюту геометрических форм. Характерная традиция открывать жизнь дома через незанавешенные оконные проемы на первом этаже – дань строгим регламентам былых времен – сегодня органично сопровождает местный стиль жизни. Почти в обязательном порядке в интерьере можно разглядеть произведения искусства: современную живопись на стенах, миниатюрную скульптуру на подоконнике, – окна выглядят «картинами» эстетически наполненной жизни хозяев.



Рис. 2.28 Херлен. Нидерланды. Район городских вилл. Фрагмент фасада жилого дома



Рис. 2.29 Херлен. Нидерланды. Архитектурная среда района городских вилл



Рис. 2.30 Херлен. Нидерланды. Многослойная архитектурная среда исторического центра

По контрасту с однородным пространством района частных вилл центр города предстает в гораздо более пестром разнообразии различных материалов и стилей, что не нарушает основных принципов цельности городской среды: здесь выдерживается сомасштабность, подчинение системе сложившихся улиц, колористическое единство (рис. 2.30). Особого внимания заслуживает разновременной ансамбль центральной площади, сформированный древним собором св. Панкратиуса, зданием Стеклянного Дворца (Glass-Palاس, арх. Ф. Пётц, 1935 г.) [32], относящимся к рационализму, и современным «объектом-призраком» нового музыкального центра (рис. 2.31). В 2003 году была завершена комплексная реконструкция Гласс-Паласа, где разместился центр архитектуры, а также строительство соседнего центра музыки, объединившего выставочную галерею, кинозалы, музыкальную школу, публичную библиотеку. Авторам этого обновленного культурного пространства архитекторам АВВС Й. Коэнену и У. Аретсу удалось успешно интегрировать городские функции, сохранив особый «дух места». Два «новых» объекта – классика раннего модернизма и пример актуальной архитектуры 2000-х гг. – образуют своеобразный портал, ориентированный на величественную колокольню. Соседство контрастных начал не вызывает чувства противоречия, а скорее побуждает поразмышлять о вечной смене времен. Такой откровенный диалог старого и нового – не редкость для Херлена, помнящего о прошлом и открытого будущему.



Рис. 2.31 Херлен. Нидерланды. Ансамбль центральной площади: собор св. Панкратиуса (Sint Pancratiuskerk Синт-Панкратиус), «Стеклоый Дворец» (Glass-Palاس, арх. Фритц Пётц, 1935 г.), центр музыки (Йо Коэнен, У. Аретс, 2003 г.)

Концепция интеграции во времени в неразрывности этой философской категории полноценно выражена многослойной пространственной средой древнего германского города Ахена земли Северный Рейн-Вестфалия близ границ с Бельгией и Нидерландами. Город обладает глубокой историей: с I в. н. э. известен как римское поселение у целебных источников, в конце VIII – начале IX в. являлся зимней резиденцией Карла Великого, до XVI в. – местом коронации императоров Священной Римской империи и императорских сеймов [33]. Ахен хранит ценнейшие памятники европейской цивилизации, среди которых руины замка Карла Великого с королевской капеллой (XVIII–XIX вв.), перестроенная в 1902 г. готическая ратуша XIV века, знаменитый Ахенский Кафедральный собор (начало строительства – между 790 и 800 гг.), включенный в Список объектов всемирного наследия (рис. 2.32). Величественные ансамбли центральных площадей завораживают своими многоликими образами, прошедшими сквозь время в единстве эпох и стилей. Время как концепция непрерывного развития пространства выступает базовым интеграционным началом городской среды Ахена.



Рис. 2.32 Ахен. Германия. Кафедральный собор (между 790 и 800 гг.)



Рис. 2.33 Ахен. Германия. Кафедральный собор (между 790 и 800 гг.). Фрагмент

Необходимо отметить, что Ахен – активно развивающийся город, лишенный ощущения «идиллического сна» времени, свойственного небольшим европейским провинциям. Застройка улиц центра, отличающаяся высокой плотностью, сформирована историческими фасадами и современными домами-вставками. При движении вглубь города от вокзала раскрывается масштабный ансамбль зданий страховой компании «Ахен Мюнхенер» (архитектурное бюро Kadawittfeldarchitektur, 2005–2010 гг.), который объединяет спускающиеся по рельефу корпуса, переходы, архитектуру земли (рис. 2.34). Архитекторы, прежде всего, ставили задачу городской интеграции путем создания ясной пешеходной связи – «бульвара» – и серии площадей между железнодорожной станцией и центральной частью Ахена [34]. Внедряясь в самую сердцевину города контрастный по стилю архитектурой, комплекс не противоречит среде. Его разветвленность продолжает исторические направления улиц, логику ландшафта и основных путей движения, высотные характеристики подхватывают масштаб окружения, которое отражается в стеклянных стенах объекта. «Прозрачность» становится принципом единства городского пространства на градостроительном, объемно-пространственном и детальном уровнях архитектурного решения.

Специфическое проявление интеграционной концепции можно обнаружить в функциональной реновации промышленной территории «Fabric Stahlbau Strang» под центр современной культуры – популярное направление в проектной практике. Бывший производственный цех фабрики строительных металлоконструкций, перекрытый фермами, превращен в универсальное пространство творческих возможностей, сохранив при этом практически без изменения экстерьер и интерьер, в т.ч. отдельные элементы оборудования. Для демонстрации театральных и хореографических постановок из легких стержневых конструкций сооружен амфитеатр, оставшаяся часть единого помещения отдана под импровизированное «фойе». Суровый промышленный образ оказывается «говорящей» средой для современного искусства.



Рис. 2.34 Ахен. Германия. Комплекс зданий страховой компании «Ахен Мюнхенер».
(арх. бюро Kadawittfeldarchitektur, 2005–2010 гг.)

Город Маастрихт, центр нидерландской провинции Лимбург, обладает разнообразной и эстетически выразительной средой, в формировании которой ярко проявляется интеграционная концепция архитектурно-художественного синтеза. Здесь особенно красноречиво прочитывается связь времен в смелом соседстве разновременных построек и ансамблей – важный аспект интеграции для города, претендующего на звание древнейшего в Нидерландах. Многомерность городской среды этого небольшого города развивается в сложном единстве на пересечении нидерландских, французских, бельгийских и немецких культурных традиций.

Вероятно, основным собирательным фактором пространственного восприятия в Маастрихте выступает качество «красоты», по-разному интерпретируемое в ходе истории. Сильное эстетическое впечатление не покидает в разных частях города: в традиционно извилистых средневековых улочках исторического центра, на сформированной современными объектами предмостной площади и в квартале современной застройки «Керамик» (Céramique) на месте бывшей промышленной территории, на набережной реки Маас. Можно предположить, что такая эстетизация не только спонтанное явление культурных наслоений во времени, но и продуманная концепция среды. В дополнение к прекрасно сохранившейся исторической архитектуре и качественной современной застройке в городе представлена архитектура мастеров первой величины: Альдо Росси, Марио Бота, Альваро Сиза, Уила Аретса, Йо Коэнена.

Художественная концепция охватывает различные качества среды: композиционные, стилистические и образно-выразительные. Камертоном колористического решения городской застройки, вероятно, послужил ансамбль главной площади (рис. 2.35), построенный на сочетании различных оттенков кирпича – от охристых и темно-коричневых, почти черных, до красновато-бардовых – с белыми элементами декора и вкраплением более светлых нейтральных тонов отделки фасадов. Современная архитектура с готовностью использует сложившуюся цветовую палитру в эстетике новых материалов: однородный красный кирпич в административно-жилом здании «Крепость» (La Fortezza) М. Бота (2000 г.), ахроматический минимализм жилой башни А. Сиза (1999 г.), мягкое сочетание оттенков бетона, дерева и стекла в культурном Центре «Керамик» (1999 г.) и нейтральный светлый тон натурального камня в жилом здании на берегу реки Маас (2001 г.) Йо Коэнена (рис. 2.36 – 2.39). Оправданная новация в историческом контексте с подчеркнутой художественно-эстетической доминантой является характерным принципом интеграционного развития архитектуры Маастрихта.



Рис. 2.35 Маастрихт. Нидерланды. Старый город: ансамбль центральной площади



Рис. 2.36 Маастрихт. Нидерланды. Вид улицы с административно-жилым зданием «Крепость» (La Fortezza, М. Бота, 2000 г.) в перспективе



Рис. 2.37 Маастрихт. Нидерланды. Слева направо: жилой дом (А. Сиза, 1999 г.), административно-жилое здание «Крепость» (La Fortezza, М. Бота, 2000 г.), культурный Центр «Керамик» (Йо Коэнен, 1999 г.)



Рис. 2.38 Маастрихт. Нидерланды. Предмостная площадь района Керамик (Céramique). Слева направо: жилой дом (арх. Йо Ко нен, 2001 г.), мост через р. Маас (арх. бюро Greisch, Йо Ко нен, 2003 г.), культурный Центр «Керамик», Йо Ко нен (1999 г.)



Рис. 2.39 Маастрихт. Нидерланды. Вид на старый город с моста через р. Маас (арх. бюро Greisch, Йо Ко нен, 2003 г.)

Дюссельдорф (Германия) является административным центром земли Северный Рейн-Вестфалия, одним из крупнейших финансово-экономических и промышленных центров, обладает глубокой культурной традицией в области изобразительного искусства, музыки, поэзии. Город живет динамичной жизнью современного мегаполиса, что находит отражение в контрастной и разнохарактерной архитектурной среде – это исторические и новые кварталы, оживленные центральные магистрали и тихие жилые районы, живописные пешеходные бульвары и урбанизированные терминалы, в т.ч. портовые комплексы. Не пытаюсь охватить город в целом, основные черты которого во многом универсальны, остановимся лишь на отдельном архитектурно-градостроительном феномене – пространстве Медиа-порта, – которое объединяет бывший портовый комплекс, подвергшийся реновации, новые жилые и общественные здания, элементы коммуникационной инфраструктуры в единый современный ансамбль [35]. Интегрированная многоликая среда реализует концепцию «архитектурного шоу», развивающую принцип театрализации архитектуры. Здесь разворачивается целый архитектурный спектакль во времени и пространстве: по мере обхода относительно компактной территории открываются новые острые ракурсы, меняется силуэт застройки, изменяется отношение к водной поверхности (рис. 2.40).

Произведения мастеров современной архитектуры Ф. Гери, Д. Чипперфилда, У. Олсопа, Йо Коэнена соседствуют с наследием промышленной территории (бывшие доки, кран, рельсы), которые сохраняют образ места и художественно дополняют «декорации». Образ пространства значительно трансформируется с наступлением вечера, когда освещение и декоративная подсветка зданий создают дополнительный визуальный эффект (рис. 2.41). Игра сложных ритмов объемов и поверхностей, сочетание разных цветов и материалов, драматургия освещения, пульсация отражений в воде и в стекле зданий – все эти факторы превращают изначально суровый облик порта в динамичный и живописный образ Медиа-порта.



Рис. 2.40 Дюссельдорф. Германия. Медиапорт. Постройки Ф. Гери, У. Олсopa, Йо Коэнена

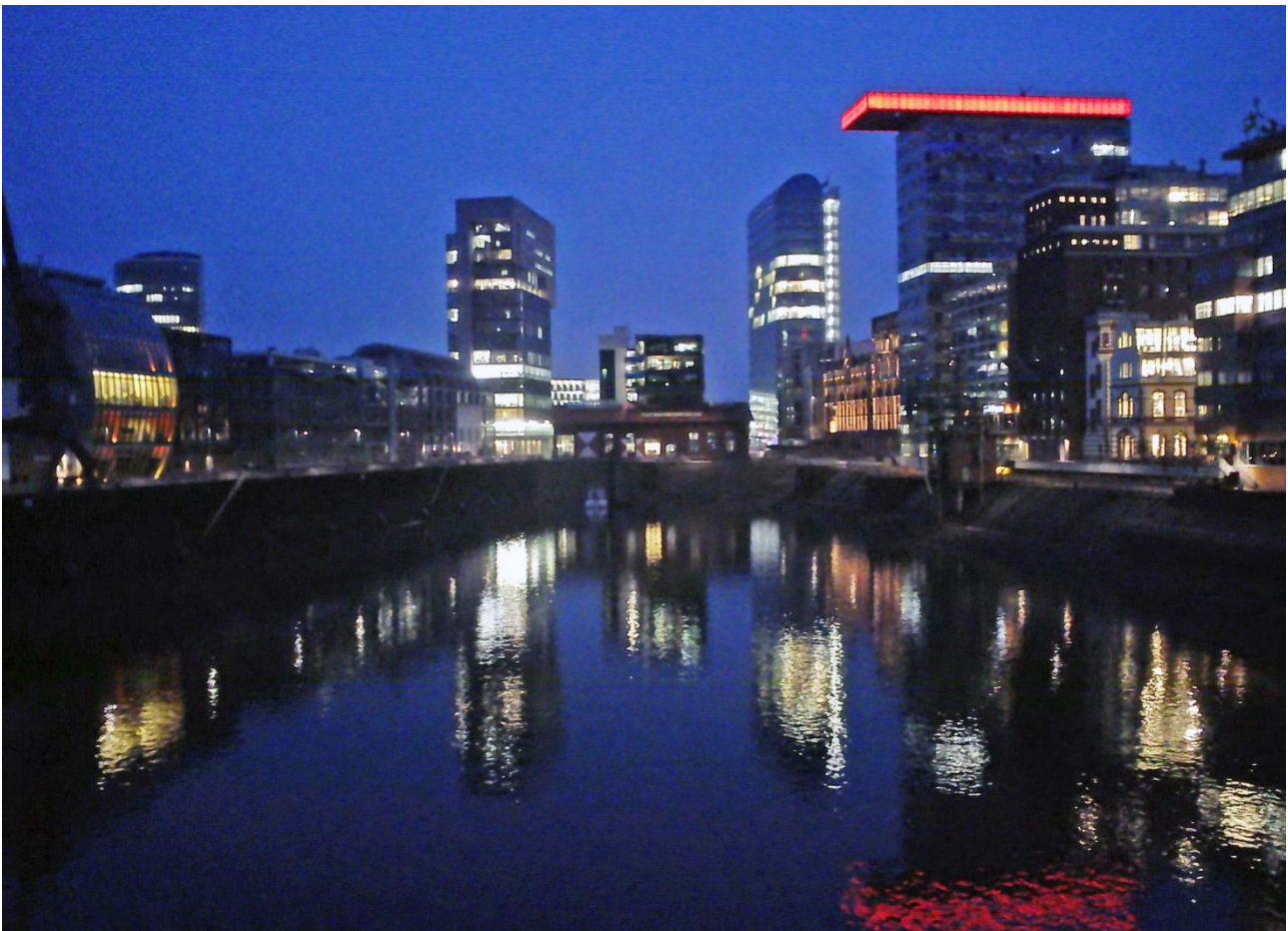


Рис. 2.41 Дюссельдорф. Германия. Медиапорт. Сценарий вечернего освещения

Роттердам – второй по величине город Нидерландов, важнейший торгово-промышленный центр и транспортный узел страны, крупнейший порт в Европе. Известно, что Роттердам считается столицей современной голландской архитектуры. Думается, что это популярное суждение дает ключ к пониманию ядра местной интеграционной концепции: в Роттердаме реализуются все коренные основания и образы архитектуры в понимании местных жителей, причем реализуются постоянно, каждодневно – город во всех своих частях напоминает непрерывную «стройку». Попадая в город, мы сразу оказываемся в эпицентре строительной активности – среди завершенных и строящихся комплексов, возникающих по соседству с историческими зданиями (рис. 2.42). Масштаб большинства новых объектов словно подсказывает еще одну модификацию «определения» Роттердама: «столица современного высотного строительства» (рис. 2.43 – 2.45). Абсолютно новаторские грандиозные постройки не сопоставимы с контекстом по масштабу и стилю, но здесь они не смотрятся чужеродно. Этот кажущийся парадокс объясняется духом архитектурной новации, повсеместной смелостью и «честностью» архитектуры – качествами, формирующими облик современного Роттердама.

Новейших примеров архитектурных экспериментов и модной высокотехнологичной застройки в Роттердаме достаточно: кубические сблокированные дома (Cube Housing, арх. Пит Блом, 1984 г.), обошедшие все профессиональные издания; выставочный зал современного искусства Кунстхолл (Kunsthal, арх. Рем Кулхас, 1992 г.), одна из первых значительных реализаций пространственной концепции мастера [19, С. 70-71]; небоскреб с медиа-фасадом (арх. Ренцо Пиано, 1997-2000 гг.); театр «Луксор» (арх. Дж. Б. Боллес и П.Л. Вилсон, 2001 г.) (рис. 2.46); дом-мост (The Bridge, JHK Architecten, 2000-2004 гг.) (рис. 2.47); новые корпуса университетского комплекса INHolland (арх. Эрик Ван Эгераат, 2008 г.); множественные примеры сверхплотной и террасированной застройки и другие объекты – ряд пополняется постоянно. Современная архитектура стремительно интегрировалась в городское пространство уже в начале XX века, в период расцвета функционализма, о чем свидетельствуют постройки Я.Й.П. Ауда, Й.А. Бринкмана и М.С.Л. Ван дер Флюгта и др. К новаторской сфере также относятся многочисленные конструктивно-технические и достижения, которые внедряются при возведении мостов и строительстве небоскребов. Несмотря на бесспорную выразительность и адресность этих сооружений, техногенные метафоры не завоевали господства в городе. Так, произведение лидера хай-тека Нормана

Фостера, небоскреб Всемирного портового центра (2001 г.), лишено ожидаемых стилистических черт, а мост Эрасмус (Erasmus Bridge, арх бюро UNStudio: Бен Ван Беркель, 1996 г.), выглядит, прежде всего, художественным жестом (рис. 2.48).



Рис. 2.42 Роттердам. Нидерланды. Строящийся терминал центрального вокзала (Rotterdam Centraal, арх. бюро Team CS) на фоне комплекса офисных зданий национальных страховых компаний (Delftse Poort Offices, арх. бюро Vonnema Architecten, 1991 г.)



Рис. 2.43 Роттердам. Нидерланды. Строящиеся объекты на подходе к центральному вокзалу



Рис. 2.44 Роттердам. Нидерланды. Панорама современной застройки. Слева направо: небоскреб компании KPN с медиа-фасадом (арх. Ренцо Пиано, 1997-2000 гг.), театр «Луксор» (арх. Дж. Б. Боллес и П.Л. Вилсон, 2001 г.), мост Эрасмус (Erasmus Bridge, арх бюро UNStudio: Бен Ван Беркель, 1996 г.), университет INHolland (арх. Эрик Ван Эгеаат, 2008 г.)



Рис. 2.45 Роттердам. Нидерланды. Речная панорама города



Рис. 2.46 Роттердам. Нидерланды. Театр «Луксор» (арх. Дж.Б. Боллес, П.Л. Вилсон, 2001 г.)

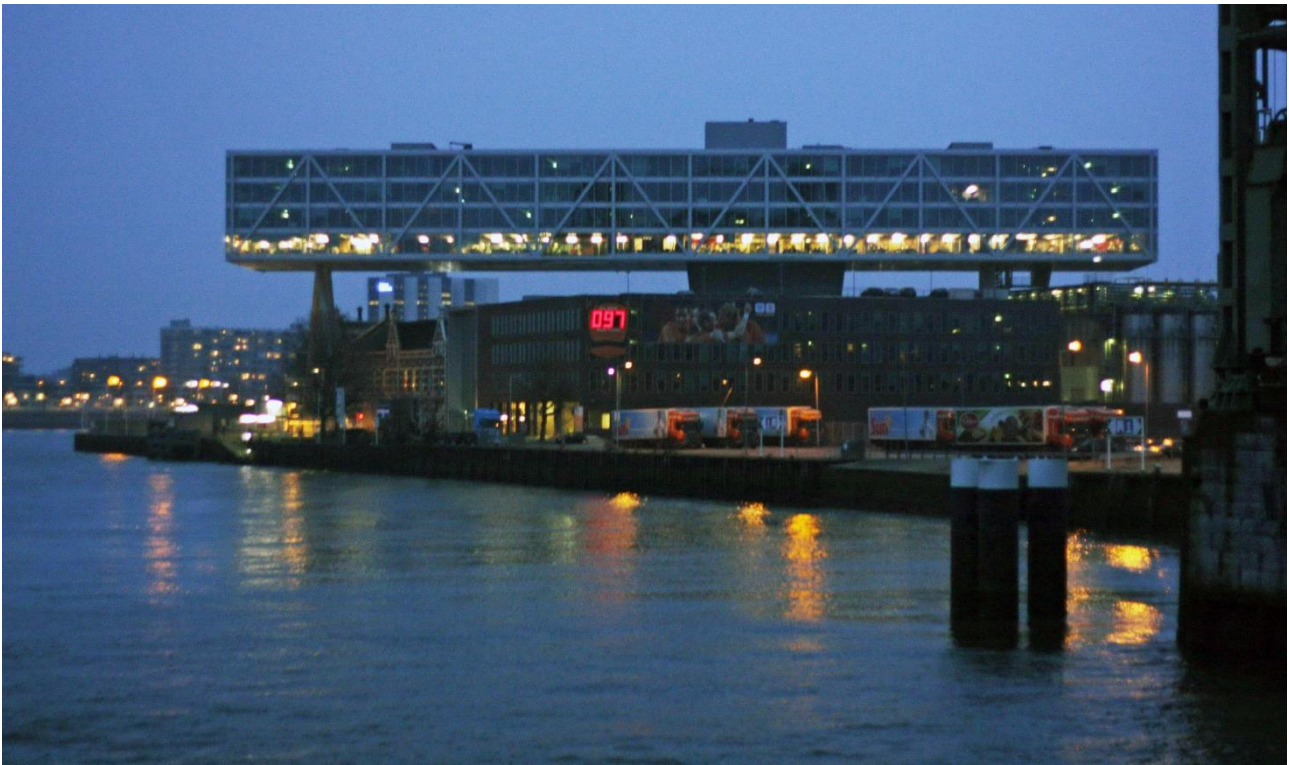


Рис. 2.47 Роттердам. Нидерланды. Дом-мост (The Bridge, JHK Architekten, 2000-2004 гг.)



Рис. 2.48 Роттердам. Нидерланды. Вечерняя панорама города с мостом Эрасмус (Erasmus Bridge, арх бюро UNStudio: Бен Ван Беркель, 1996 г.)



Рис. 2.49 Роттердам. Нидерланды. Жилой дом с наружной отделкой «состаренным» деревом, в панораме канала (арх. бюро Serpezed, 1994-95 гг.)



Рис. 2.50 Роттердам. Нидерланды. Современная жилая застройка

При всем многообразии разновременных подходов в архитектурной ткани Роттердама (за редким исключением) жестко удерживается определенный общехудожественный универсальный код, который можно обозначить понятием «стиль» в обобщенном значении – это еще один, возможно центральный, аспект интеграции. Стиль определяет характер архитектуры, само ее «естество», являясь во многом выражением исторической миссии Роттердама как крупнейшего портового города (рис. 2.49 – 2.50). Большинство объектов, формирующих среду, «честны» в своей простоте – это своеобразные «кирпичи» городского пространства. Такой подход выглядит абсолютно преемственным, продолжая традицию рациональной и

экономной архитектуры, укорененной в местной культуре и истории. Символичен и выбор основного отделочного материала, кирпича темно-коричневых оттенков, который повсеместно используется в новых постройках, сообщая цельность среде и характерную эстетику – своеобразный «суровый стиль». Таким образом, современная архитектура Роттердама выражает дух голландского зодчества в единстве его непреложных атрибутов: постоянное стремление к новации, в т.ч. технической, жесткий эстетический код («стиль»), рациональность, предельный геометризм, художественный аскетизм и эмоциональная сдержанность.

Амстердам – одна из европейских столиц, с чем связан глобальный уровень интеграционной концепции, ориентированной на восприятие извне на общемировом уровне. Архитектурная среда Амстердама по большей части сохраняет свое историческое лицо – очарование «северной Венеции», но в новейшей своей части выражает «плюрализм» авторских подходов европейских архитекторов. Именно со старым городом связаны самые поэтические образы Амстердама, отсылающие к характерной нордической сдержанности и вместе с этим столичной парадности и нарядности традиционной городской застройки. Город знаменит своими историческими улицами-каналами, особым традиционным портовым укладом жизни, а также современной архитектурной интерпретацией водной среды (рис.2.51). Вероятно, именно стихия воды традиционно является центральным интеграционным началом в пространстве города.

Мировую известность получила реновация застройки бывших доков района Борнео Споренбург, демонстрирующая сплав прагматизма и благополучия, промышленной эстетики и модной темы архитектурного минимализма. Таким образом, реновация среды и ее приспособление для современного использования – характерный опыт городской интеграции. Сегодня по ходу следования вдоль берега от вокзала к указанному району развернулась масштабная реконструкция отрезка портовой территории с новым строительством. При этом концепция интеграции основана на сохранении характера существующей среды и на искусно найденном взаимодействии форм и отделочных материалов (рис. 2.52 – 2.54).

Думается, самый спорный и одновременно выразительный аспект интеграции связан с трактовкой пространства как поля для архитектурного эксперимента. Действительно, продолжающаяся «мода» на голландскую архитектуру обуславливает постоянное возникновение новых смелых объектов в городской среде. Смелость архитектурных новаций находит проявление в разных частях города. Весьма сложно заявлять о стилевом единстве настолько многогранного и

разнообразного города, тем не менее вполне возможно обнаружить общность подходов, связанных, прежде всего, с пространственным отношением к воде и с современной интерпретацией традиционных мотивов: скатных крыш, эстетики кирпичной стены и т.п.

В этом плане традиционное функциональное понимание типологии неразрывно взаимосвязано с художественным образом пространства: стационарные и разводные мосты, «дома-мосты», «дома-шлюзы», «дома-доки» – все эти архетипы стали знаками идентичности городской среды. Художественная метафора также варьируется от весьма прямолинейных аналогий (дом-волна) до отдаленных ассоциаций на уровне пространственного восприятия таких, как причудливый объем Архитектурного Центра, корреспондирующий к расположенному в визуальной доступности объему сохранившейся мельницы (рис.2.55 – 2.56).

Необходимо уточнить, что для голландского местного менталитета неоспоримым приоритетом является функциональная оправданность, прагматизм и рациональность среды. Чистота этих качеств, возможно, не столь последовательно соблюдается в Амстердаме, как, к примеру, в Роттердаме, где сдержанный дух и «суровый стиль» архитектуры повсеместен и определяет облик всего города. Архитектура столицы, в свою очередь, гораздо более нарядна и часто носит «рекламный» характер архитектурного шоу, или же предстает в качестве экстремальных экспериментов (постройки MVRDV).

Интеграционная концепция городского пространства на примере ряда городов Нидерландов и Германии представлена в сложном переплетении основных направлений: сохранение «живой традиции» и программная сопричастность контексту; единство универсальных эстетических критериев; объединяющая роль художественного и особое значение объектов искусства; целесообразность и синтетический характер архитектурной новации; повсеместное приспособление и реновация исторических зданий и комплексов для современного использования; сценарность пространственного единства и интегральная театрализация архитектурного пространства; взаимосвязанное сосуществование с природными факторами среды.



Рис. 2.51 Амстердам. Улицы-каналы старого города



Рис. 2.52 Амстердам. Панорама бухты с Национальным Центром науки и технологии «Немо». Арх. Р. Пиано. 1994-1997 гг.



Рис. 2.53 Амстердам. Дом музыки. Арх. бюро Нильсон, Нильсон и Нильсон, 2005 г.



Рис. 2.54 Амстердам. Жилая башня. Арх. бюро Neutelijk Riedijk Architects, 1999 г.
«Кит». Жилой «супер-блок». Арх. Фритц Ван Донген. 2001 г.
Мост Яна Шафера. Арх. бюро Venhoeven CS, 2001 г.



Рис. 2.55 Амстердам. Муниципальный жилой комплекс. Арх. бюро Atelier PRO, 1991–1997 гг.



Рис. 2.56 Амстердам. Образно-символическая коммуникация в городе. Архитектурный Центр Амстердама ARCAM. Арх. Рене ван Зуук. 2003 г. Традиционный голландский дом. Сохранившаяся мельница

2.5 Архитектура современных медиа-пространств

Медиа-пространство, развиваясь на базе библиотеки, значительно расширило свое значение в связи с использованием различных носителей информации и стало более востребованным в современном городе. Этот многогранный процесс трансформации представляет сегодня сплав традиции и новаторства, выявленный в целом ряде оппозиций: информация или книга, элитарное или открытое пространство, библиотека или медиатека. Медиа-пространства – это пространства, где осуществляются те или иные процессы распространения и переработки информации. На сегодняшний день их спектр широк: медиа-залы любого типа (аудиовизуальные, компьютерные, традиционные читальные залы), выставочные пространства, элементы коммуникационных и рекреационных пространств. В рамках этой статьи акцент сделан на новых медиа-пространствах в контексте европейских городов, которые, как правило, развиваются на базе библиотек (рис. 2.57 – 2.58).



Рис. 2.57 Новая Британская библиотека в Лондоне. Арх. Colin St John Wilson, 1963-97



Рис. 2.58 Городская библиотека в Стокгольме. Арх. Г. Асплунд
Современное состояние и проект расширения «Delphinium», 2007 г.

Очевидной тенденцией в развитии современных библиотек является расширение их функций. Библиотека все чаще приобретает черты многофункционального информационно-культурного центра. Этот процесс обусловлен, прежде всего, активным развитием типов медиа, появлением мультимедиа, что привело к выделению особого типа здания – медиатеки.

Архитектор Т. Ито в комментарии к своему проекту медиатеки в Сендаи отмечает, что все общественные здания, назначение которых передача, хранение и использования информации, «сольются в единую, общую типологию, и не останется границ между музеем и арт-галереей, между библиотекой и театром. Они реструктурируются в новую форму – Медиатеку, напоминающую удобный в быту медиа-супермаркет, где все медиа собраны вместе и «все по полочкам» [36, С. 51].

Исходя из специфики медиа-мира, основными принципами организации внутреннего пространства медиатеки становятся функциональность и универсальность. Рабочее место, оборудованное всем необходимым, – основная структурная единица в его формировании. Рабочая зона дополняется общим рекреационным пространством социальной коммуникации. Большинство библиотек имеют свободный доступ и выполняют функцию городского информационного центра. Режим работы соотнесен с продолжительностью рабочего дня (например, библиотека может открываться в 16.00 и работать до позднего вечера).

Таким образом, можно обозначить основные особенности современных медиа-пространств с точки зрения их функционирования:

- универсальность;
- максимальная функциональность;
- демократичность, открытость, публичность.

Все эти черты породили необходимость взаимосвязанного обновления внутреннего пространства и архитектурного образа здания библиотеки. Необходимо отметить, что многие новации основываются на развитии традиционных черт, свойственных уже сформировавшимся комплексам.

Традиционно крупные, неразделенные читальные залы получили свое развитие в едином внутреннем пространстве современной библиотеки, дополненном рекреационными и выставочными зонами. Еще более активную роль стали играть коммуникации (открытые лестницы, пандусы, эскалаторы), вокруг атриумных пространств. Подчас весь объем библиотеки представляет собой единое многосветное пространство.

Стеллажи с книгами и рабочие зоны дополняются специально оборудованными персональными местами, часто в том же едином объеме. Традиционно, библиотека – это место уединения читателя с книгой. Таким образом, основной функциональный процесс происходит за рамками материальной реальности. В этом плане – медиа-пространство – пространство отсутствия, играющее роль буфера между виртуальным и реальным. Вероятно, это одна из причин растущей популярности библиотек в последние годы. Тишина и обособленность от внешнего мира, издавна свойственные библиотечным залам, отчасти пересматриваются и трансформируются. Пространство становится более раскрытым вовне, прозрачным. Активно включаются игровые элементы оформления пространства. Обобщая целый ряд примеров, можно сделать вывод, что сложился определенный подход к трактовке образа медиа-пространства как предельно легкого, нематериального, прозрачного, порой эфемерного. Причина такого подхода – в самой сути современных медиа.

Медиативность концептуально осваивает характерные для современной архитектуры в целом черты предельной демократичности, открытости и доступности публике. «Прозрачность» архитектуры медиа-центра продолжает концепцию открытости во взаимодействии внутреннего и внешнего, превращаясь в его типологический признак. Архитектура вступает в комплексное взаимодействие с высокотехнологичной виртуальной «начинкой», являясь ее продолжением в реальном пространстве на уровне метафоры. Законы медиа-мира становятся закономерностями архитектуры: информация без материального носителя порождает архитектуру «без материала», близкую чистой концепции, что определяет эфемерный и предельно универсальный художественный образ сооружения (произведения Т. Ито, Ж. Нувеля, Н. Фостера) [28]. Таким образом, изначально технологический аспект использования мультимедиа трансформировался в архитектурно-художественный и философский, связанный с решением проблемы образной универсальности, материальности архитектуры и материальных границ объемной формы.

На стыке функциональности и прозрачности медиа-пространства сформировался новый распространенный образ современной библиотеки – стеклянный куб, «аквариум». Наряду с ним в современной архитектуре появляется множество индивидуальных авторских трактовок медиативности и медиа-пространств, характеризующихся яркой образностью и богатством метафор (рис. 2.59 – 2.61).

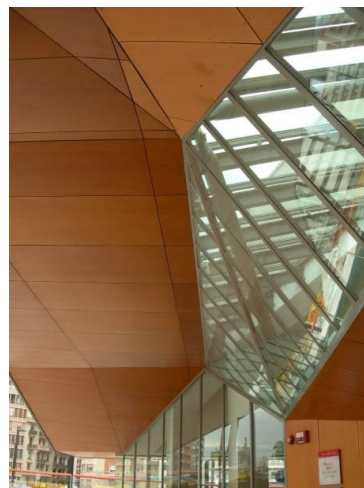


Рис. 2.59 Центральная библиотека района Грассии. Барселона. Арх. П. Ллинас, 2001–2004 г.

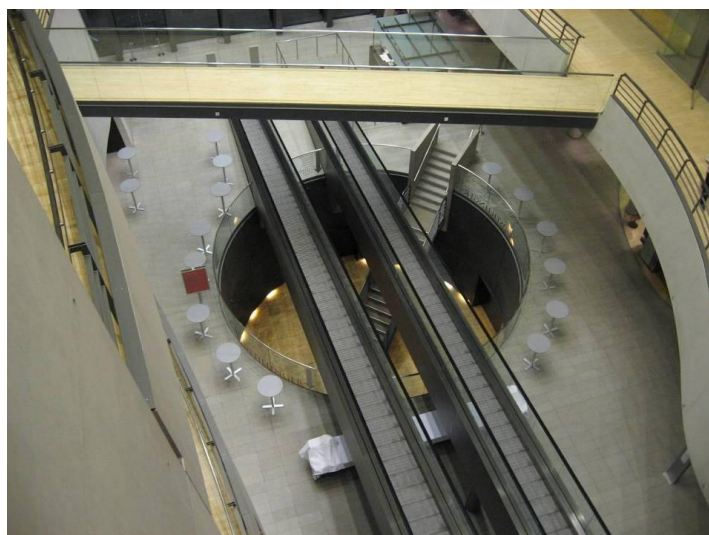


Рис. 2.60 Королевская библиотека в Копенгагене. Арх. Смиidt, Хаммер, Лассен, 1999 г.



Рис. 2.61 Библиотека в Мальме. Швеция

Можно сделать вывод, что формируется особый тип медиативного пространства со своими специфическими чертами:

- цельное пространство с атриумом;
- открытое прозрачное пространство;
- «виртуальное» пространство отсутствия;
- игровое пространство универсальной коммуникации.

Рассмотрим библиотеку Сант Антонио-Жоан Оливера в Барселоне (рис. 2.62), которая является удачным примером реализации целого ряда современных подходов к организации медиа-пространства, ориентированных на различные социальные потребности. Занимая небольшой участок, даже играя роль дома-вставки в системе улицы, библиотека представляет мини-культурный центр с развитой функциональной программой: основные фонды и читальные залы, информационные и выставочные зоны, специализированный детский отдел. Кроме этого, непосредственно к библиотеке по первому этажу примыкает клуб для пожилых людей.

Архитектурному решению присуща предельная открытость: весь объем здания буквально просматривается насквозь по вертикали и по горизонтали. Городское окружение беспрепятственно входит в интерьер, чему способствует использование больших плоскостей остекления, включая промежутки между ступенями амфитеатра. Цельность архитектурного образа достигается применением строгого монохромного цветового решения. Особый шарм архитектуре придает единая для интерьера и экстерьера темы своеобразных вертикальных жалюзи.

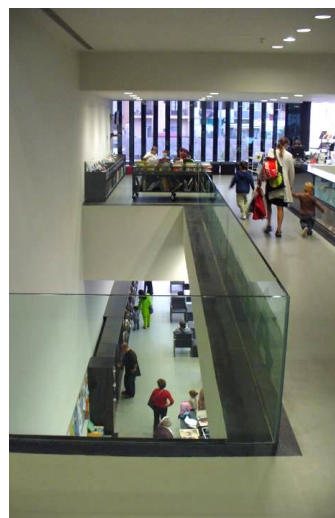


Рис. 2.62 Библиотека Сант Антонио-Жоан Оливера в Барселоне

Таким образом, библиотека воспринимается как демократичное информационное пространство с запоминающимся архитектурным стилем, частично растворившееся в исторической городской среде.

Современные медиа-пространства многообразны и размещаются на центральных площадях, в структуре улицы, в парковой зоне. Они различаются по своему масштабу от отдельных встроенных помещений до крупных универсальных комплексов. Сегодня библиотека как тип здания расширяет свое значение, превращаясь в медиатеку, где собраны разные носители информации. Медиатека получает дальнейшее развитие, обрастая социальными функциями, и превращается в информационно-культурный форум в структуре города.

В результате взаимосвязанного рассмотрения примеров синтетических взаимодействий в городском пространстве можно выделить ряд основополагающих аспектов пространственно-временной художественной интеграции в архитектуре.

Архитектурно-художественный синтез раскрывается как составляющая актуальной концепции понимания городского пространства, которая представлена целым рядом авторских проектных методов. Концепция архитектурно-художественного синтеза раскрывается в городском пространстве по различным взаимосвязанным направлениям: средовому, функциональному и образно-символическому. На основе обобщения ведущих концептуальных подходов выявлены теоретические основы архитектурно-художественного синтеза в пространстве города.

1.1 Деятельностная (типологическая):

- музеи, галереи, выставочные залы;
- театры, концертные залы;
- центры творчества, школы искусств, мастерские художников;
- центры искусств, медиа-комплексы, медиа-пространства;
- открытые городские пространства – форумы, амфитеатры.

1.2 Контекстуальная:

- эволюционная (историческая);
- средовая (пространственно-временная);
- феноменологическая;
- интегрирующей роли искусства.

1.3 Образно-символическая:

- синтеза искусств в архитектуре;

- игры и социальной привлекательности пространства;
- выразительности цвета и света;
- знаково-семантическая;
- индивидуальная художественная концепция архитектора.

1.4 Диалогическая (коммуникативная):

- объектов в городском пространстве (современных и исторических);
- архитектора-автора и адресата (реального или потенциального);
- архитектурных концепций, школ, направлений.

Интеграционная многослойность содержит «ген коммуникативности», рождающий диалог, а архитектурно-художественный синтез становится его средством: архитектора-автора и адресата (реального или потенциального); архитекторов различных школ, направлений, убеждений; архитектурных объектов в городском пространстве. Разработана систематизация (структура) архитектурно-художественного синтеза как средства многомерного диалога.

1. Синтез на основе традиции (тектоника, ордерная система).
2. Синтез на основе знака (концепция театрализации, литературный контекст).
3. Синтез на основе концепции игры (социальная привлекательность архитектуры, создание позитивного эмоционального фона).
4. Синтез в аспекте архитектурной модернизации (актуализация функции, современные технологии строительства).

Концепция игры в пространстве города – одно из проявлений архитектурно-художественного синтеза, который работает на эмоциональное обогащение восприятия пространства. Спектр подходов в современном проектировании широк: от философской притчи или интеллектуального ребуса – до архитектурной шутки и иронии. Обращаясь к концепции игры, архитекторы ищут непосредственного контакта с потребителем, придавая дополнительную социальную привлекательность объекту и новый уровень демократичности, открытости и коммуникативности архитектурному пространству. Основной целью художественно-символической архитектуры является придание существующим улицам, районам и городам особого настроения, эмоционального поля, открытости диалогу.

Диалогическая концепция архитектурно-художественного синтеза перешагивает границы архитектурного объема, активно проявляясь в организации открытых рекреационных пространств города: парков, скверов, площадей, форумов, бульваров. Многочисленные примеры из мирового опыта дизайна городской среды

ориентированы на игровую концепцию взаимодействия приемов ландшафтного дизайна, элементов монументального искусства и скульптуры, архитектуры временных павильонов, а также использование «городской игрушки» и тематических экспозиций.

Образно-символический архитектурно-художественный синтез раскрывается в многообразии взаимосвязанных подходов к формированию художественной концепции и образа архитектурного произведения. Коммуникативная функция данного вида синтеза осуществляется путем вовлечения адресата архитектуры в смысловое и символическое поле авторского замысла, наполненного концептами, метафорами, образами. Особое значение при этом имеет выявление интегрирующей роли объединяющего и ведущего образного начала (начал), в качестве которого (которых) может выступать культурный или исторический контекст, индивидуальный язык и стиль мастера, а также тот или иной вид искусства: музыка, театр, кино, фотография, живопись, графика, скульптура.

Выявлены отдельные способы архитектурно-художественного синтеза в аспекте многомерного диалога (полилога).

1. Способы диалога в пространстве города на основе архитектурно-художественного синтеза: историко-культурный; социальный; концептуальный; художественно-символический.
2. Способы использования пространственных и знаковых архетипов в индивидуальном творчестве современного архитектора.
3. Способы организации пространств для развития искусства (синтеза искусств) и творчества.
4. Способы социально ориентированного архитектурно-художественного синтеза на основе концепции «игры».
5. Способы социально ориентированного архитектурно-художественного синтеза на основе гуманизации архитектурной среды.

Интеграционный принцип архитектурно-художественной целостности архитектурного произведения развивается на основе многомерного синтеза в процессе создания архитектурного произведения и объединяет авторскую концепцию и социальные запросы, функциональные и художественные послы, конструктивную и технологическую правду, дух места и ощущение времени. Архитектурно-художественный синтез позволяет выразить многомерность и целостность пространственно-временного восприятия современной архитектуры.

ГЛАВА 3

ИНТЕГРАЦИЯ ИСКУССТВА В НОВЕЙШУЮ АРХИТЕКТУРУ

Третья глава «Интеграция искусства в новейшую архитектуру» посвящена рассмотрению взаимодействия сферы искусства и архитектурной деятельности в аспектах художественного синтеза. Проведен взаимосвязанный анализ первичных языковых импульсов и сложившейся в науке системы искусства.

3.1 Художественное интеграционное «поле»

Художественная интеграция – многомерное явление, основанное на понимании архитектуры как искусства. Искусство архитектуры гармонично интегрирует необходимые общечеловеческие и профессиональные факторы в единое художественное целое – произведение архитектурного искусства, выражающее персональную авторскую картину мира посредством индивидуального языка архитектора в контекстах места и времени. Фундаментальным критерием интеграции выступает художественное начало, определяющее качественную стратегию архитектурно-художественного синтеза и рождение принципиально нового интегрального качества произведения (рис. 3.1).

Концепция художественной интеграции базируется на взаимопроникновении и синтезе пространственно-временного контекста; художественных оснований, индивидуального творческого начала (автора и адресата), связанных в единое целое на уровне мета-системы архитектуры: мета-искусства, мета-науки, мета-деятельности. Концепция является основополагающей для решения проблемы достижения целостности в новейшей архитектуре и адресует к межсистемности актуального творчества архитектора. Критическим дискурсом в этом аспекте можно считать поиск единства родовых начал архитектуры в современной действительности – в рассуждениях об эволюции пространственной субстанциональности А.Г. Раппапорта [37]. Для теоретического описания концепции введена система «полей» художественной интеграции: пространственно-временного, художественного, персонально-личностного. Пространственно-временное или контекстуальное «поле» объединяет весь спектр контекстов как возможный материал для интерпретации: исторических, культурных, социальных, природных, художественных. Художественное «поле» основано на взаимопроникновении различных видов искусства и архитектуры. Персонально-личностное «поле» определяется системой мировоззрения, художественным

языком, творческой индивидуальностью автора и адресата архитектуры. Поли-интеграция позволяет устанавливать взаимосвязи между средовым, художественным и персональным блоками «полей» и в полной мере выразить интеграционный потенциал новейшей архитектуры.

Для рассмотрения интеграции искусства в архитектурную деятельность обратимся к взаимосвязанному анализу первичных языковых импульсов и сложившейся в науке системы искусства. Традиционно принято выделять вид, род, жанр, а также художественную концепцию произведения. Классификация видов творчества на пространственные, временные и пространственно-временные задает направления синтеза искусств. В свою очередь, «первоэлементы» выразительного языка, связанные с особенностями восприятия, являются, «квантами» образного мышления человека, участвующими в рождении многообразия всех форм творческого освоения действительности. Модель интеграции художественного качества в архитектуру представляет матрицу, где, с одной стороны, определены языковые коды, а с другой – сформировавшиеся в ходе эволюции виды искусства и формы художественно-эстетической деятельности (рис. 3.2).

В анализ взаимодействия архитектуры со всем кругом искусств включены традиционные художественные факторы: цвет и линия (живописно-графический); пластика и объем (скульптурный); слово и интонация (литературно-поэтический); звук и мелодия (музыкальный); движение и жест (театрально-хореографическое), а также относительно новые факторы и развивающиеся формы художественного творчества: кадр (фото-кинематографический); цифровой алгоритм (дигитально-цифровой). Особую интегрирующую роль играют факторы многоэлементных (синтетических) искусств: театральный, кинематографический, а также многогранный фактор дизайна, родственной архитектуре. Актуальные тенденции концептуального творчества, зрелищности или шоу, феномены моды фигурируют как общевидовые процессы. Следует отметить, что система принципиально понимается как гибкая и динамичная, в которой каждый фактор может выражаться в целом ряде художественных явлений.

Несмотря на многомерность художественного поля интеграции, можно выделить два принципиальных вектора бытования факторов искусств и архитектурно-художественной системы в целом: функциональный и художественно-символический. Первый в большинстве случаев связан с прямым использованием языка искусства архитектором: проектная графика; теоретический текст; исполнение музыки, театральные постановки, хореография и т.д. в архитектурном пространстве.

Символический путь предполагает сходство языковых художественных систем и их восприятия, родство на уровне приемов и закономерностей авторского стиля архитектора и имеет гораздо более субъективную природу. Архитектура воспринимает воздействие как элементарного языкового импульса, так и сложившейся художественной системы. При этом искусство архитектуры обуславливает рождение архитектурно-художественное единства принципиально нового интегрального качества, расширяющего качества членов взаимодействия.

Обратимся к различным видам и формам родства, синтеза, интеграции искусств, которые различаются по глубине взаимопроникновения. Анализируя возможности художественного синтеза в книге «О духовном в искусстве», В.В. Кандинский выделял принципиальное и внешнее сближение видов творчества. Автор преследовал цель раскрыть суть духовного, метафизического потенциала каждого искусства, указывая на «прямое и внутреннее значение материала». Именно «чистое звучание – беспредметная сверхчувственная вибрация» каждого из искусств ложится в основу их принципиального синтеза [38]. Методика выделения и разработки первичных импульсов во многом согласуется с положениями В.В. Кандинского и использует первоэлементы, очищенные от привычной атрибутики соответствующего вида искусства и сообщающие свое «звучание» архитектуре. «Проникновение» выразительного кода в составляющие архитектурной триады можно проследить на разных уровнях: от фундаментального до внешнего, декоративного. И.А. Добрицына отмечает концептуальное, формальное и стилевое взаимодействие архитектуры и искусства [18]. Вероятно, следует рассматривать также реальное и виртуальное, позволяющее обозначить проектную и теоретическую интеграцию, а также чувственный синтез на основе архитектурных впечатлений. К последнему можно отнести явление синестезии – совместного чувствования, на котором основаны многие синестетические аналогии.

Родству архитектуры и художественного творчества способствует развитие качества иллюзорности. Искусство традиционно интерпретирует реальность, рождая художественный образ, «иллюзию», оставаясь при этом в границах своего художественного языка. В изобразительном искусстве за иллюзорностью традиционно закрепилось свойство имитации жизни, создания ощущения, что можно «войти» в картину. В архитектуре под иллюзорностью понимаем трансформацию физической среды (путем нивелирования поверхности, росписью, зеркалами и т.п.), превращение ее в реальность нового художественного качества. Более того, при

анализе художественного мира архитектурного творчества, правомочно говорить о «живописи», «графике», «скульптуре», «музыке», «танце» и «театре» архитектуры.

В системе интеграции архитектура изначально обладает пространственным фактором как первоэлементом архитектурного искусства, а факторы иных видов искусства приобретают пространственное измерение. Обратимся к рассмотрению оснований интеграции с факторами пластических искусств, которые традиционно вступают в синтез с архитектурой в формах монументальной живописи и скульптуры.

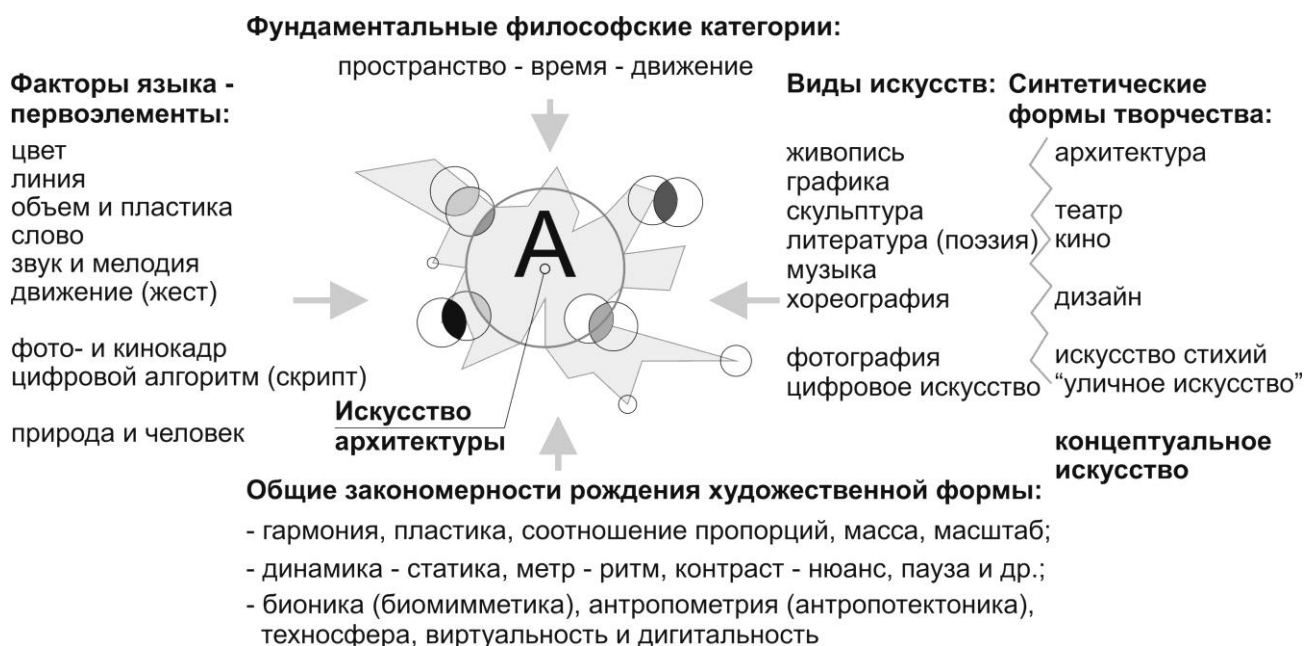


Рис. 3.1 Художественное «поле» интеграции

Ф1 - Фактор - первоэлемент художественного языка	Ф2 - Фактор вида искусства	Новое художественное качество архитектуры
цвет и линия	живописно-графический	живописное и графическое
объем (пластика)	скульптурный	скульптурное
слово	литературно-поэтический	литературное и поэтическое
звук (мелодия)	музыкальный	музыкальное
движение (жест)	танцевальный (актерский)	динамическое
фото и кинокадр	фото-кинематографический	фото-кинематографическое
цифровой алгоритм (скрипт)	цифровой, дигитальный	цифровое, дигитальное
природа и человек	естественно-гуманистический	естественно- гуманистическое
Ф3 – Факторы, опирающиеся на синтетические искусства: архитектуру, театр, кино, цирк, дизайн, искусство стихий, «уличное искусство», концептуальное творчество...		
Синтетические искусства сообщают архитектуре дополнительное интеграционное качество		

Рис. 3.2 Факторы интеграции видов искусства в архитектуру

Цвет и линия. Цветовые и линейно-графические «поля».

«Цветная» и «графическая» архитектура

Синтез искусств в архитектуре является древнейшим феноменом проявления художественной интеграции на пути создания оркестровых произведений и архитектурных ансамблей. Архитекторы обращаются к нему как к возможности обновления приемов декоративного решения фасадов и интерьеров, расширения мировоззренческих рамок, поиска новых способов отражения меняющейся реальности. Искусства, участвующие в синтезе на базе архитектурного замысла, приобретают интегративное качество включенности в художественное целое более высокого порядка. Факторы изобразительного искусства традиционно участвуют в архитектурно-художественном синтезе в форме архитектурной графики: эскиз, отмывка, чертеж, концептуальная живопись, скульптурная модель и др. Этот «функциональный» аспект выступает одним из способов высказывания архитектора и совершенствования его профессионального языка.

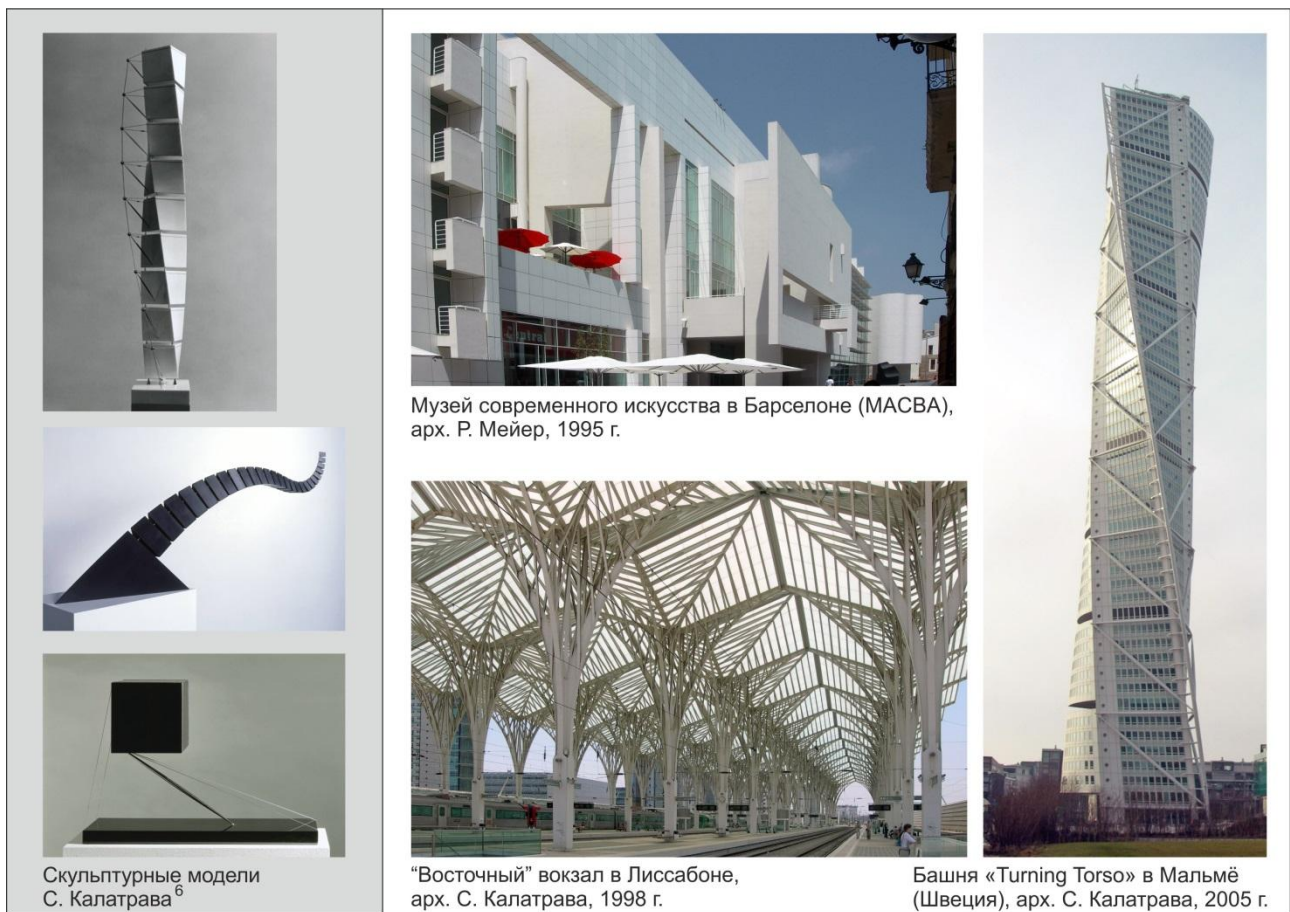
Скульптурная пластика в большинстве случаев присутствует априори как фактор объемности архитектурного объекта. Цвет используется в качестве декоративного приема, информационно-символического метода ориентации в пространстве с целью достижения визуального комфорта среды. Цветовые «поля» архитектуры воспринимаются субъективно в контекстах культурной традиции, личного опыта и эмоционального состояния. Следует выделить два пересекающихся пути в современной концепции цвета: дизайнерский и художественный, которые отличаются критериями утилитарной пользы. Цвет в дизайне наряду с эстетическими решает задачи функции, комфорта, эргономики и экономической привлекательности. Художественный подход сориентирован на рождение уникального образа произведения – «живописной» архитектуры: объекты MVRDV, А. Росси, Ж. Нувеля, Б. Чуми, Р. Пиано, Ж. Херцога и П. де Мерона, Д. Чипперфилда (рис. 3.3) и др. Линия живет в архитектуре как символика пространственных связей, граница объемов, «очерчивает» контур архитектурного сооружения. Помимо символических значений, линии возникают на поверхности в виде различных текстур, а также выступают в роли направляющих формообразования, рождая разновидности «графической» архитектуры (рис. 3.4).



Рис. 3.3 Цвет. Цветовые «поля». «Цветная» архитектура



Рис. 3.4 Линия. Линейно-графические «поля». «Графическая» архитектура



Скульптурные модели
С. Калатрава⁶

Музей современного искусства в Барселоне (MACBA),
арх. Р. Мейер, 1995 г.

"Восточный" вокзал в Лиссабоне,
арх. С. Калатрава, 1998 г.

Башня «Turning Torso» в Мальмё
(Швеция), арх. С. Калатрава, 2005 г.

Рис. 3.5 Пластика. Пластическое «поле». Скульптурные качества архитектуры

Пластика. Пластическое «поле». Скульптурные качества архитектуры

Переход от приоритета плоскости к значимости объема явился одним из показателей зарождения современной культурной парадигмы в художественных и архитектурных направлениях начала XX века. Скульптурность архитектурной композиции, восприняв многие открытия современного искусства, окончательно утвердилась в творческих принципах Ле Корбюзье, спроецированных в дальнейшем на архитектуру разных периодов. Приоритет «объемности» во многом развивали модернисты, сохранили деконструктивисты, отчасти – постмодернисты, представители новых архитектурных течений. Пластическая трактовка пространства и формы, неотъемлемое качество архитектурной профессии, распространяется и на работу с отдельной поверхностью, не «замыкающейся» в объем.

Относительно недавно плоскость вновь стала фигурировать наравне с объемом. Это совпало с появлением новой эстетики фасада – «второй оболочки», медиа-экранов и медиа-графики, а также с популярностью «игровых» приемов, намеренно нарушающих трехмерность архитектуры. Выбор приоритета объема или плоскости обозначает актуальную оппозицию «скульптурности» или «экранности» в современной архитектуре (рис. 3.5). Наряду с этими «полюсами» очевидной

тенденцией является архитектура оболочек, поверхностей, мембран, решенных пластически. Архитектурно-пластический синтез, являясь исконным для архитектуры, открывает широкий спектр свобод формообразования на основе компьютерного моделирования. В свою очередь живописно-графический потенциал рождает подчеркнутую визуальную ориентированность, «картинность» архитектуры. Таким образом, интеграция пространственных искусств одновременно дает дополнительные возможности художественной выразительности, с одной стороны, и обозначает проблему чрезмерной увлеченности внешней эффектностью, с другой.

Слово и текст. Литературное «поле».

«Разговор», повествование и поэтический язык архитектуры

Анализируя бытование разных форм словесного фактора в архитектурном творчестве, обратимся к ряду: буква, слово, текст, литературное произведение. Понятия слова и текста адресуют, в первую очередь, к выстраиванию осмысленной выразительной конструкции и коммуникации. Символическое значение приобретают элементы системы: центральная идея и образ; язык, определяющий форму произведения; само произведение как «текст»; акт прочтения и понимания адресатом, повторяющийся во времени. Архитектурный объект можно метафорически трактовать как «букву» пространственного «текста», в построении которого обнаруживаются аналогии с правилами языка: орфографией, синтаксисом, морфологией, грамматикой.

Литературное «поле» можно рассмотреть как область символов и знаков, объединенных системой смысловых и ассоциативных связей. Функционально литературный аспект реализуется непосредственно в форме авторского слова: концепции проекта, манифесте, монографии. Символически – подразумевает как «прямую речь» автора, так и встроенность в общекультурный контекст цитатами из различных источников. Рассматриваемое «поле» на метафорическом уровне актуализирует временной фактор в архитектуре, которая выстраивает сценарий, замедляя или ускоряя свое «повествование». В этом ракурсе интересно провести условную границу архитектурной «прозы» и «поэзии». «Проза» адресует к игре, а «поэзия» – к чувству и интерпретации времени (рис. 3.6). В лирике особое значение имеет ритмика, интонация, напевность, музыкальность – с помощью этих приемов поэт структурирует время. Выявив сходство композиционных средств, рискнем предположить, что в восприятии архитектуры и изящной словесности возникает явление синестезии, очевидное в сопоставлении с музыкальным искусством.

Тело в плаще обживает сферы,
где у Софии, Надежды, Веры
и Любви нет грядущего, но всегда
есть настоящее, сколь бы горек
не был вкус поцелуев збре' и гоек,
и города, где стопа следа

XI

не оставляет - как челн на глади
водной, любое пространство сзади,
взятое в цифрах, сводя к нулю -
не оставляет следов глубоких
на площадях, как "прощай" широких,
в улицах узких, как звук "люблю".

XII

Шпили, колонны, резьба, лепнина
арок, мостов и дворцов; взгляни на-
верх: увидишь улыбку льва
на охваченной ветров, как плащем, башне,
несокрушимой, как знак вне лашни,
с поясом времени вместо рва.

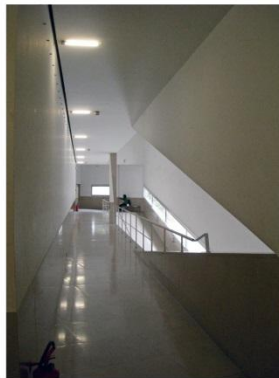
И. Бродский "Лагуна", 1973 г.



Павильон на Биеннале.
Венеция, 2008 г.

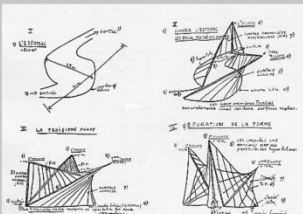


Расширение музея Ордругаард в Копенгагене. Арх. З. Хадид, П. Шумахер, 2005 г.

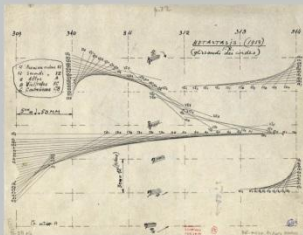


Архитектурный факультет в Порто (Португалия), арх. А. Сиза, 1994 г.

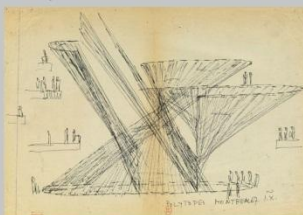
Рис. 3.6 Слово и текст. Литературное «поле». «Разговор» и поэтический язык архитектуры



Павильон Филип в Брюсселе.⁷
Ле Корбюзье, Я. Ксенакис, 1958 г.



Графические паритеты и
штудии Я. Ксенакиса⁸
Study for Metastaseis, 1954



Study for Polytope de Montréal⁸
(штудия многогранника), 1967 г.



Город музыки в Париже, арх. К. Портсампарк, 1984-1995 гг.
Западная часть – Национальная консерватория. Интерьер атриума Восточной части



Концертный зал города Порто (Португалия), арх. Р. Кулхас, 2005 г.

Рис. 3.7 Звук. Музыкальное «поле». «Звучание» и «тишина» архитектуры

Звук. Музыкальное «поле». «Звучание» и «тишина» архитектуры

Связь архитектуры и музыки по праву можно считать одной из самых дискутируемых синестетических аналогий. Архитектурно-музыкальная интеграция основана на родстве приемов композиции и сходстве художественного впечатления, а музыкальность адресует к временному аспекту, характеризуя восприятие в движении. Музыкальное «поле» архитектуры многослойно: акустическое явление, «изображение» звучания архитектурным языком, организация пространства по аналогии с музыкальным произведением. В аллегорическом смысле уместно рассуждать о «созвучии» нового произведения «музыке» существующего пространства. «Звучание» архитектуры в индивидуальном восприятии может быть тихим или громким, вероятно, даже «низким» или «высоким», воплощаться одной темой или рождать полифоническое произведение, в крайних состояниях приближаясь к какофонии или шуму.

В функциональном ключе звук как первоисточник музыки задействован в помещениях для исполнения произведений и в открытых пространствах, что требует специальных объемно-пространственных решений, технологических систем, благоприятных условий для восприятия. В художественно-символическом ракурсе музыка трактуется на уровне архитектурного приема или образной метафоры, рождая «музыкальную» архитектуру, которая выражает время и предполагает темпоральные переживания своего адресата. Музыкальность может стать принципом авторской системы проектирования (рис. 3.7), или быть основой реального сотворчества архитектора и музыканта, примерами которого явились произведения Я. Ксенакиса, создавшего уникальный метод записи нот языком архитектурной графики.

Движение танца. Жест. «Поле» движения. «Хореография» архитектуры

Движение как обозначение философской категории является одним из универсальных начал, которыми оперирует современная архитектура наравне с категориями пространства и времени. Архитектурный объект, как правило, стабилен физически, а движение реализуется в процессе освоения пространства социумом или в форме эстетического впечатления, основанного на динамических метафорах и образах. Интеграция хореографических искусств и архитектуры, в первую очередь, происходит на базе «поля» движения, адресующего к динамике в архитектуре и определяющего танцевальную природу в целом.

Функциональный аспект взаимодействия, представленный типологическим рядом пространств для танца (различные залы, студии, школы танца), активно

расширяется в русле популярного направления освоения не специализированных пространств архитектуры. Современная хореография зачастую становится фактором одушевленного движения в архитектурной среде. К этой тенденции можно отнести танцевальные представления в знаковых современных интерьерах – открытие музея MAXXI в Риме, или творчество группы NMC – New Movement Collective, а также актуальный феномен уличных танцев, связанный с неформальной городской культурой.

Символическое поле подразумевает «хореографию» самой архитектуры, ее формы и замысла. Мотив движения актуален для современной практики структурной организации и формообразования архитектурного объекта и может считаться важной составляющей творческих методов целого ряда архитекторов: С. Калатрава, Ф. Гери, З. Хадид, О. Декк, М. Фуксаса, бюро КООП Химмельблау, Asymptote, Morphosis и др. Таким образом, формирование архитектурной «хореографии» является метафорой прочтения интегрального пространственного образа с выраженной эстетикой движения (рис. 3.8).

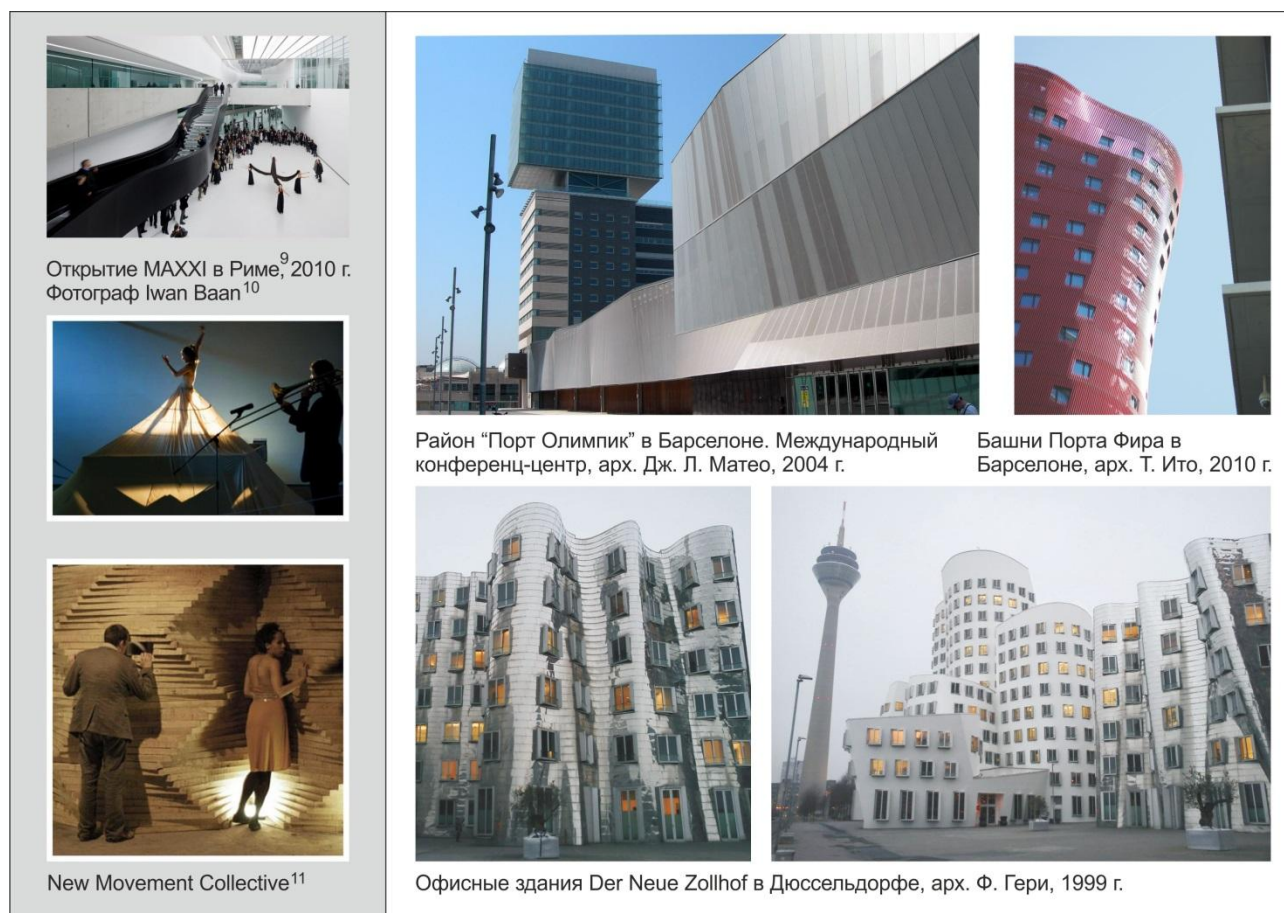


Рис. 3.8 Движение танца. Жест. «Поле» движения. «Хореография» архитектуры

Фото- и кинокадр. Оптическое «поле». «Фото» и «кино» архитектуры

Рассмотрим относительно новые художественные факторы, которые отражают трансформацию мышления и восприятия современного человека, во многом связанную с изменениями научной и общекультурной парадигмы. Так, многополярность современного мира, признание нестабильности и относительности большинства систем, экспансия мультимедиа проявляются в нарастающей нелинейности и подвижности смысловых конструкций, фрагментарности восприятия, в формировании «клипового» сознания. Развитие технологий выводит на передний план техногенные основы архитектурно-художественного синтеза относительно естественных, связанных с чувствами и природой человека. К наиболее значимым на сегодняшний день выразительным началам можно отнести развивающиеся факторы фотографии, кинематографа и цифрового проектирования.

Интеграция эстетики кадра в архитектуру пришла одновременно с актуальными тенденциями «фотографичности» и «кинематографичности» восприятия, наметившими очертания оптического поля архитектуры. Указанные направления развивают популярную иллюзорную стратегию новейшей архитектуры, которая отсылает к эфемерности и ирреальности восприятия пространства, трансформации границ и материальности формы, подвижности и нестабильности смысловых и семантических структур, к тотальной медийности на границе с голографичностью.

Функциональный ракурс, связанный с потенциальными возможностями фото- и кино-инсталляций, приобретет новые значения для мультимедийной архитектуры будущего. На сегодняшний день актуален вопрос выстраивания архитектурной композиции путем своеобразной «раскадровки», «монтажа» и следования сценарию, а также художественно-символического отождествления с оптической иллюзией, что предопределяет понятия «фото» и «кино» архитектуры. В творчестве современного архитектора можно обнаружить различные грани кинематографического процесса: сценарий, режиссуру, операторскую работу, монтаж и, с известной степенью приближения, спецэффекты в виде интерьерного, средового, светового дизайна. В еще большей степени архитектура испытывает влияние фотоискусства, что связано с традицией архитектурной фотографии и формированием эстетики кадра. Складывается определенный круг приемов архитектурной «оптики»: «крупный план», «фокус» и «резкость», «многократное экспонирование», которые используются в прозрачной и медийной архитектуре стекла, становятся знаками авторского стиля (рис. 3.9).

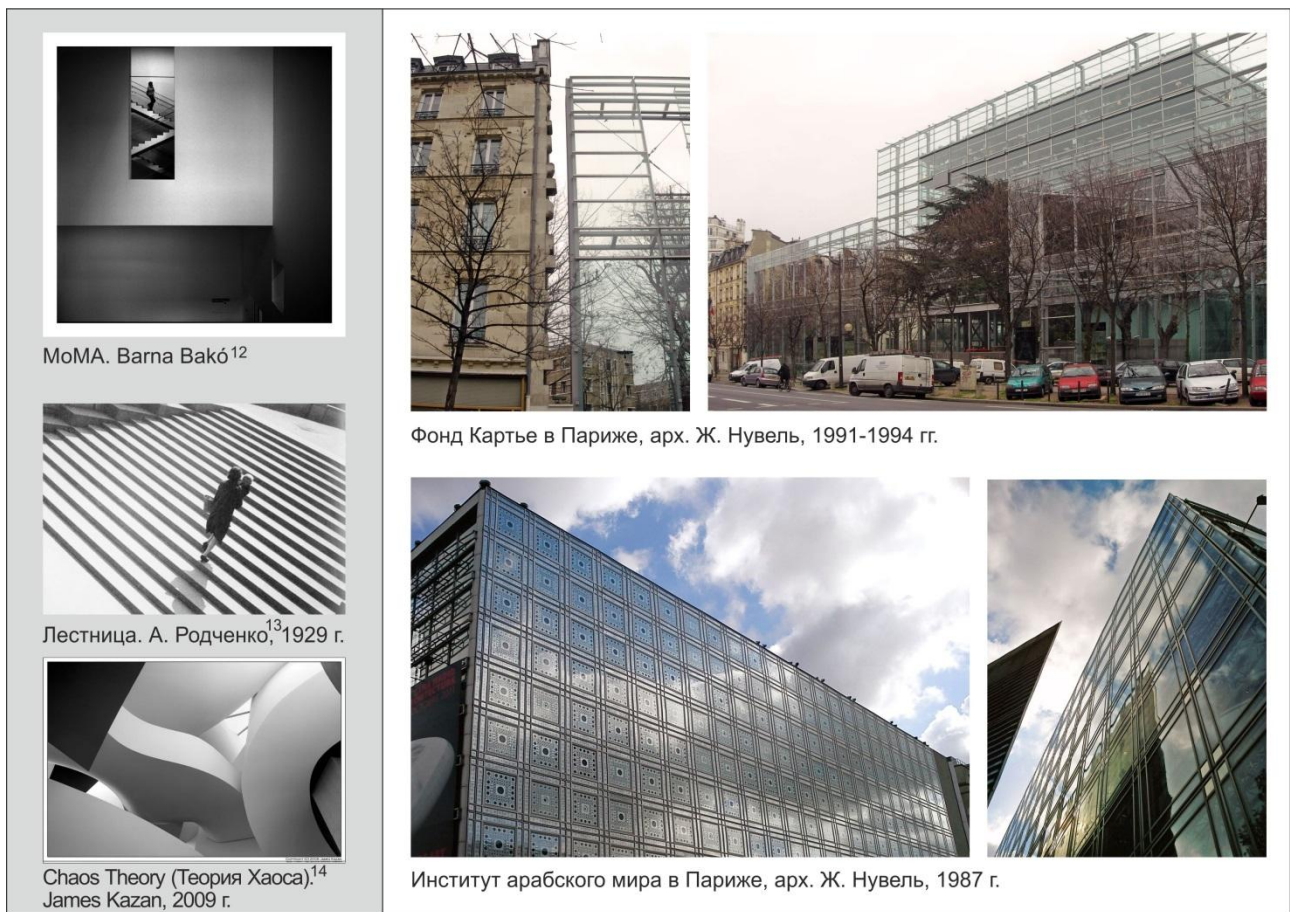


Рис. 3.9 Фото- и кинокадр. Оптическое «поле». «Фото» и «кино» архитектуры

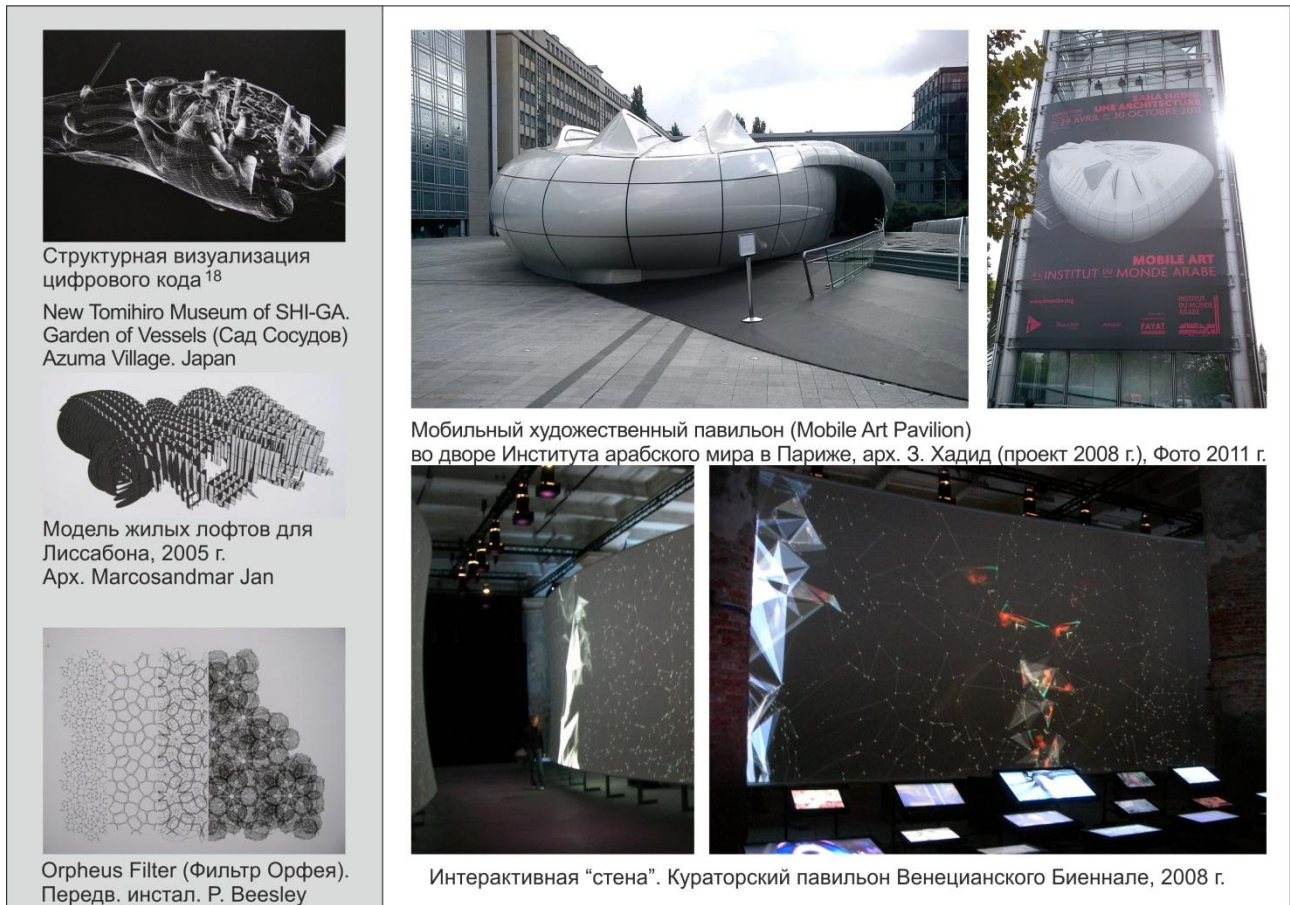


Рис. 3.10 Цифровой алгоритм. Скрипт. Дигитальное «поле». «Цифровая» архитектура

Цифровой алгоритм. Скрипт. Дигитальное «поле». «Цифровая» архитектура

Цифровой алгоритм внедряется в деятельность архитектора как фактор технический, структурообразующий и художественный, несущий качества цифрового искусства. Цифровое «поле» распространяется в двух основных слоях: рациональном и эмоциональном. Рациональное начало определяет функционально-технологические возможности: адаптивность и интерактивность; возможности учета и обработки различных параметров; генерацию сложных форм. Архитектура исторически является одним из наиболее важных «медиа», транслируя социальную и культурную информацию посредством организации среды. Цифровой фактор совместно с актуальными тенденциями информационной и визуальной культуры способствует внедрению стратегии медийности, развивающей иллюзорный принцип трактовки пространства и работы с формой.

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 форм. Качества предельной иллюзорности вдохновляют многих приверженцев эстетики чуда в новейшей архитектуре: Ж. Нувеля, З. Хадид (рис. 3.10), П. Шумахера, М. Новака, Г. Линна, бюро NOX. Виртуальный мир становится популярной нишей концептуального проектирования, порождая архитектурные утопии и футуристические прогнозы без ориентации на реальное воплощение.

Театр, игра, действие как феномены культуры.

Сценическое «поле». «Театрализованная» архитектура

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.

История культуры показывает, что театр является одной из наиболее востребованных реальностей синтеза искусств, а театральность изначально несет мощный интегративный потенциал. Здания одновременно предстают «актерами» и «декорациями», а архитекторы – «режиссерами» пространственного спектакля – аллегорический ряд, который может быть продолжен архитектурной критикой и публикой. Понимание пространства как театрального действия подвигло архитектуру жить жизнью «сцены», с чем отчасти связано бытование феноменов проектного семинара (рис. 3.11), концептуальной выставки и мастер-класса [16].

Концепция как универсальное межсистемное начало.

Концептуальное «поле». Концептуальная архитектура

Концептуальный подход основан на формировании, развитии и репрезентации сильного интеллектуального посыла, пренебрежение «результатом» в пользу демонстрации процесса, в который вовлекается адресат. Концептуальное творчество архитектора, становление которого изначально происходило на основе утопического мышления (архитектурные фантазии, футуристические проекты), представлено сегодня тремя основными взаимосвязанными направлениями: виртуальным и реальным концептуальным проектированием, теоретической рефлексией. К концептуальному «полю» отнесем классиков чистого визионерского подхода – П. Солери, Й. Фридмана, С. Прайса, Л. Вудса, группу Архигрем; мастеров, начинавших свой путь с теорий или художественных абстракций – П. Эйзенмана, П. Кука, С. Холла, З. Хадид, У. Олсопа, КООП Химмельблау, японских метаболистов; новых приверженцев провокаций и медиа-утопий – Г. Линна, Ф. Роше, группы Future Systems, UFO, UN Studio и востребованных архитекторов более прагматического склада – Р. Кулхаса, Б. Ингельса, бюро MVRDV. Особым художественным явлением выглядит феномен отечественной «бумажной архитектуры» (М. Хазанов, М. Филлипов, И. Уткин, М. Белов). Последователи виртуального подхода продолжают эксперименты в области новых форм расселения в различных средах: на земле, в воде, в воздухе, в космосе; применения аркологических подходов; поиска дигитальных форм и саморазвивающихся гиперструктур; цифрового моделирования и медиа-ресурса. Имея научный, социальный и архитектурный потенциал, эти проекты зачастую остаются художественными манифестами и разновидностью архитектурного шоу (рис. 3.12).



Рис. 3.11 Театр, игра, действие. Сценическое «поле». «Театрализованная» архитектура



Рис. 3.12 Концепция. Концептуальное «поле». Концептуальная архитектура

Дизайн и мода как поли-интегративные явления культуры.

«Поле» дизайна и моды. «Дизайн» и «мода» архитектуры

Еще одной синтетической сферой деятельности является дизайн – многомерное явление, родственное архитектуре и активно с ней взаимодействующее. Как прогрессивный метод проектной деятельности дизайн распространяется на многие области культуры: предметный, интерьерный и средовой, а также графический, медийный и дизайн одежды. Отличительными чертами архитектурного дизайна можно считать нацеленность на самые инновационные, порой тенденциозные, решения, преимущественную работу с формой и современными технологиями. Вместе с этим дизайн представляет интеграционный фактор, ориентированный на временный и коммуникативный характер, во многом развивая линию демократизации архитектуры. Концептуальный дизайн, основанный на аналитике и прогнозировании, характерен для Р. Кулхаса, П. Эйзенмана, бюро MVRDV, BIG (рис. 3.13).

Явление моды, адресующее к временному фактору, можно рассматривать в предметном и символическом смыслах: как область конструирования предметов гардероба и как явление сменяемости тенденций и предпочтений публики. В метафорическом плане архитектурная мода выражает пульсацию вкусов и стилевых предпочтений, вопросы индивидуальности, массовости, ориентации на социум своего потребителя. Семантический мотив определяется восприятием города в переплетении всех структурных и смысловых нитей – городской «ткани», а пространственных границ объекта – как оболочки, своеобразной «рубашки» здания. Оппозиция «прикрытое» – «обнаженное» отсылает к слоистости архитектурных «одежд», характеру их материальности: орнаментика, текстуры и фактуры, сетки и перфорация, прозрачность и др. Помимо указанных метафор, взаимосвязь моды и архитектуры имеет закономерный функциональный ресурс – архитекторы обращаются к проектированию бутиков, подиумов для модных дефиле, к дизайну одежды и обуви. В архитектуре дизайнерские методы и модные тенденции трансформируют критерии масштаба, материальности, стиля, подчас размывая их основы (рис. 3.14).



Рис. 3.13 Дизайн. «Поле» дизайна. «Дизайн» архитектуры

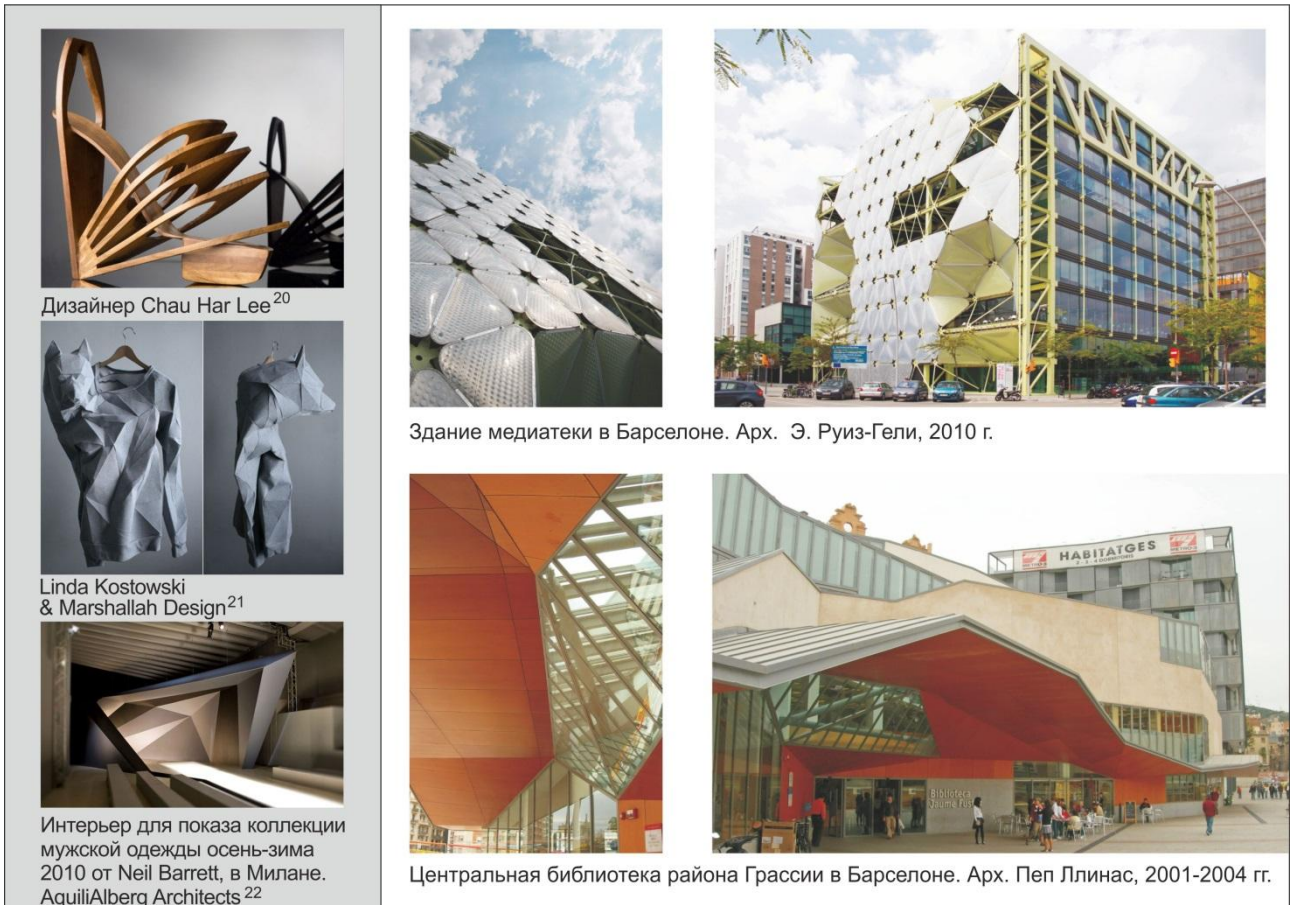


Рис. 3.14 Мода. «Поле» моды. «Мода» в архитектуре

Природа как естественное универсальное начало. Искусство стихий.

«Поле» естественных (природных и гуманистических) феноменов

Интеграция природных факторов в архитектуру идет 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», имеющее древнюю традицию, проявляется в большинстве случаев латентно на уровне «поля» естественно-природных феноменов. Реализуется стратегия естественности и гуманизма, выступающая антитезой концептуальным или технологическим стратегиям. Архитектура как «искусство стихий» приобретает качество естественности художественного мира произведения: природа и вторая, созданная человеком, искусственная природа, соединяются, что определяет укорененность архитектурного объекта на месте и его благотворное воздействие на адресата (рис. 3.15). Сторонники природной интерпретации: японские зодчие и их последователи; представители других культур, сохраняющие национальные традиции, а также мастера, близкие феноменологическому направлению.

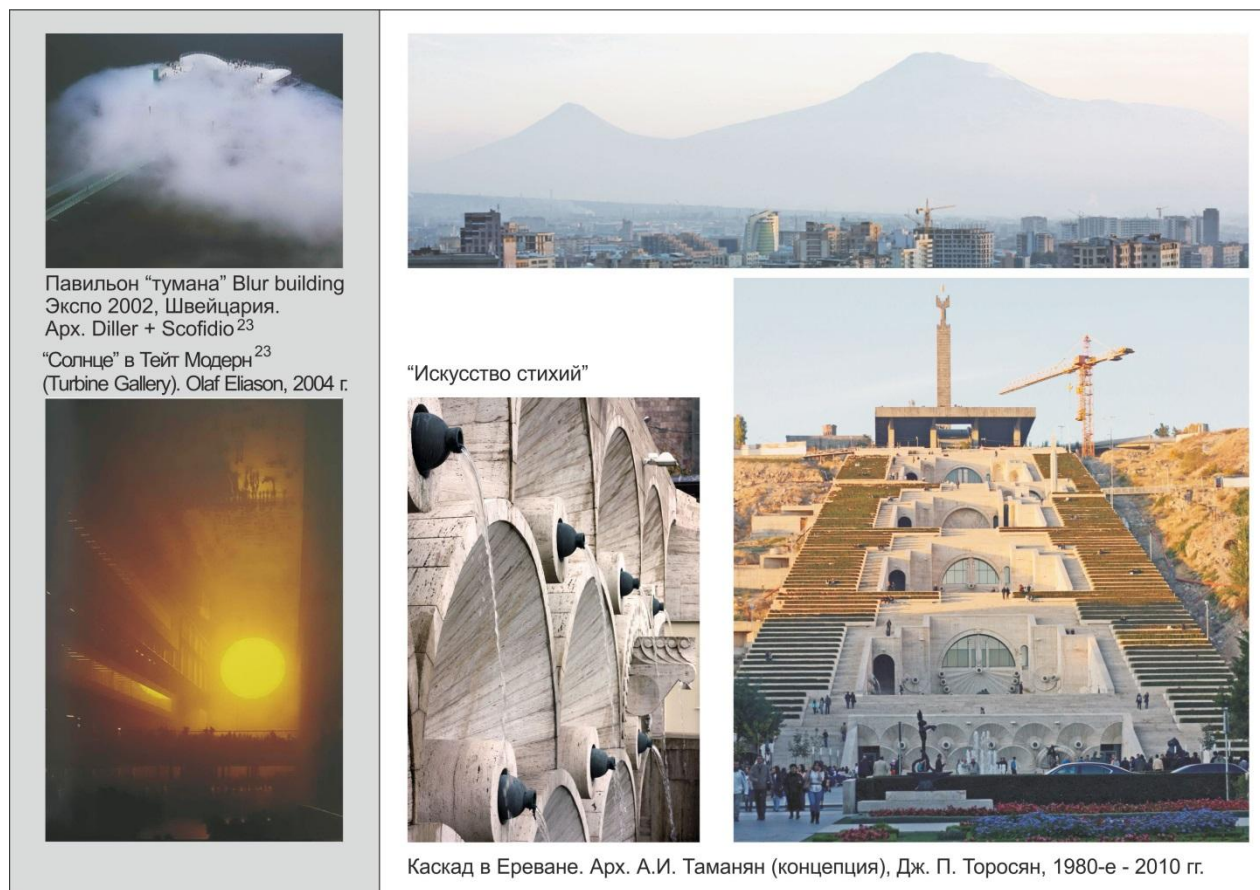


Рис. 3.15 Природа. Искусство стихий. «Поле» естественных феноменов

3.2 Система интеграции искусства в новейшую архитектуру.

Актуальные принципы художественной интеграции

Система интеграции искусства в новейшую архитектуру описывается художественным «полем» в совокупности воздействия факторов искусств на основе специфических «полевых» и универсальных интеграционных принципов по различным основаниям, слоям и направлениям [39]. Художественные факторы могут быть прямыми и опосредованными членами взаимодействия. Так, пространственные искусства способны вступать в непосредственное взаимодействие с архитектурой, а факторы временных искусств выступают как относительно самостоятельные, сохраняя свою целостность и форму (рис. 3.16). Важно отметить, что именно в системе архитектуры в процессе художественной интеграции рождаются оркестровые произведения, обладающие особой выразительностью и интегральными качествами воздействия на адресата.

Проведенный пофакторный анализ демонстрирует существование и развитие в современной культуре трех сильных центров притяжения художественного «поля»: «концепция», «театр» и «дизайн», а также универсального естественно-гуманистического основания архитектурной деятельности. Именно эти центры объединяют наиболее популярные интегративные направления искусства архитектуры: концептуальность, театральность, зрелищность, сценарность, медийность, иллюзорность, искусство стихий, дигитальность и виртуальность.

Архитектурно-художественное единство в новейшей архитектуре достигается на пересечении специфических «полевых» и универсальных принципов художественного «поля» интеграции (рис. 3.17). К первым отнесем принципы новой «иллюзорности» в формировании эстетики «чуда» (мультимедийность и дигитальность, зрелищность и театральность, художественная виртуальность и дематериализация); «смысловой структуры» в ее развитии и способах интерпретации (концептуальность, «текст» и лингвистика, семантика, сценарность, процессуальность); «игры» в аспектах коммуникации и социальной активации («шутка», провокация, предметный дизайн, игра масштабов, архитектурная «мода», тенденциозность).



Рис. 3.16 Система интеграции искусства в архитектуру

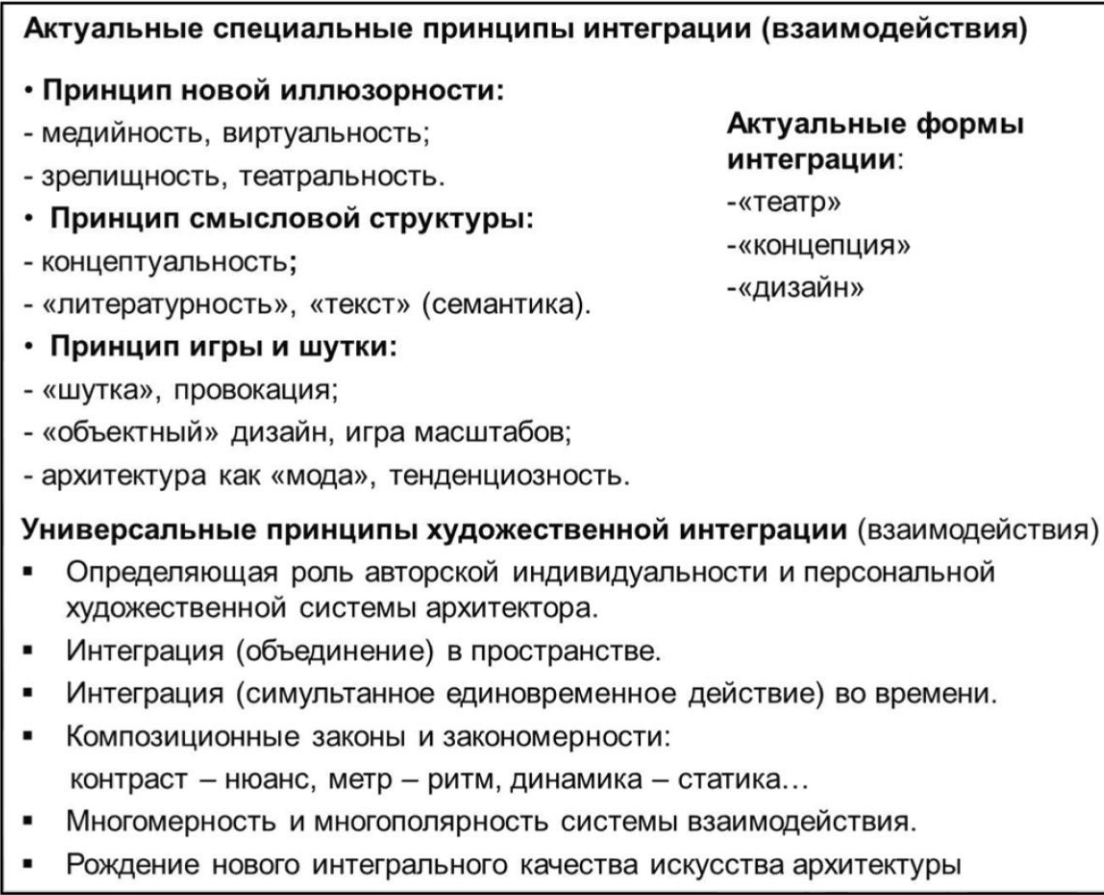


Рис. 3.17 Принципы интеграции искусства в архитектуру

Обозначим универсальные поли-интеграционные принципы на мета-системном уровне:

- системообразующий концептуальный принцип возникновения-рождения;
- принципы художественного произведения, включая принципы художественной самостоятельности и интерактивной динамики;
- универсальный принцип художественной идентичности места, автора, произведения;
- принцип свободной художественной интерпретации и трансформации;
- принцип динамической художественной коммуникации;
- «полевой» принцип взаимодействия и принципы объединенного интеграционного «поля»;
- принцип художественной мета-системы.

Интеграция искусства в новейшую архитектуру рождает художественную целостность архитектурного произведения, архитектурной деятельности, архитектурной среды, интерпретируя актуальные тенденции многомерности современного мира.

3.3 Художественно-символический подход в архитектуре начала XXI века

По словам древнеримского архитектора Витрувия, архитектура основывается на трёх началах: польза, прочность, красота. В XV веке Альберти добавил четвёртое начало – целесообразность, которую можно, впрочем, определить и как производную от первых трёх составляющих.

Анализируя бесконечный поток современных зданий и сооружений, основные стили и течения архитектурной мысли конца XX и начала XXI века, можно заметить, что архитекторы, безусловно, стараются следовать этим четырём составляющим, но часто определяют в своей архитектурной практике приоритетное направление. Формалисты думают о красоте, функционалисты – о пользе, а кто-то – только об экономической выгоде.

Сегодня сложно выявить универсальный принцип формирования архитектуры, по которому можно было бы сказать, что это – архитектура, а это – уже нет. Но стоит попробовать проанализировать разные представления об архитектуре. Рассмотрим пограничный, и в большинстве случаев спорный, пласт архитектуры – архитектуру, граничащую с дизайном. В последнее время множество проектов с доминирующей образной составляющей несут, в основном, декоративную функцию. Рождение

новых образных структур в сфере архитектурно-пространственной среды вызывает потребность в очередной раз попытаться осмыслить процесс формирования архитектурного образа в нынешней ситуации и проанализировать архитектурные объекты с точки зрения художественно-символической образной составляющей [40].

При анализе архитектурных объектов с доминирующим образно-художественным качеством можно выявить два основных подхода к их проектированию:

- образно-символический подход, при котором за основу формы здания берется привычная форма повседневных предметов;
- декоративно-художественный подход, при котором главным является внешняя стилизованная аранжировка формы, здание рассматривается как некий «холст» для творчества.

Основной целью этих подходов к архитектуре является придание существующим улицам, районам и городам особого настроения, нового и удивительного для современного, привыкшего к своей реальности человека. В последнее время появилось достаточно много зданий, принимающих нетрадиционный архитектурный облик. Так, в Китае, в городе Хуайнань в 2007 году завершилось строительство здания «Дом-рояль со скрипкой» (Piano shaped building) (рис. 3.18). Здание было построено, в первую очередь, как достопримечательность, чтобы выделить город из множества других неприметных китайских городов. На данный момент дом представляет собой выставочный комплекс, где демонстрируются новые проекты для обустройства города. Это сооружение – плод совместных усилий студентов Хефэйского технологического университета и дизайнеров компании «Huainan Fangkai Decoration Project Co.». Огромная скрипка служит входом в здание, в ней располагается лестнично-лифтовой узел. Стеклопанельное исполнение не позволяет забыть о звучании.

Пример интерпретации предметов интерьера – дом-«офисная тумбочка» (рис. 3.19), построенный в самом центре крошечного средневекового городка Гельнхаузен в Германии по проекту немецкой дизайн-студии Formalhaut. Фасад отделан алюминиевыми панелями, а спальня представляет собой выдвижной ящик. Авторы трактуют открытое пространство небольшого города как закрытое интерьерное пространство, которое уместно наполнить элементами мебели. Архитектурной среде придается уют благодаря образно-символическому подходу, включающему в данном случае преднамеренную сбивку масштабов.



Рис. 3.18 Дом-рояль со скрипкой в городе Хуайнань (Китай)



Рис. 3.19 Дом – «офисная тумбочка» в Гельнхаузене (Германия),
дизайн-студия Formalhaut

Иной архитектурный подход проявляется в случае, когда форма отступает на второй план и у объекта доминирует декоративно-художественное начало. Пример такого подхода – счастливый дом Рицци – самые позитивные офисы в мире (рис. 3.20). Он расположен в северной части Германии, в небольшом городке Брауншвейг, на окраине исторического квартала Магни. Невысокие, возможно, нелепые башенки с необычайно яркой раскраской словно играют друг с другом. В

2001 году в Брауншвейге на месте развалин герцогской резиденции было решено возвести здания современного характера, которые взяли бы на себя роль эмоционального акцента в историческом квартале. В объекте причудливым образом нашли свое сочетание приемы поп-арта и мультипликации. «Смеющиеся» башенки, построенные по проекту архитектора Конрада Клостера и раскрашенные художником Джеймсом Рицци, постоянно вызывают положительные эмоции, улыбки и даже восторг у адресатов этого произведения – горожан и туристов.



Рис. 3.20 Дом Рицци в Брауншвейге (Германия)

Пример акцентной архитектуры необычной художественной стилистики – работа архитектурной группы Klein Dytham. «Идея заключалась в том, что, поскольку здание находится в плотно застроенном жилом районе, мы хотели превратить его облик в знак, акцент», – объясняет Dytham. Нынешнее граффити – портрет женщины Анри де Тулуз-Лотрека на стене салона-парикмахерской – в дальнейшем может быть заменен любым другим изображением по желанию арендатора (рис. 3.21). Идея авторов в том, что в архитектуре, как и в дизайне, должны быть элементы, которые владелец может менять в зависимости от собственного настроения. Klein Dytham убеждены, что архитектура непременно должна нести в себе «элементы удовольствия».



Рис. 3.21 Салон-парикмахерская в Сибуя-ку, Токио, архитектурная группа Klein Dytham Architecture

Таким образом, конец XX и начало XXI века ознаменованы рождением новых веяний в архитектуре: происходит переосмысление роли художественно-символического подхода в решении архитектурных задач [41]. Маловероятно, что представленные нетрадиционные архитектурные формы переломят ход развития архитектуры в сторону тотального «предметного» окружения, однако такие дома способны обратить на себя внимание, вызвать удивление, восторг или другие чувства, а значит, что архитектурная идея была реализована удачно. Создавая такие уникальные дома или другие строения оригинального вида, мастер создает определенный эмоциональный настрой в обществе и окружающей среде.

3.4 Архитектурно-художественное формирование открытых городских пространств (на примере европейских городов)

Современный город обладает целым спектром открытых пространств – это городские площади различного градостроительного значения, парки, скверы, бульвары, сады, набережные, открытые эспланады памятных мест, фрагменты естественного природного ландшафта, дворовые территории жилых комплексов и т.д. Их роль в формировании целостного городского организма, «образа города», в осуществлении специальных и универсальных функциональных процессов велика и многогранна. В рамках данного параграфа не ставится задача рассмотрения градостроительного аспекта городских пространств, также не разрабатывается их классификация: открытые пространства анализируются с точки зрения современных методов архитектурно-художественной интеграции и их социального значения.

Теоретические основы архитектурно-художественного формирования открытых городских пространств

Целесообразно выделить различные формы реализации творческого замысла внутри интеграционной концепции: синтез, диалог, полифония. В процессе синтеза происходит органичное объединение взаимодействующих частей, которое обуславливает рождение нового качества сложного единства. Диалогическая форма подразумевает относительную самостоятельность участников интеграции с целью достижения их продуктивного союза: утверждаются общие основания, «точки пересечения», при сохранении индивидуальности сторон. Полифоническая концепция выражается в «созвучии» различных по форме, характеру и эмоциональной окраске тем, составляющих ткань произведения. Приемы и методы формирования открытых городских пространств изучает и реализует дизайн городской среды как специальная отрасль, активно развивающаяся сегодня. Однако принципиально ошибочно считать организацию этих зон задачей узко специализированного направления, поскольку они по своей природе аккумулируют целый спектр социальных, функциональных, средовых, культурных и экологических, а также личностных эмоциональных аспектов жизнедеятельности человека и жизни города в целом.

В открытых пространствах происходит объединение архитектуры и искусства на фундаментальном уровне, стержнем которого является «ген» архитектурно-художественной интеграции, заложенный в их природе. Кроме этого дизайн среды одновременно проявляет черты современного искусства и новейшей архитектуры

как экспериментальная область их продуктивного взаимодействия. Выявим объективные и субъективные основания или «гены» архитектурно-художественной интеграции: пространство, в т.ч. промежуточное, пространственные связи, узлы, оси; концепция как связующее интеллектуальное ядро; индивидуальный художественный образ, символ или знак; реальный или вымышленный контекст (история места, метафоры и символы, природная среда); ощущение времени и пространственно-временного единства.

Анализ проектной практики показывает, что концепция организации городского пространства повсеместно несет «ген» архитектурно-художественной интеграции различных функциональных, смысловых и эмоциональных слоев произведения в авторской интерпретации архитектора. С другой стороны, среда изначально обладает интегрирующими основаниями, не зависящими напрямую от воли отдельного автора. В открытых городских зонах эта родовая черта архитектурного пространства проявляется весьма отчетливо, поскольку они традиционно играют роль промежутка, буфера на стыке структурных частей города. В определенном смысле такие пространства можно назвать разрывами плотности городской ткани, «пустотами», которые начинают аккумулировать различные функции, становятся местами социальной активности. Это границы историко-культурных территорий и функциональных зон, воплощающие интеграционный потенциал «промежуточного» пространства с преобладанием универсальной функции.

Мотивы живой природы органично входят в свободное перетекающее пространство университетского кампуса в районе Орестаadt в Копенгагене (рис. 3.22). Композиционная структура зданий и элементов благоустройства находятся в естественной взаимосвязи, являя собой неделимое целое. В аспекте синтетичности архитектурной среды симптоматично обращение многих архитекторов к теме промежуточного, «пустого», пространства и использования его интегрирующего потенциала: предельная дематериализация Ж. Нувеля («пространство кочевников» в доме Картье в Париже) (рис. 3.23), саморазвитие лэнд-форм у П. Эйзенмана, интерпретирующее принцип «открытого текста».

Концептуальное и образное начала формируют персональную авторскую систему ценностей архитектора, отражая два основных взаимосвязанных «мира»: мысли и чувства, выступая интеграторами индивидуальных мотивов и подходов. В рамках концепции, в т.ч. художественной, разрабатывается и формулируется центральная идея произведения в пересечении различных составляющих архитектурного решения: градостроительного, функционального, конструктивного,

формообразующего. Интегральный характер обеспечивает условия ее жизнеспособности, а четко и «эффектно» обозначенная концепция зачастую служит залогом успеха в современной архитектурной практике. Художественный образ, прежде всего, адресует к чувствам и переживаниям человека в совокупном восприятии архитектурного пространства: символических и знаковых систем, метафор, аллюзий и т.д. В этом плане образный подход обладает более широким значением по сравнению с концептуальным, так как ориентирован на весь спектр возможных индивидуальных прочтений. Так складывается собирательный художественный образ, «авторами» которого могут стать все «потребители» открытого городского пространства.

Традиционным для архитектуры и искусства объединяющим фактором является контекст в разных проявлениях: историко-культурный, природный, «литературно-образный», что тесно связано с процессом формирования концепции идентичности: места, автора, произведения. Примечательно, что контекст в зависимости от условий может одновременно выступать как средовым, так и концептуальным началом. Обращение к механизмам исторической и культурной памяти предопределяет использование устойчивых образов, архетипов как опорных точек интеграции, а адресация к вымышленному контексту подразумевает взаимосвязь авторских метафор и возможностей их прочтения. Концепция соединения драгоценного природного контекста и современных архитектурно-художественных решений удачно представлена в скверах и парках города Порту (Португалия), где сохраняется уникальный колорит исторической среды (рис. 3.24).

Рассмотрим основные направления формирования интеграционной концепции открытых городских пространств. В деятельностном аспекте первостепенное значение приобретает понимание пространства как места реализации жизненных интересов человека, что отражается в социальной детерминированности всех составляющих. В систему общего взаимодействия активно включаются принципы многомерного диалога, социальной адаптации, элементы концепции игры. Осуществление необходимых процессов связано с функциональной программой, объединяющей наиболее распространенные специальные и универсальные функции: рекреационную и коммуникативную, познавательную и развивающую, развлекательную и игровую, спортивную и оздоровительную, эмоционально ориентированную.



Рис. 3.22 Вид на общежитие Титген (арх. бюро Лундгаарда и Трансберга, 2005 г.)
Копенгаген

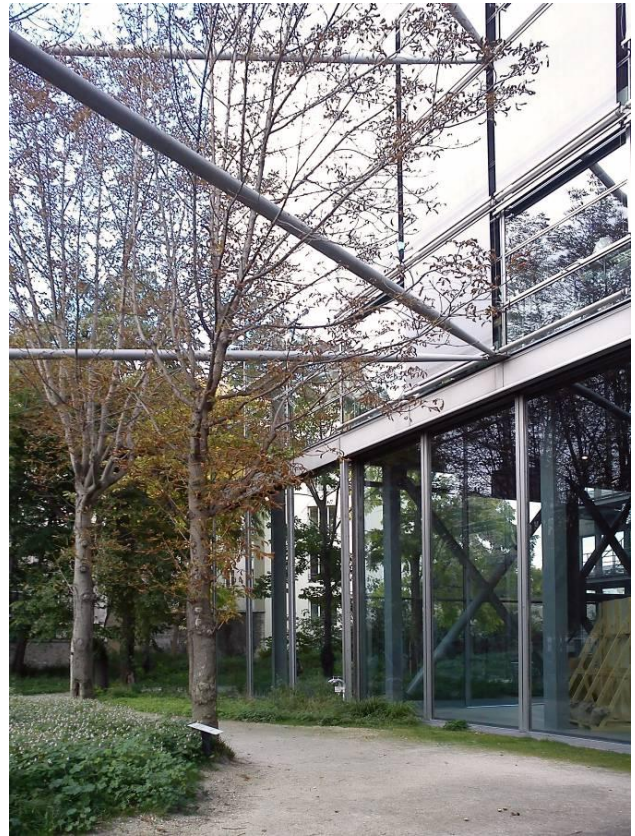


Рис. 3.23 Фонд Картье в Париже, арх. Ж. Нувель, 1991-1994 гг.

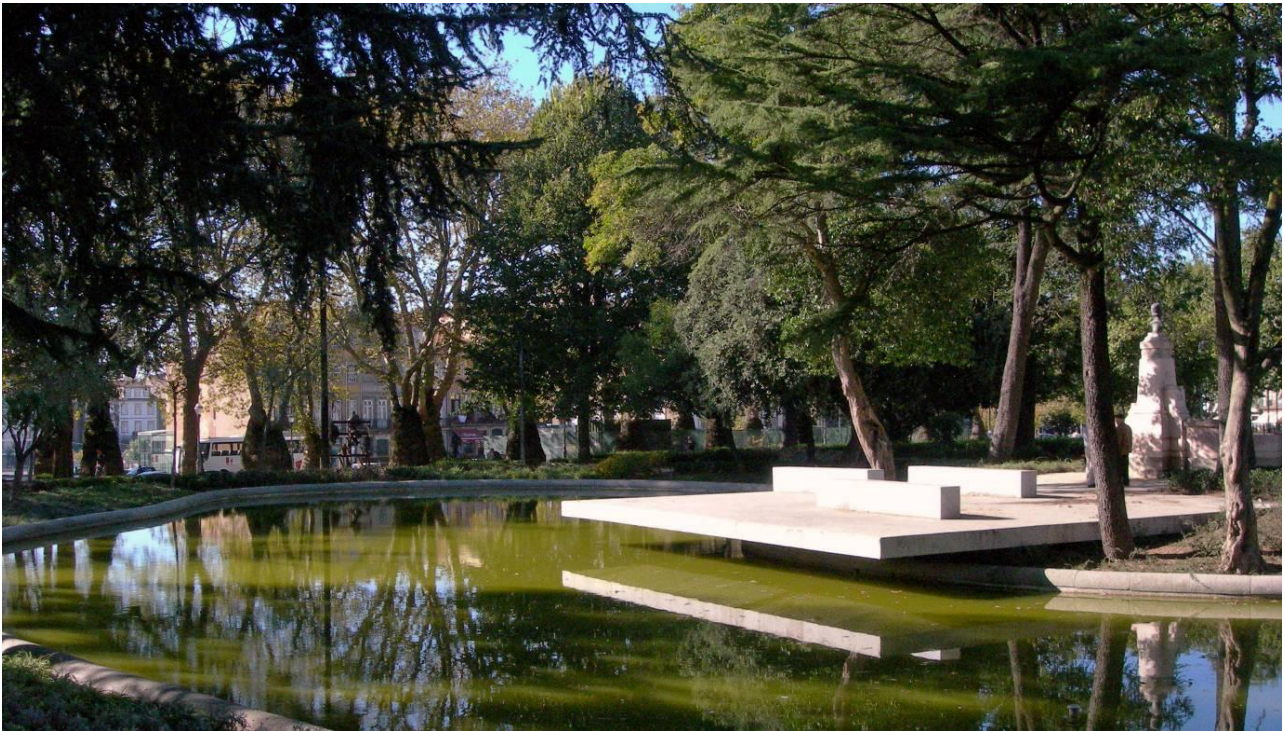


Рис. 3.24 Парк «Jardim da cordoaria» в историческом центре Порту (Португалия)

Концепция социальной адаптации – социально активированное пространство

Основным функциональным посылом реализации городских пространств в большинстве случаев является организация социально ориентированной среды с привлечением творческой (художественной) составляющей. Это направление интеграции связано с социальной функцией открытого городского пространства как демократичного места отдыха, общения и развлечения, где исчезают («стираются» или нивелируются) социальные границы. Уровни «открытости» архитектурного пространства реализуются в ряде взаимосвязанных подходов: диалогическом, игровом, образно-символическом, экологическом, контекстуально-средовом.

Архитекторы обращаются к концепции игры для более легкого контакта с потребителем: человек легче адаптируется в эмоционально наполненной и дружелюбной игровой среде. Востребованным современным подходом является организация определенных точек эмоциональной активации. К числу таких подходов можно отнести устройство временных экспозиций и выставок под открытым небом, которое стало распространенной тенденцией интеграции искусства с городской среду, направленным на соучастие и эмоциональное сотворчество зрителя-пешехода, а также игровое наполнение центров притяжения и транзитных пространств (парковых зон, площадей и набережных европейских и некоторых отечественных городов). Городские выставочные проекты выполняют познавательную, информационную и творческую функции. Ярким примером служит пространственная среда Парижа, объединяющая фотовыставки на берегах Сены (рис. 3.25) и на площади Лионского вокзала, свободное уличное искусство около Центра Жоржа Помпиду и т.д. Своеобразные амфитеатры парка современной скульптуры вдоль левого берега Сены создают зоны социальной привлекательности (рис. 3.26). Композиционный прием дугообразных ступеней, формирующих амфитеатры, обозначает публичный статус архитектурного пространства, приглашая к общению: здесь можно встретить прохожих, отдыхающих, танцующих.

Концепция игры отсылает к родовым чертам человека («Человек играющий», Й. Хейзинга), приглашая к участию представителей различных социальных групп, взрослого и ребенка, занятого, спешащего по делам и свободно прогуливающегося человека, и т.д. В рамках такого подхода происходит «переключение» сознания и ракурса восприятия окружения – это способ шагнуть за рамки привычного контекста повседневных забот в доступной и приятной форме. Подход реализуется на различных уровнях «включенности» индивида: прохожий, зритель, участник и смешанный уровень, что предопределяет параметры интерактивности пространства.

Игровой подход вряд ли можно назвать самостоятельным – он часто становится органичной частью концепции диалога, активно задействован в эмоционально ориентированной и социально адаптированной организации общественных пространств и природных комплексов, участвует в городском дизайне, что позволяет говорить о различных уровнях рассматриваемой концепции.

В первую очередь, это концептуальный уровень, принципиальный методологический подход, в русле которого реализуется диалогическое начало в его образно-символическом ракурсе. «Игра» как форма общения провоцирует к ответному действию, «ищет» участника, побуждая тем самым к многомерному диалогу: людей, человека и пространства, архитектурных пространств. Образно-символический подход трактует архитектуру на уровне знака, символа, в своей граничной форме приближая к концептуальному искусству: от философской притчи или интеллектуального ребуса – до архитектурной шутки, иронии, «игрушки». Это направление имеет глубокие корни в европейской архитектурной традиции – приемы ассоциативной игры чаще использовались именно в архитектуре парковых павильонов и пространств для созерцания природы. Яркий пример современного провокационного дизайна – временная инсталляция «Стихи для землян» (Адриан Виллар Ройас, осень 2011 г.) в саду Тюильри в Париже в виде гигантской белой «трубы», контрастирующей с реальным окружением – уже сам замысел по большей части определяет суть и степень воздействия подобной акции (рис. 3.27).

Объектный уровень выражается непосредственно в игровом дизайне среды, который объединяет «игрушки» и «игры», формы городского искусства, знаковую городскую мебель, тематические экспозиции. Довольно часто игровой дизайн формируют объекты современного искусства: статичные и динамичные скульптурные формы, граффити, инсталляции. В этом аспекте приемы игры тесно взаимосвязаны с художественными принципами, которые проявляются в острой динамичной композиции, в интенсивном колористическом решении, в активном использовании ритмов, сложной скульптурной пластики и т.д. В игровом ключе внедряются также актуальные принципы формообразования (дигитальные и параметрические формы), мультимедиа и интерактивные системы. Интересными примерами могут послужить разнообразный городской дизайн Барселоны, оформление территории музея MAXXI в Риме (арх. З. Хадид), биоморфный дизайн элементов благоустройства в г. Мальме (Швеция) и др.

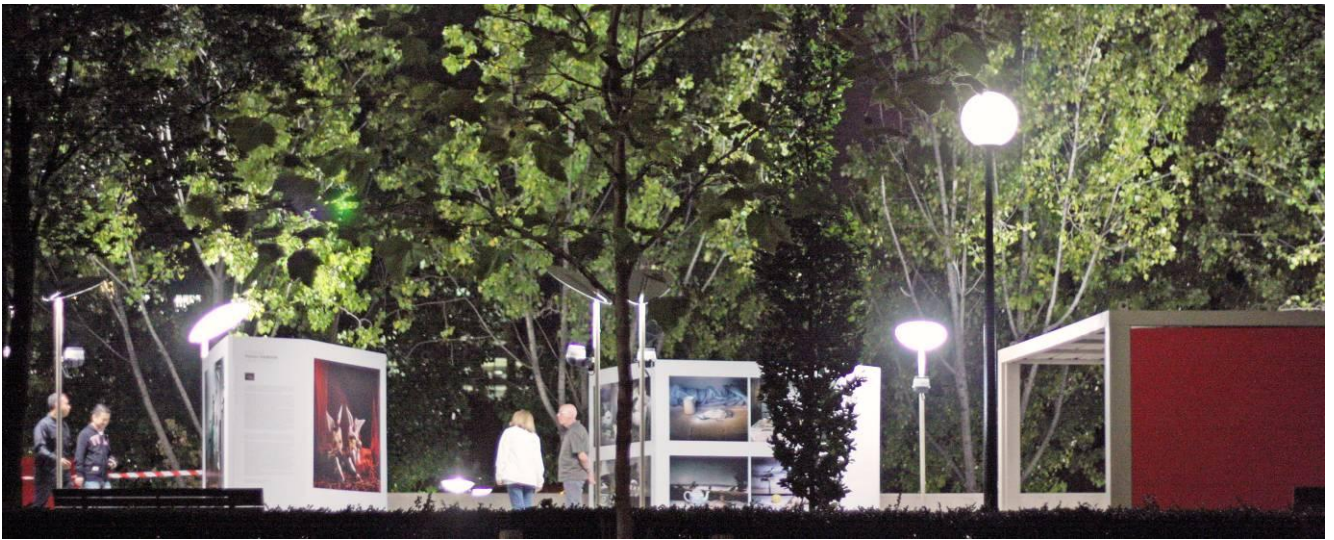


Рис. 3.25 Мобильная фотовыставка на набережной Бранли. Париж. Осень 2011 г.



Рис. 3.26 Благоустройство набережной Сен-Бернар. Париж



Рис. 3.27 Инсталляция «Стихи для землян» (А.В. Ройас, осень 2011 г.) в саду Тюильри.

Интегральный уровень представлен наиболее целостными подходами, охватывающими все стороны игровой концепции в единстве контекстуальных, пространственных, функциональных и персональных авторских составляющих. Таким образом, актуальная концепция социальной адаптации интегрирует теоретические начала, диалогические и игровые подходы, яркие образные решения, направленные на создание эмоционально ориентированной городской среды – пространства для свободного общения, развлечения, хорошего настроения.

Художественная концепция – пространство искусства

Художественная концепция трактует городское пространство как интегральное произведение искусства, которое формируется по закону синтеза искусств на базе архитектуры. Действительно, в пространстве города осуществляется интегральный архитектурно-художественный синтез с использованием принципов градостроительного искусства и искусства синтеза искусств. Интеграционные взаимодействия объединяют пространственные (живопись, графика, скульптура, фотография), временные (музыка, литература) и пространственно-временные искусства (архитектура, театр, танец, кино), а также комплексы архитектурных искусств [9]. Таким образом, интеграционная художественная концепция реализуется в единстве составляющих: пространственной, временной и пространственно-временной интеграции (синтеза). Указанные направления объединяются на основе многомерного полисинтетического начала.

В средовом дизайне совместно участвуют различные системные уровни: искусство на уровне закона или абстракции; монументально-декоративное искусство в пространстве города (панно, мозаика, сграффито), современная скульптура, а также городская мебель, малые архитектурные формы – предметный уровень; тематическая экспозиция, игровой дизайн среды, праздничное оформление пространств – методологический уровень. Синтез искусств представлен одновременно как авторский метод и общая закономерность в форме архитектурно-художественного синтеза. Анализируя систему взаимодействий, можно определить ряд оснований синтеза, исходя из фундаментальных категорий, с одной стороны, и первоэлементов художественного языка (в том числе персональных), с другой.

Пространство считается основополагающей категорией в архитектуре и трактуется в данном контексте как интеграционное архитектурно-художественное пространство. Анализ данной категории опирался на две теоретические модели пространства (всего их приводится четыре), сформулированные академиком

А.В. Иконниковым [16, С. 57-59]. Это перцептивное пространство, отражающее восприятие реального пространства органами чувств человека, и художественное пространство, объединяющее совокупность художественных образов. Таким образом, модели учитывают непосредственное восприятие и задают вектор понимания художественной концепции. Драматургия открытого городского пространства, наполненного символами, которые могут по-разному трактоваться в зависимости от концентрации внимания и выбора траектории движения, строится на противостоянии перцептивного и художественного.

Тесно взаимосвязанным с пространством «инструментом» синтеза является пластика как категория художественной формы. Пластика зачастую интегрируется в архитектуру на уровне композиционного закона организации пространства, а также находит проявление в традиционных и актуальных формах скульптуры, резьбы и других видах монументально-декоративного искусства.

Многие приемы создания яркой образности пространства связаны с использованием цвета: от интенсивных спектральных цветов, нарушающих привычную «повседневность» среды, до спокойных, нейтральных оттенков, обеспечивающих визуальный комфорт. Цвет может нести определенную знаковую информацию, помогая в пространственной ориентации или отождествляясь с узнаваемыми явлениями предметного или природного миров.

Особое значение в художественной концепции интеграции приобретают закономерности, связанные с категорией времени как «четвертого измерения» в двух основных ракурсах. Во-первых, ощущение времени отражает реальное восприятие человеком пространства, которое изменяется в разное время года и суток, зависит от состояния погоды и т.д., а также продиктовано «внутренним» переживанием времени конкретным индивидом в определенных условиях. «Композиция – это и есть соединение разновременного в изображении», – отмечал художник В. Фаворский [16, С. 64-65]. Среди универсальных закономерностей искусства необходимо обозначить композиционные приемы ритма (метра) и заданного направления (осей), которые определяют развитие во времени. Наиболее действенным средством преобразования временной последовательности в пространственную является ритм, который также служит способом выражения динамики процессов и динамических закономерностей формообразования.

Иное понимание времени связано с понятием хронотопа как пространственно-временного единства (физиолог А.А. Ухтомский), которое каждый раз фиксирует интегральную идентичность настоящего (мгновения, периода, эпохи). В аспекте

формирования перцептивного пространства именно к этому понятию адресуют воспоминания о прошлом, ощущение настоящего и ожидание будущего. В области средового дизайна обращение к переживанию времени, в первую очередь, мотивов прошлого, стало традиционным направлением. Реальные или вымышленные контексты переосмысливаются для создания художественного образа времени с использованием различных выразительных средств: метафор, аллюзий, цитат.

Звук и мелодия равно, как и тишина, – явления, развивающиеся во времени, с использованием которых реализуется музыкальность среды открытых городских пространств. При этом звук как первоисточник музыки требует специальных объемно-пространственных решений (эстрады, зрительских мест, отражающих козырьков) и технологических систем (звукоусиления и т.п.), а также выбора благоприятных условий для восприятия. Стоит отметить, что применение искусственного звукового сопровождения в открытых пространствах явно проигрывает естественному звуковому полю, которое «программируется» архитектором или формируется спонтанно. Это могут быть «живые» концерты, голоса отдыхающих, шелест листвы, плеск воды и т.д. Звуки природы играют при этом особую эмоциональную роль, как, например, мелодии водных родников в Центре искусств «Каскад» в Ереване (рис. 3.28) или воспроизводимые «фонограммой» звуки водной фауны в парке Диагональ Мар (Барселона). Особого внимания заслуживает синтез музыки и природы, реализуемый, к примеру, в популярном феномене «поющих фонтанов» (Париж, Рим, Барселона, Ереван, Санкт-Петербург).

Третья фундаментальная категория рассматриваемого ряда, движение, заложена в восприятии архитектуры при смене пространственных впечатлений во времени. Движение является опосредованным участником концепции пространство-время и чаще всего выражается в художественных и символических формах архитектурного решения (динамике ритмов, формообразования, декоративных элементов), а также в сценарной организации открытых пространств: упорядоченное или хаотичные перемещения потоков людей, последовательность смены «пространственных картин», чередование открытых и «закрытых» ландшафтов. В этом плане актуальной метафорой «механики» динамического архитектурного пространства может послужить смена кадров в кино как пространственно-временная развертка. Как известно, в архитектуре наряду с символическими приемами демонстрации движения используются реальные подвижные элементы (мобили),

трансформация архитектурных объектов, движущиеся световые эффекты и мультимедийные проекции.

Продолжением и развитием концепции движения представляется актуальный для современной и новейшей архитектуры процесс ее театрализации, направление, которое следует понимать в широком контексте следования законам театра, театральной игры, а также кино, телевидения, зрелища – «шоу» как явления культуры. Характерная театрализация архитектуры уже стала знаком времени, проявляясь в иллюзорности на грани гротеска, в подчеркнутой, порой чрезмерной, выразительности формы, сложной игре отражений и фактур материалов. Вероятно, в открытых пространствах города эта тенденция выглядит наиболее оправдано, так как опирается на вековую культурную традицию (эстетика карнавала, мистерии, городского праздника, массового действия, ярмарки) и связана с потребностью развлечения, зрелища в ходе повседневной жизни.

Интегральным центром любой художественной системы является «художник», обладающий авторской системой принципов и методов. Множественные примеры из мировой практики подтверждают непреложную ценность персонального творческого подхода, определяющего главный нерв, смысловой и образный стержень произведения. Мировой опыт проектирования и реализации рекреационных зон города показывает, что наиболее удачные примеры обладают яркой художественной концепцией, интегрирующей необходимые аспекты с точки зрения персональной творческой системы архитектора. Городской дизайн становится авторским искусством, сохраняя при этом свои градостроительные, функциональные и социальные значения. Достаточно вспомнить концепцию «фолли» парка Ля Виллет в Париже Б. Чуми, идею динамичных направляющих парка Диагональ Маар в Барселоне Э. Миралеса, экспрессию ландшафтного дизайна музея MAXXI в Риме З. Хадид, узнаваемый «сюрреализм» парка Пабло Нуэ в Барселоне Ж. Нувеля, торжественный сакральный характер «искусства стихий» в ансамбле «Каскада» в Ереване [42], архитектор Дж. П. Торосян.

Таким образом, можно сделать вывод, что, следуя родовым качествам искусства, художественная концепция открытых городских пространств обладает выраженным интеграционным началом: она участвует в формировании мысленного и реального художественного образа, интегрирующего многополярные явления и качества посредством авторской творческой концепции архитектора.

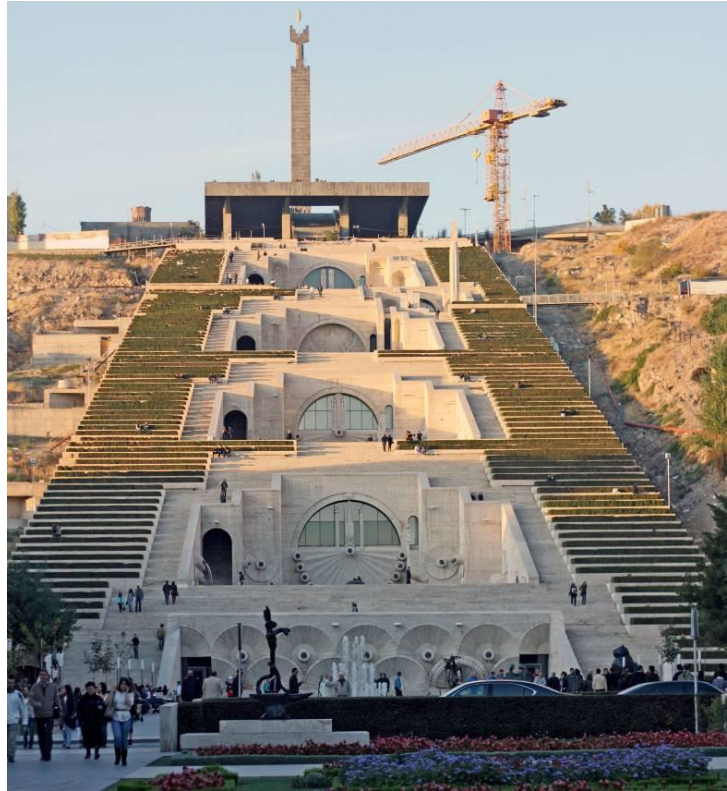


Рис. 3.28 Каскад. Арх. А.И. Таманян (концепция), Дж. П. Торосян. Ереван

Концепция многомерной интеграции – интегральное пространство

Пространство города всегда формируется как многомерная интеграционная среда. На пересечении различных направлений рождаются комплексные формы взаимодействия, которые объединяют сразу несколько видов интеграции в единую систему. Рассмотрим ряд персональных и универсальных поли-интеграционных подходов к организации открытых городских пространств. Одно из актуальных проявлений комплексного архитектурно-художественного интеграционного начала в городской среде можно обозначить как концепцию «тотального дизайна», который распространяется на все уровни средовой организации: градостроительный, объектный, детальный. Концепция дизайна городского пространства закономерно раскрывается в сочетании основных социально ориентированных направлений: функционального, концептуального, художественно-эстетического, экологического, конструктивно-технологического, экономического и эргономического, соответствующих шести принципам дизайна по Л.А. Зеленову [43]. Подчеркнутая социальная направленность находит продолжение в диалоге человека и пространства на эмоционально-чувственном уровне, который сопутствует диалогу искусства и архитектуры. Социально ориентированные, диалогические, игровые и художественные подходы совместно участвуют в создании позитивного

эмоционального поля – архитектурной среды с определенным настроением. Приемы средового дизайна с привлечением малых архитектурных форм («игрушек»), интенсивная колористика, отдельные провокационные композиционные элементы или «шутки» – все эти приемы сообщают особую образную выразительность и нацелены на раскрепощение человека в урбанизированной среде.

В ряде случаев аспект эстетической привлекательности ложится в основу функциональной программы, и пространство становится объектом городского искусства, а игровые подходы активизируют и поддерживают архитектурную коммуникацию. Так, ось водных бассейнов и фонтанов Парка Наций выставки Экспо-98 в Лиссабоне демонстрирует пример синтеза искусств в игровой интерактивной среде (рис. 3.29). В оформлении дна и стенок искусственного канала используется керамическая мозаика насыщенной цветовой гаммы, плавно переходящей от холодной к более теплой по мере движения. Тот же колористический принцип лег в основу художественного решения конических объемов фонтанов, которые задают метрический отсчет пространству и являются основными композиционными и эмоциональными акцентами. Таким образом, в ансамбле реализуется сценарий смены впечатлений – это «живая» система, объединяющая пространства тихого отдыха и созерцания с точками активации, фонтанами, которые «оживают» по случайной закономерности. Упорядоченность осевой композиции создает ощущение гармонии, а игровой азарт обостряет восприятие художественного образа пространства – все это в комплексе обуславливает взаимосвязь отдыха, развлечения и яркого эмоционального впечатления.

Показательным примером воплощения «тотального» дизайна является организация городского пространства современной Барселоны, города с богатой и разнородной культурной традицией. Сегодня повсеместный дизайн стал здесь определенным «стилем», непреложным правилом любого нового строительства или реконструкции, подразумевающим в обязательном порядке нестандартный рисунок замощения, специфическое решение озеленения и освещения, размещение городской мебели. При относительном сходстве конструкций и строительных технологий художественные темы разнообразны и несут отпечаток индивидуального авторского вкуса: аллюзии к керамике А. Гауди в парке Диагональ Мар (арх. Э. Мираллес), сюрреалистическая иллюзорная фантазия в парке Пабло Нуи (арх. Ж. Нувель), «искусственная» природа в оформлении Порты Форум. Включение художественных компонентов также повсеместно: скульптура Х. Миро «Женщина с

птицей» (рис. 3.30), современная композиция «Давид и Голиаф», грандиозный «Кот» Ф. Ботеро. Игра смыслов и масштабов, балансирующая на грани архитектурной шутки, рождает и поддерживает линию диалога. Порой даже серьезные постройки выглядят скорее «объектами дизайна», большими «игрушками»: башня-символ «Акбар» (арх. Ж. Нувель, 2005 г.), башни «Porta Fira» (арх. Т. Ито, 2010 г.), медиатека (арх. Э. Руиз-Гели, 2010 г.) в «районе 22». Это еще одна грань дизайнерской концепции пространства, придерживаясь которой, архитекторы решаются вольно интерпретировать масштаб крупных фрагментов города, таких, как активно застраиваемый сегодня инновационный «район 22».

Персональные подходы современных архитекторов зачастую демонстрируют единство различных направлений интеграции. Авторская концепция социально-активированной среды архитектора Б. Чуми наиболее полно проявилась в разработке проекта парка Ля Виллет в Париже, ставшим одним из наиболее знаковых для XX века примеров организации рекреационной зоны в историческом городе. Авторская теория «пустот-активаторов» напрямую перекликается с философией «точки-события» А. Бергсона и А. Пуанкаре. Используя метод суперпозиции, Б. Чуми внедряет в природный контекст жесткую ортогональную систему из «фоли», шуточных красных объектов с разнообразными семантическими значениями, которые можно интерпретировать как своеобразные «социальные активаторы», притягивающие людей и организующие пространственную структуру парка [19, С. 106].

Для творческого метода известного французского архитектора Ж. Нувеля характерно понимание города как непрерывной пространственно-временной среды, иллюзорной и динамичной. В рамках авторского подхода границы между архитектурным объектом и окружением растворяются, что позволяет трактовать архитектуру как продолжение городских контекстов, где пространство колеблется на тонкой грани открытого и закрытого, общественного и персонального, средового и объектного. В таких работах, как фонд Картье на бульваре Распай (1991-1994 гг.) и музей ранних цивилизаций на набережной Бранли в Париже, роль открытого пространства вокруг здания в формировании художественного образа сравнима с ролью архитектурного объема, который намеренно отступает на второй план. В этих примерах архитектор обращается к природному и историко-литературному контекстам для реализации авторской концепции дематериализации. В доме Картье (выставочном зале современного искусства) представлена идея свободного «пространства кочевников», в котором по легенде растут ливанские кедры,

высаженные здесь Р. Шатобрианом в начале XIX в. Заросший травой амфитеатр позади здания является местом социального притяжения и созерцания природы. Языком архитектуры «говорит» сам город с его историей, природой, атмосферой. Возникает ощущение, что архитектура становится своего рода «медиумом», транслирующим «голоса» и «отголоски» минувших времен.

Поэтика чуда становится ведущей темой формирования интегрального городского пространства с использованием художественных средств, близких фото- и киноискусству [28, С. 255-258]. В музее Бранли «волшебный лес», просвечивающий сквозь стеклянный экран вдоль улицы, адресует нас к временам зарождения цивилизации, создает иллюзию почти нетронутого человеком мира природы. Выбор стекла в качестве основного материала фокусирует внимание на свойствах прозрачности, эфемерности, мимолетности отражений – метафорах времени. «Я создаю не пространство, но закованное время в особо чувствительной коже», – программная установка творчества мастера. Философия Ж. Нувеля, развивающая концепцию активного пространства и точки-события А. Бергсона и А. Пуанкаре, основана на единстве категорий пространства и времени в сотворении нового иллюзорного мира тайны, мифа, легенды.

В последнее время особую популярность приобрели пограничные подходы, связанные с экспериментальной интерпретацией открытых пространств, чаще всего природных, в форме проектных семинаров и фестивалей. Так, участники широко известных ежегодных отечественных фестивалей «Архстояние» и «Города» соревнуются в разработке и строительстве своими руками арт-объектов из естественных материалов на заданную тему – каждое произведение призвано красноречиво представить концепцию авторов. Интегральный характер подобных мероприятий обусловлен программным сочетанием концептуального художественного начала и общей экологической ориентации, что отчасти нашло отражение в термине «lend-art». Особый интерес представляет внедрение описанных принципов в отечественное городское окружение. К таким начинаниям можно отнести ежегодный молодежный архитектурный фестиваль «О'город», организованный в Нижнем Новгороде по инициативе студентов Нижегородского государственного архитектурно-строительного университета (ННГАСУ). Оригинальные и смелые объекты, включенные в среду «Нижегородского музея деревянного зодчества» на Щёлоковском хуторе (2009 г.), набережной Гребного канала (2010 г.) и Почаинского оврага (2012 г.), оказались способными «взорвать»

привычный контекст места и помогли новому прочтению знакомых городских пространств.

Творческий метод французского художника Ксавье Жюйо, профессора, заведующего кафедрой пластических искусств в Архитектурной школе «Париж-Ля Вилетт» соединяет несколько направлений: понимание пространства города как «сцены» социального действия, экспериментальное погружение в природу воздушной и водной стихий, модные тенденции альтернативного архитектурного образования, – а также традицию концептуального искусства и утопического дискурса XX века. Среди множества реализованных автором провокационных проектов динамическое оформление финала церемонии торжественного открытия Олимпиады в Альбервиле (1992 г.), масштабные инсталляции в Париже, Женеве, Венеции, Сиднее. В этих, ставших «классическими» для современного искусства, работах фрагмент городской ткани превращается в арт-объект, адресованный публике. Сегодня основной экспериментальной базой художника является бывший портовый комплекс города Шалон, пригорода Парижа, где проводятся международные авторские мастер-классы. Текущие интересы художника связаны с изучением энергии ветра и водных потоков во взаимодействии с человеком.

В 2011–2012 годах К. Жюйо обратился к Стрелке в Нижнем Новгороде, уникальному месту слияния Оки и Волги, где по мысли художника должен проводиться ежегодный студенческий проектный семинар «Подъёмные силы», направленный на раскрытие интеграционного потенциала пространства во взаимосвязи природных сил, современных технических достижений и интуитивного творчества участников (рис. 3.31). Состоявшиеся семинары объединили представителей интернациональной молодёжной бригады «Ля-Вилетт», студентов и преподавателей ННГАСУ, которым удалось почувствовать силу стихии в городском контексте. Этого, к сожалению, нельзя сказать о жителях всего города, поскольку доступ на территорию Стрелки, где сегодня располагается нижегородский порт, строго ограничен. В перспективе запланированы более масштабные инсталляции с использованием устойчивых к ветровым нагрузкам материалов интенсивных цветов, свето- и кинопроекций на подпорную стенку. Город и его жители станут соучастниками эксперимента: Стрелка и река образуют сцену, а естественные склоны противоположного берега предстанут открытым зеленым амфитеатром. Экспериментальный проект «Подъёмные силы» успешно реализуется Ксавье Жюйо в ряде регионов России: в Москве на Яузе, в Сибири на Енисее, на нижегородской Стрелке и на берегу Финского залива.

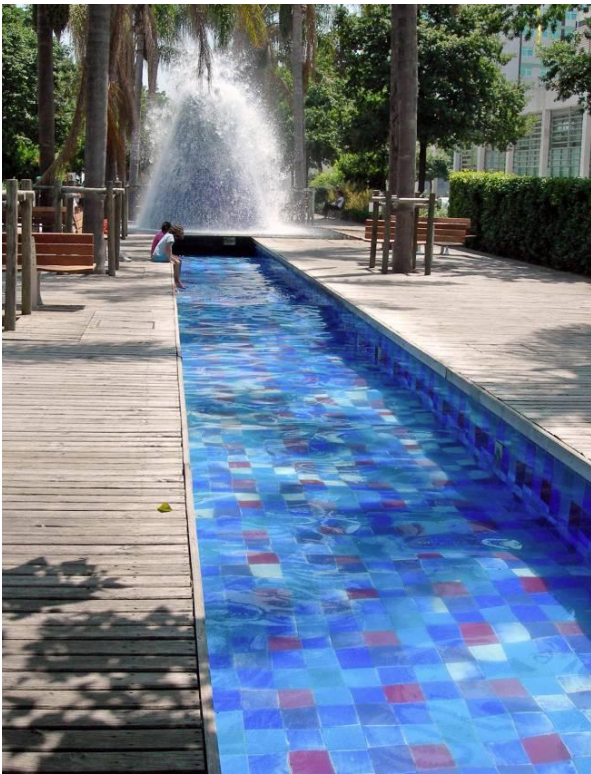


Рис. 3.29 Парк Наций выставки Экспо-98. Лиссабон

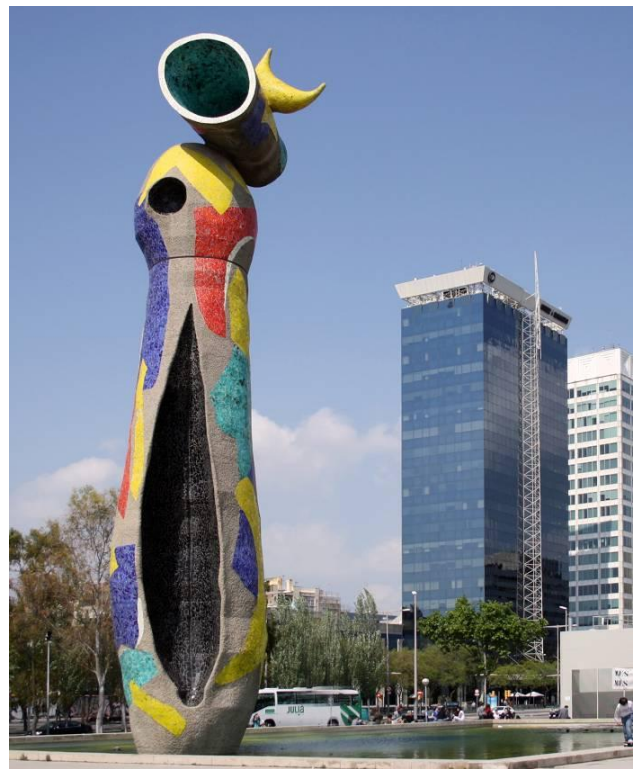


Рис. 3.30 Скульптура «Женщина с птицей», Х. Миро. Барселона



Рис. 3.31 Проект «Подъёмные силы», худ. К. Жюйо. Нижний Новгород, 2012 г.

Необходимо отметить, что в рамках данного параграфа подробно проанализированы только базовые подходы к архитектурно-художественному

формированию открытых городских пространств в социально ориентированном, художественном и комплексном ракурсах интеграции с обращением к различным городским контекстам. Тем не менее полезно увидеть целостную систему интеграционной концепции в единстве ее пересекающихся направлений.

1. Художественная концепция – пространство синтеза искусств:
 - концепция пространственной интеграции (синтеза);
 - концепция временной интеграции (синтеза);
 - концепция пространственно-временной интеграции (синтеза).
2. Концепция социальной активации (адаптации) – интерактивное пространство:
 - концепция игры – пространство для развлечения и праздника;
 - концепция многомерного диалога – коммуникативное пространство;
 - концепция комфортного или интенсивного эмоционального поля – эмоционально насыщенное пространство.
3. Концепция контекста – пространство условных ограничений:
 - концепция «литературного» (вымышленного) контекста – «идеальное» концептуальное пространство авторского замысла;
 - концепция историко-культурного контекста – пространство реставрации, реконструкции и модернизации;
 - концепция непрерывности городской среды – целостное пространство города;
 - экологическая концепция – органическое природное пространство.
4. Концепция технического сопровождения – пространство инновационных решений:
 - конструктивная концепция – пространство передовых разработок и конструкций;
 - медиативная концепция – информативное и медиа-пространство;
 - эргономическая концепция – удобное пространство жизнедеятельности человека;
 - технологическая концепция – пространство, созданное по современным эксплуатационным требованиям.
5. Концепция многомерного интеграционного синтеза – интегральное открытое городское пространство.

3.5 Концепция архитектурно-художественного единства города (на примере Еревана)

Художественное единство во многом определяет успех произведения искусства, в том числе искусства архитектуры. Архитектурное произведение достигает наибольшей цельности, когда становится синтезом градостроительных и объемно-пространственных закономерностей, авторской концепции и социальных запросов; функциональных, конструктивных и художественных посылов; духа места и ощущения времени. В свою очередь, пространство современного города предстает в сложном переплетении различных культурных, исторических и социально детерминированных слоев, рождая многомерную связь времени и места; места и события; события и личности. Архитектурный ансамбль города формируется как единство его частей с обращением к архитектурно-художественному синтезу на разных уровнях взаимодействия [42].

Сопоставление архитектуры и искусства связано в теоретическом плане с поиском «места» архитектурного творчества в системе искусства: архитектура трактуется как пространственный и как пространственно-временной вид искусства; искусство, возвышенное в своем духовном поиске, и прикладное, созидающее материальную среду жизни человека. При этом одно утверждение незыблемо: архитектура – искусство синтетическое по своей природе. Наиболее наглядно тема единства архитектуры и искусства раскрывается через идею синтеза, глубоко укорененную в культуре. Традиционно за многообразными явлениями синтеза закрепилось явное созидательное значение, понимаемое как победа единого порядка над хаосом. Интеграционные взаимодействия с древних времен ложатся в основу формирования архитектуры: единство классических составляющих триады Витрувия; процессы «накопления» и обобщения в зарождении и развитии архитектурных стилей; синтез идентичностей места и времени; синтез искусств в архитектуре; сумма метафор и цитат в формировании художественного образа; межсистемные связи в концептуальном проектировании. Архитектурно-художественный синтез является актуальной концепцией понимания городского пространства, а творческая концепция архитектора становится синтезирующим ядром и развивается по различным взаимосвязанным направлениям: средовому, функциональному и образно-символическому. Обращаясь к архитектуре столицы Армении Еревана, мы обнаруживаем редкое единство сакральных, культурных и исторических пластов, берущее начало в глубине веков. Интегральный синтез выстраивается на основе целостного осмысления образа города в соединении основных концептов, укорененных в пространственном, смысловом и сенсорном поле армянской истории, культуры, религии.

«Всякий день – праздник, солнце торжественно восходит, и по-новому раскрывается все на земле... Лучи солнца словно осязают землю, одухотворяют ее, и все вокруг оживает, приходит в движение... совершается чудо» (Мартирос Сарьян)

[44, С. 8]. Выражение «солнечная Армения» давно стало крылатым, поскольку очень метко и образно характеризует дух этого древнего места: солнце радует и согревает, служит источником вдохновения для деятелей искусства, наполняет своей символикой мотивы орнамента и декора. С другой стороны, обилие солнца – непреложный фактор засушливых климатических условий, одной из главных проблем. Здесь остро понимается хрестоматийное утверждение «вода – источник жизни». Вода является ценностью и наградой, стихией, которая дарит и поддерживает жизнь. Архитектурно осмысленную тему воды можно обнаружить в разных уголках Еревана в виде водоемов, каскадов, питьевых фонтанчиков, а искусственные «озера» являются значимыми элементами ансамблей двух главных площадей города. Ведущий природный мотив связан с земной стихией – это образ горы, горной долины. Ереван расположен в уникальном природном амфитеатре напротив двуглавой горы Арарат, национальной Святыни Армении, которая в ясную погоду венчает силуэт города (рис. 3.32). В живописных окрестностях города сохранились древние монастыри, воплотившие в своей архитектуре единство надмирного и земного, природы и архитектуры (рис. 3.33). Как мы видим, живые начала формируют наиболее универсальные архетипы, являясь родовыми основаниями художественного единства в местной архитектурной традиции.

Применение камня относится к более специфическим чертам синтеза. Природный камень – один из естественных мотивов мироощущения, образа жизни и национальной культуры, включая архитектуру и искусство, что продиктовано, прежде всего, географическими особенностями страны: горные массивы, предгорья и долины. Камень является одновременно естественной средой, в единстве и борьбе с которой человек организует свою жизнедеятельность, и объектом художественного осмысления. Местный розовый туф во многом определяет художественный облик города: колорит, настроение, атмосферу. Известно около 28 оттенков туфа: от холодных лилового-сиреневых до теплых рыже-коричневых. Исторически стены домов полностью (конструктивно) возводились из этого благородного материала, который прекрасно сохраняет тепло благодаря своей пористой структуре. В современном высотном строительстве туф используется как отделочный материал. Выразительность материала позволяет его эстетическим качествам зачастую преобладать над стилистическими и масштабными характеристиками архитектурного пространства – цвет, фактура поверхности, эффекты освещения становятся ведущими качествами художественного образа города.

Знаково-символическая система армянской архитектуры берет начало в древних цивилизациях, некогда процветавших на этой территории, к числу которых историки относят государство Урарту. Среди множества устойчивых символов выделим распространенный архетип круга, «завитка» спирали, одновременно адресующий к соляной символике и выражающий философию мирового движения, вечного обновления. Одним из древнейших прототипов символической

интерпретации формы круга в армянской и мировой культуре можно считать храм Звартноц (Храм Бдящих Сил, середина VII века н.э.), расположенный недалеко от Эчмиадзина, где находится резиденция Католикоса всех армян (рис. 3.34). Даже в руинированном состоянии в памятнике прочитывается кольцевая структура арочных галерей, которые образовывали интерьер храма (рис. 3.35). В основании плана – равносторонний крест, вписанный в окружность – один из древнейших цивилизационных символов, адресующий к образу Колеса Мира. Крест в Круге является носителем Идеи Вечного Проявления, т.е. Движения, а круг или сфера – лежат в основе символов Мира или Космоса. Как известно, в крестово-купольной системе эта символика проявляется в целом объеме храма, где купол несёт в себе Идею завершённого миропорядка. Арка как один из самых древних символов Неба демонстрирует тот же принцип [3]. Таким образом, в пространственной структуре храма Звартноц заложена идея постоянного обновления через движение, которое также выражено в характерной форме капителей.

Архетипический образ арки на основе правильной геометрии круга является исконным элементом формообразования армянской архитектуры: арки, арочные окна, арочные галереи можно обнаружить как в древних храмовых комплексах Армении (Эчмиадзин, Рипсима, Гегард и др.), так и в разновременной застройке Еревана – в уникальных и рядовых общественных и жилых зданиях. Криволинейная геометрия широко использовалась архитектором-подвижником Александром Таманяном в формировании ансамбля площади Ленина (современная площадь Республики) (рис. 3.36), в генплане города с кольцевыми дорогами для связи воедино всей структуры. Аркатура на фасадах стала узнаваемым приемом декора зданий, в т.ч. известного Театра оперы и балета по проекту А.И. Таманяна (рис. 3.37). Художественная интерпретация формы круга как узнаваемый стилистический прием прочно вошла в лексикон современного архитектора Джима Торосяна. Строгие арочные завершения стали ведущей темой фасада в здании мэрии города Еревана (рис. 3.38). В Центре искусств Каскад (рис. 3.39) сферические элементы образуют своеобразный «орнамент», напоминающий произведения национальной резьбы по камню, как и «каменный цветок» входа в метро – станция «Площадь Республики» (рис. 3.40). Важно отметить, что авторская трактовка мотива дуги восходит к геометрическим первоэлементам, открытым множественному прочтению, что глубоко традиционно для армянской архитектуры и ее древних храмов.

Космические, планетарные, солярные образы и символы, относящиеся к интерпретации вселенского мироустройства, характерны практически для всех цивилизационных эпох, религий, мистических учений. Для армянского искусства характерно стремление к постижению художественной цельности мира через созерцание и изучение солнечного света. Художник Мартирос Сарьян синтезировал

традицию, природу, энергию цвета и почти детскую свежесть взгляда в своем творчестве, основным символическим ориентиром для которого послужил образ солнца: «Дайте мне солнце, цвет, свет, общий характер природы, людей!». Вспоминая образы Сарьяна, можно предположить его не столько метафизическое, сколько органическое мировоззрение, охватывающее природу и человека. Для художника была важна именно неразрывная связь закона мирового единства и человека: «Мы связаны с солнцем, оно веками увлекает за собой землю. Куда? Неизвестно. Приходят новые поколения, а солнце всегда остается в человеке, в каждом из нас. Так останемся же верны этому великому закону» [44, С. 7].

Космогонические интуиции, обращенные к надмирному как к высшему миропорядку, установленному до человека и длящегося после, чаще всего рожают художественно ориентированные версии космизма в переломные периоды истории. Так, еще один представитель Армении театральный художник-авангардист Георгий Якулов, развивая свои идеи в работе «Спорады цветописца», объединил духовный опыт Востока и Запада в авторской концепции света – «Теории разноцветных солнц». «Сравнение солнца в разных частях земного шара говорит глазу человека, что цвета солнца различны. Если солнце Москвы белое, солнце Дальнего Востока голубое, а Индии – желтое, то очевидно, солнце и есть та сила, которая движет культуры, как планеты, вокруг себя, сообщая каждой из них ее собственный ритм – характер движения и общий путь по своей орбите – развития одной (основной) темы во многообразии духовных и материальных форм» [45, С. 38].

Искусство как традиционное интеграционное начало востребовано в Армении на протяжении веков и воплощается в разных ипостасях: в ценных артефактах прошлого и в ритме современности. Ереван и его окрестности изобилуют памятниками истории и культуры. В городе успешно функционируют учреждения зрелищного и культурного назначения, каждое из которых по-своему уникально: Национальная галерея Армении, музей русского искусства, музей М. Сарьяна, музей современного искусства, галерея скульптора Э. Кочара (создателя «пространственной живописи»), детская картинная галерея, Центр искусств Каскад. Национальная галерея обладает значительным собранием западноевропейского, русского и армянского искусства. Центр современного искусства ведет свою историю еще с 1970-х годов, когда он являлся «островом свободы» в советском культурном пространстве. Еще одно смелое начинание того времени детская картинная галерея, обладает уникальной коллекцией произведений живописи, графики, скульптуры, резьбы по камню из более чем 130 стран и успешно пополняется в настоящее время. Залогом ее жизнеспособности, в дополнение к энтузиазму сотрудников,

является деятельность национальных студий детского творчества по различным видам искусств и ремесел.

Искусство традиционно интегрировано в городское пространство в виде монументальной живописи, скульптуры, декоративных панно, мозаики, национальной резьбы по камню. Особое место среди всей плеяды искусств занимают скульптурные композиции, призванные хранить человеческую память. Памятники в Ереване многочисленны и разнообразны по своему характеру: от лирических до монументальных; от адресных посвящений известным историческим личностям до обобщенных образов. Особого внимания заслуживают произведения, характеризующиеся смелостью композиционных решений, свободой авторского выразительного языка и проникновенной образностью. Среди них актуальные городские скульптуры Л. Чедвика (рис. 3.41) и Ф. Ботеро, а также более традиционные памятники: герою армянского эпоса Давиду Сасунскому (Е. Кочар), композитору, фольклористу, певцу и хоровому дирижёру Комитасу (А. Арутюнян) (рис. 3.42), поэту Е. Чаренцу (Н. Никогосян), архитектору А. Таманяну (А. Овсепян). Примером синтеза скульптурной композиции и ландшафтного дизайна является памятник-родник в честь народного поэта (ашуга) Саят-Новы (А. Арутюнян).

Концепция архитектурно-художественного синтеза наиболее цельно проявляется в архитектуре Каскада (рис. 3.43), художественное единство которого обусловлено обращением к «искусству стихий». Каскад охватывает пространство от памятника архитектору А.И. Таманяну до обелиска «Мать-Родина» в продолжение луча новой пешеходной улицы – Северного проспекта. История Каскада неотделима от истории города: комплекс был задуман А.И. Таманяном с целью соединить жилые районы северной части города с центром посредством значительного зеленого массива, образованного нисходящими каскадом водопадами и садами. В конце 1970-х главный архитектор Еревана Дж. П. Торосян возродил первоначальный замысел и дополнил его монументальной лестницей, внутренними эскалаторами и сложной системой залов, двориков и открытых садов. Образный строй архитектуры носит, прежде всего, торжественный мемориальный характер: симметрия композиции, монументальные террасы, парадный стиль отделки природным камнем, богатое скульптурное убранство. Центр искусств носит имя американского коллекционера армянского происхождения Джерарда Гафесчяна, благодаря которому стала возможной реализация проекта [42]. Градостроительный замысел не завершен: предстоит дальнейшее развитие комплекса вверх по рельефу к обелиску и парку Победы.

Архитектура Каскада сочетает образно-символический и концептуальный виды интеграционных взаимодействий. Комплекс объединяет экспозиционную часть (залы постоянной и временной экспозиции), зрелищную (концертный зал), коммуникативную (служит удобной связью с верхними ярусами) и рекреационную. Перед комплексом организовано открытое рекреационное пространство с местами

для отдыха и общения, с фонтанами и современными скульптурными композициями: «Ступени» (Л. Чедвик), «Римский воин», «Кот» (Ф. Ботеро) и др. Коммуникация осуществляется с помощью закрытых эскалаторов с выходами на террасы, которые образуют зону отдыха с возможностью созерцания панорамы города с возвышающейся над ним горой Арарат.

Архитектура символически выражает взаимодействие природных начал как концептов, укорененных в мирововосприятии человека и в пространстве города, а концепция архитектурно-художественного синтеза следует «искусству стихий» в их органическом единстве. В то время как «воздух» и «огонь» выступают опосредованными членами взаимодействия, «земля» и «вода» находят свое материальное воплощение. «Искусство земли» – главная художественная тема: ступенчатая композиция комплекса интерпретирует мотив горы – это понятая и освоенная человеком стихия, предстающая в виде каменного каскада. Облицованные белым фильзитом поверхности террас, аркады, ступени, а также скульптурные и декоративные элементы из камня изменяют цветовые оттенки и тональность в зависимости от освещения и погоды. «Искусство воды» дополняет основную тему – привносит «живой» элемент движения и обновления в монументальную скальную пластику. Вода струится из своеобразных «родников-кувшинов», собирается в декоративные бассейны на каждой террасе, выплескивается из фонтанчиков. Водные струи далеко не обильны – правдивая метафора местной водной стихии. Огненная стихия проявляется ближе к вечеру в отблесках закатного солнца, и позднее, когда включается искусственное освещение и подсветка. Кроме этого, она закодирована в узнаваемой авторской теме окаменевших «солнечных дисков». Смотровые площадки и лестницы – во власти солнца и воздушной стихии.

Тему единства архитектуры и природы продолжает партерное озеленение по краям лестниц, газоны и цветники на террасах у бассейнов – своеобразные зеленые «оазисы». Следуя замыслу ландшафтных дизайнеров, цветочные композиции меняются каждый год от абстрактного орнамента до традиционных армянских узоров, а цветы формируют живописное ядро архитектурного ландшафта: алые сальвии, голубые агератумы, белые алиазмы, розовые бегонии.

Рассмотрение концепции архитектурно-художественного единства Еревана, позволило сформулировать базовые символы и архетипы, которые художественно интегрируются в архитектуру Армении:

- сакральные образ – национальная Святыня Армении гора Арарат;
- родовые природные архетипы: «солнце», «вода», «гора», «камень»;
- цивилизационные знаки и символы: «крест», «ступени» иерархии, «круг» (дуга), символы движения;
- традиционные художественные источники: народное искусство, национальный орнамент, резьба по камню, скульптура.



Рис. 3.32 Национальная Святыня Армении гора Арарат в силуэте Еревана. Вид с Каскада

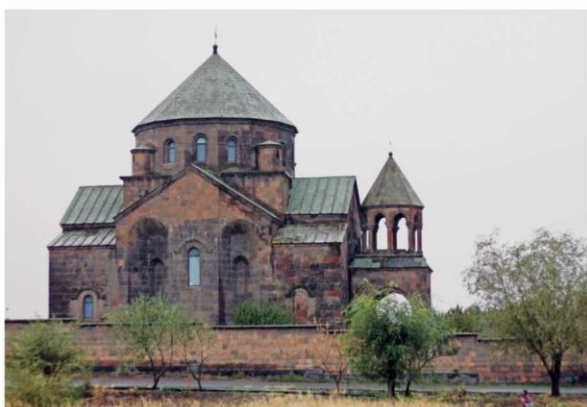


Рис. 3.33 Храм святой Рипсиме в Эчмиадзине, 618 г.

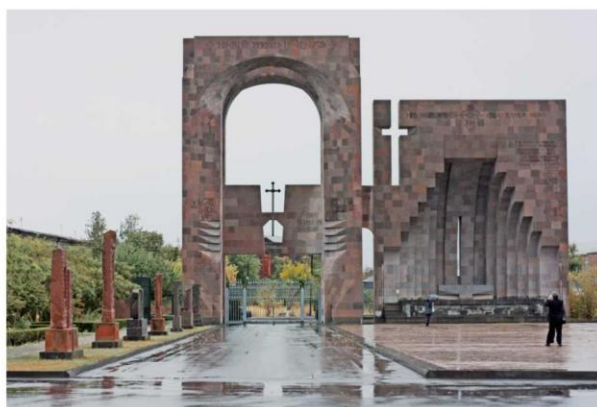


Рис. 3.34 Эчмиадзин. Храмовый комплекс. Мемориал памяти жертв геноцида. Новый храм. Арх. Дж. П. Торосян

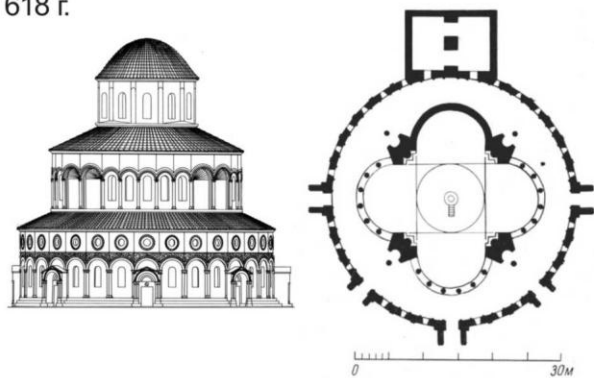


Рис. 3.35 Храм Звартноц, 641-661 гг. Реконструкция и современное состояние





Рис. 3.36 Площадь Республики (бывш. пл. Ленина).
Ансамбль Дома правительства Армении. Арх. А.И. Таманян, 1926 - 1940 гг.



Рис. 3.37 Театр оперы и балета.
Арх. А.И. Таманян, 1926-1939 гг.





Рис. 3.38 Мэрия г. Еревана. Арх. Дж. П. Торосян, Р. Мартиросян, 2006 г.
На стене - изображение проекта генерального плана города А. Таманяна 1924 г.



Рис. 3.39 Родники Каскада.
Арх. Дж. П. Торосян

Рис. 3.40 Станция метро «Площадь Республики».
Арх. Дж. П. Торосян, Р. Минасян, 1981 г.

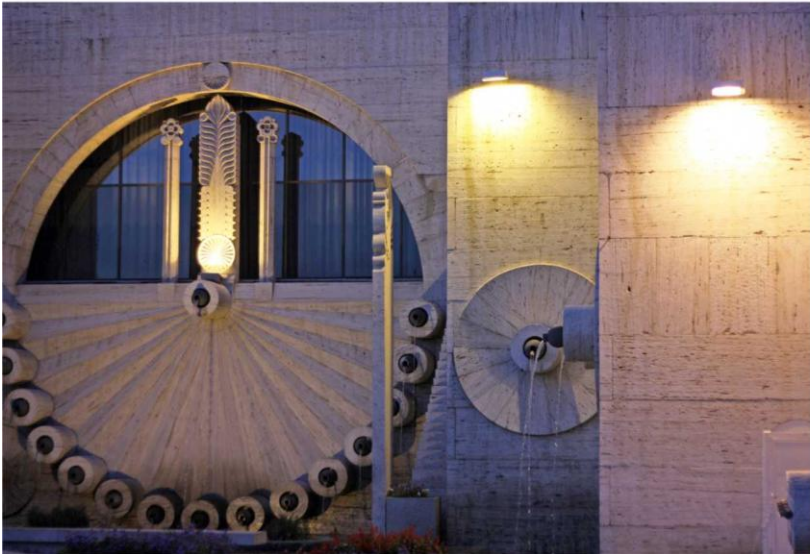
Рис. 3.41 Городская скульптура.
Скульптор Л. Чедвик

Рис. 3.42 Памятник композитору Комитасу.
Скульптор А. Арутюнян





Рис. 3.43 Центр искусств Каскад. Арх. Дж. П. Торосян, 1980-е - 2010 гг. "Искусство стихий"



ГЛАВА 4

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕГРАЦИЯ

В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННОГО АРХИТЕКТОРА

Данная глава посвящена выявлению и формулированию творческого метода мастеров новейшей архитектуры в аспекте художественного синтеза. Творчество каждого архитектора многогранно и объединяет сразу несколько порой противоречивых аспектов. Несмотря на принятые в современной науке классификации архитектурных стилей и направлений, стоит признать, что художественные качества авторских произведений отсылают к различным индивидуальным системам, тяготеют к разным полюсам актуальной культурной парадигмы. Для рассмотрения этих сложных систем воспользуемся аналогией с силовым полем с целью метафорически обозначить сложность, многополярность и динамику творческого процесса. Во взаимодействии разнохарактерных «полей» происходит объединение факторов социального, научного, художественного, исторического и общекультурного значения, в результате чего рождается поле интегрального качества, во многом влияющее на развитие архитектурного объекта. Предложенный «полевой» подход позволяет выделить характерные интеграционные центры, к которым тяготеет творческая направленность того или иного мастера, сохраняя при этом необходимые степени свободы.

Искусство архитектуры издавна следует закону художественной интеграции, а архитектор применяет архитектурно-художественный синтез как разновидность комплексного интеграционного метода архитектурной деятельности. Опираясь на наиболее универсальные проявления единства, выявим несколько взаимосвязанных «центров»: рациональные и функциональные, гуманистические и феноменологические, естественные (природные) и экологические, инженерные и технологические, социальные и диалогические начала, а также интуитивные и образно-символические, интеллектуальные и критические, семантические и архетипические основания. Пользуясь логикой «многополярной» системы, попытаемся сформулировать ряд персональных концепций, рассматривая подходы мастеров новейшей архитектуры по четырем основным группам факторов:

- авторская концепция «пространство-время», характер отношения к среде и «контексту» в широком понимании;

- включенность в систему искусства на уровне использования художественных мотивов и соотнесенности с его видами;
- ядро творческой концепции и определяющий фактор авторской индивидуальности;
- междисциплинарный потенциал и возможность выхода на уровень метасистемы.

4.1 Персонально-личностное поле художественной интеграции

Каждая персональная художественная система отображает картину пространства и времени в авторской интерпретации, а принадлежность к искусству на всех стадиях творческого процесса выступает необходимым условием становления архитектурного произведения. Художественная интеграция в работе отдельного архитектора опирается на центральное концептуальное ядро и ведущий принцип авторского творчества, вокруг которых объединяются все аспекты деятельности мастера. При этом разработка концепции художественной интеграции на мета-уровне направлена на поиск объединяющих начал, которые позволят сопоставить разобщенные индивидуальные решения, персонифицированные смыслы и языки в современной архитектурной теории и практике.

Вначале обратимся к взглядам приверженцев рациональной архитектуры строгого художественного вкуса, чьи подходы во многом стали классическими еще в XX веке. К кругу таких мастеров можно отнести как модернистов, так и постмодернистов: Р. Мейера, Дж. Стерлинга, К. Портзампарка, Д. Чипперфилда, А. Сиза, С. Браунфельса и др. В художественном плане очевидна укорененность их творческих принципов в традиции пластической культуры – живописи, графики, скульптуры.

Концепция художественной интеграции на основе развития идеи геометрической гармонии Ричарда Мейера следует основополагающей идее порядка: строгие пропорции объемно-пространственной композиции, чистота геометрических построений, «белая архитектура», выверенная детализация. Истоками поэтики мастера стала авторская трансформация принципов формообразования Ле Корбюзье во взаимосвязи с супрематическими поисками авангарда. Художественный мир произведений Р. Мейера адресует к скульптурной трактовке пространств и объемов, основанной на выверенном геометрическом

пропорционировании. При этом мастер обращается к родственным искусствам керамики и скульптурной пластике, занимается дизайном мебели и посуды.

Повсеместное использование белого и абстрактной геометрии определяет метафизику авторского мышления на уровне универсалий. Образный строй произведений стремится к идеальной чистоте и гармонии, а «белая архитектура» стала визитной карточкой авторского стиля. В своих интервью автор поясняет, что белый цвет позволяет яснее решать главные задачи в работе с пространством, светом и формой. Кроме этого, белые здания наделены способностью постоянно менять свой цвет, реагируя на окружение, погоду, характер освещения [46].

Наиболее сильно художественное начало воплощается в авторской интерпретации архитектурного пространства для искусства, представленного определенными типологическими моделями различного градостроительного масштаба: средовой комплекс, квартал, самостоятельный архитектурный объект. Гетти-центр в Лос-Анжелесе (рис. 4.1) является примером многофункционального Центра искусств и сформирован как развитый в пространстве архитектурно-ландшафтный ансамбль. Здание музея современного искусства в Барселоне (MACBA) предстает белой супрематической скульптурой – своеобразным «архитектоном» в насыщенной ткани города (рис. 4.2). При этом авторская архитектура модернизма чутко реагирует на масштаб исторического окружения, рождая законченное художественное целое.

Произведения архитектора-минималиста Альваро Сиза и его партнера и единомышленника Соуто де Моура исполнены аскетизма в композиции и в цвете, а художественный язык предельно лаконичен, на грани с «безмолвием». При кажущейся простоте найденные в объектах пропорции, масштабные соотношения с окружением и логика внутренних связей завораживают, рождая ощущение гармонии. Так, близкие по масштабу павильоны архитектурного факультета в Порто (рис. 4.3), соединенные подземными коммуникациями, формируют единый средовой ансамбль, визуально проницаемый и открытый в живописное природное окружение.

Концепция образно-символического единства пространственной среды на основе идеи музыкальности Кристьяна Портзампарка отражает принципы средового проектирования в индивидуальном прочтении мастера. Проектируя культурные центры, автор уделяет особое внимание музыкальным учреждениям, организованным по системе «города искусств» с символической инфраструктурой: улицами, площадями, парками, водоемами, доминанты.

Объемно-пространственное и художественно-символическое решение Города Музыки в Париже (рис. 4.4) на всех уровнях обнаруживает тонкие взаимосвязи со средой: криволинейный атриум восточной части развивает тему единого коммуникативного пространства парка Ля Виллет, стирая грани между внутренним и внешним, а наклонные козырьки на фасаде западной части отражают игру света и отсветов от водной глади бассейнов.

Законосообразность искусству в единстве формы и содержания определяет музыкальность архитектуры: автор признается, что проектирует по законам создания музыкального произведения, соблюдая ритмические закономерности, выдерживая паузы, акцентируя отдельные фрагменты. Жилые и общественные объекты и комплексы воспринимаются архитектурными сюитами городского пространства, как, например, застройка квартала социального жилья в Париже (рис. 4.5).

Учет контекста и внимание к исторически сложившейся среде городов стали особенно актуальны в последней трети XX века в работах лидеров постмодернизма: Р. Вентури, А. Росси, М. Грейвза, многих отечественных архитекторов. Постмодернистский ракурс творчества был во многом продиктован изменением общей парадигмы восприятия действительности в признании многополярности мира, «сложности и противоречий» окружающих явлений, проявившихся во всей культуре общества. В профессиональном поле стали на равных соседствовать реальные характеристики окружения, исторические факты, литературные сюжеты, воспоминания и легенды как различные взаимосвязанные «контексты» творчества архитектора.

П. Эйзенман, Б. Чуми, М. Сафди, А. Предок демонстрируют общность методологий, основанных на выявлении семантических кодов места, использовании знаковых метафор и сложных смысловых построений. Это диалогическая линия художественной интеграции, рассчитанная на подготовленного адресата. Так, концепция многомерного «текста» и саморазвития архитектурной формы Питера Эйзенмана демонстрирует интеграционный подход мастера, построенный на базовых принципах деконструкции. Архитектура становится ребусом, расшифровка которого возможна с любого места и приобретает форму художественного вымысла.

Среди архитектуры, развивающей идею контекста в самом широком смысле взаимодействия «полей» жизнедеятельности человека, интересен ряд феноменологических подходов, воспринимающих произведение, место, природу и человека как единый неделимый «организм». Творчество основных вдохновителей направления П. Цумтора, С. Холла, К. Норберг-Шульца следует поиску

синергетических связей и их пространственных интерпретаций на пересечении философских, природных, гуманистических, художественных и ремесленно-строительных аспектов.

Феноменологический подход Стивена Холла трактует архитектуру как «звено между идеями, философиями, светом, пространством, надеждами и материальностью мира» – архитектор интегрирует концепты, образы и пространства в единое художественное целое [47]. Мастер 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 проектов.

Петер Цумтор также рассуждает о едином архитектурном «теле», которое одновременно вещественно-материальное и исполненное внутренним напряжением, в каждый момент времени воздействующим на человека. 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 [48]. Основой художественной интеграции становится рождение эмоционально насыщенного «поля» взаимодействия, одухотворенность и «человечность» среды, адресующая к способности человека существовать в гармонии с окружающей средой.

Ориентация на природу в разнообразии и единстве ее воплощений определяет одни из древнейших мотивов творческой деятельности человека. В современной и новейшей архитектуре весьма широк ряд последователей данного подхода: С. Калатрава, Р. Пиано, Н. Гримшоу, Ф. Хубен (Mecanoo), К. Курокава, Т. Андо, К. Кума и многие другие. Различны и направления деятельности: выражение стихий и естественных феноменов; формирование архитектуры земли (лэнд-форминг); генерация природоподобных оболочек, антропоморфное и зооморфное формообразование, бионика; инсталляции временных объектов в природном окружении; «зеленая» архитектура, экологическое проектирование и использование «устойчивых» технологий.

Архитектура Сантьяго Калатравы является уникальным синтезом конструктивного, научного и художественно-пластического начал на стыке деятельности инженера, ученого и художника. Следуя законам природы, мастер постоянно осуществляет поиск естественной гармонии, инновационных конструктивных решений и скульптурной выразительности формы, что можно

обозначить как авторские методы достижения художественно-конструктивного и скульптурно-бионического единства. Архитектурный образ Восточного вокзала («Gare do Oriente Station») в Лиссабоне решается за счет уникальных ажурных конструкций «сводов», в архитектонике которых угадываются природные мотивы, несущие сильный эмоционально-художественный посыл (рис. 4.6).

Действительно, произведения С. Калатравы наполнены антропо- и биоморфными формами и конструкциями, а серии авторских эскизов посвящены изучению естественной пластики и «биомеханики» мира природы и человека. Абстрактные скульптуры и динамические модели с обязательным элементом движения играют роль экспериментальной лаборатории авторского творчества. Указанный авторский метод был наглядно использован при создании башни «Turning Torso» («Закручивающееся туловище») в Мальме (рис. 4.7) по мотивам поисковых зарисовок и ранее выполненной автором одноименной скульптуры.

В произведениях японских зодчих природа трактуется в продолжение глубоких духовных и культурно-эстетических традиций, наполненных художественно-символическими мотивами тишины и созерцания. Авторская концепция Кишо Курокавы наиболее полно проявляется в рамках философии симбиоза, подразумевающей взаимодействие противоположных начал для достижения нового уровня их творческой активности [49, С. 35]. Модель данного подхода строится на синтезе функционального, формального, конструктивно-технологического и градостроительного видов симбиоза. Иерархия средовой организации, обуславливающая многомерность взаимоотношений с адресатом, подразумевает выделение переходного уровня между объемом и его окружением – «серой зоны» (по определению автора) в виде открытых галерей, геопластики, искусственных водоёмов.

Группа образных подходов, связанная с утверждением иллюзорной эстетики в диалоге с окружающей реальностью, объединяет творчество Ж. Нувеля, Ф. Гери, М. Фуксаса, Кооп Химмельблау и др. Основным интеграционным посылом становится признание зыбкости пространственных границ, выраженное в эфемерности или в свободе архитектурных построений.

Один из лидеров направления, Жан Нувель, реализует идею концептуального и контекстуального синтеза на основе авторского метода «интеллектуальной дематериализации», подразумевающего сотворение мифа, в который погружается адресат. В доме Картье на бульваре Распай в Париже (рис. 4.8) объект отступает на второй план, давая возможность «говорить» городу с его историей, природой,

атмосферой. «Невидимая» архитектура побуждает вспомнить легенду о деревьях, высаженных здесь Р. Шатобрианом в начале XIX столетия. Общую метафизическую картину созерцания природы и погружения в историко-литературный контекст дополняет заросший травой амфитеатр позади здания. Архитектура становится своего рода «медиумом», транслирующим чужие «голоса» и «отголоски» минувших времен.

Поэтика чуда как основной художественный вектор авторского метода требует разрушения материальности и усиления свойств подвижности и медийности. Так, внушительный объем института арабского мира в Париже (рис. 4.9) удивительным образом «растворяется» в меняющихся отражениях, транслируя свето-воздушную среду в художественной орнаментальной аранжировке. Порой создается впечатление, что Ж. Нувель использует арсенал киноискусства: ракурсы, наезды камеры, планы, свет, что роднит его творчество с искусствами кино и фотографии [28, С. 255-258].

Во взаимодействии семантических и иллюзорных аспектов реализуется творчество архитекторов Жака Херцога и Пьера де Мерона. Намеренно подчеркнутый художественно-выразительный ракурс их работ позволяет охарактеризовать авторский подход как концепцию многомерной интеграции и театрализации среды с использованием «коллажной техники» архитектурно-художественного синтеза. При этом структурное построение архитектурной формы зачастую следует постмодернистской традиции «рассказа» в соединении иллюзорных контекстов.

«Сценическое» понимание архитектурного пространства, свойственное авторам, воплощается в большинстве объектов культурной функции. Так, архитектура культурного Форума (CaixaForum) в Мадриде приобретает черты художественной инсталляции, демонстрируя причудливую игру времен и стилей в переплетении различных идентичностей городского пространства: «города», «площади», «дома», «сада». Основной пространственной темой культурного Форума в Барселоне явилась драматургия противопоставления и единства внутреннего и внешнего, натурального и искусственного, «земли» и неба. Кульминацией художественного замысла становится пространство под нависающим объемом, наполненное театральными спецэффектами (рис. 4.10).

Наряду с актуальными процессами театрализации новейшая архитектура все чаще сближается с предметным дизайном и модой, используя методы экспериментального формообразования, интерактивной подачи, различные PR-

технологии. В области концептуального творчества особую популярность приобрели подходы, ведущие активный социально ориентированный диалог архитектурно-художественными средствами. При этом архитекторы обращаются к актуальным способам коммуникации и приемам игры для более легкого контакта с потребителем. В современной практике методами дизайна и рекламы пользуется подавляющее большинство преуспевающих архитекторов, но только для ряда авторов эти понятия выступают важными основаниями персональной художественной системы: У. Олсоп, С. Бениш, Б. Ингельс (BIG), бюро «Diener & Diener Architekten», MVRDV, FAT («Fashion. Architecture. Taste» – «Мода. Архитектура. Вкус»).

Концепция «игры» и экспериментального художественного «дизайна» Уильяма Олсопа относительно недавно перешла из сферы «бумажной» архитектуры в область реальной проектной практики. Произведения мастера строятся на взаимопроникновении приемов актуального искусства (в т.ч. авторской концептуальной живописи) и различных технических новинок (трансформируемых конструкций, мультимедийных систем, «устойчивых» эко-технологий) на основе идеи интеллектуальной открытости. Искусство архитектуры жертвует утонченной элитарностью в пользу демократизации творческого процесса и доступности широкой публике.

Ведущей темой художественного решения офисного здания с говорящим названием «Colodium» в районе Медиапорт в Дюссельдорфе (рис. 3.13) стало использование активной колористики в духе группы Де Стил в характерной для У. Олсопа ироничной манере. Под вечер объект приобретает особую игровую выразительность: искусственное освещение обозначает «бегущие» по фасадам ленты, а провокационное завершение претендует на главенство во всей композиции Медиапорта.

Приоритет интеллектуального проектирования, изучение социальных и экономических систем и их критический анализ стали актуальными тенденциями в работах Р. Кулхаса, Т. Мейна, Б. Ингельс – бюро BIG (рис. 4.11), MVRDV и широкого круга их последователей. Стремительное развитие этого направления, которое опирается на междисциплинарные связи, внедрение международных образовательных проектов и рекламу, связано с деятельностью Рэма Кулхаса, чей подход можно назвать концепцией многофакторного анализа и концептуального синтеза с использованием «больших структур».

Многофакторный анализ и поиск острого ответа – концептуального решения – основа данной методики как в проектной практике, так и в преподавательской деятельности. При этом для архитектуры Р. Кулхаса характерен ряд структурных приемов, отражающих авторскую концепцию целостности и непрерывности пространства архитектурного объекта, основанных на поиске единой траектории движения. Художественное начало является продолжением и развитием интеллектуального, «критического» подхода к проектированию и принципов структурного единства произведения.

Концертный зал города Порто (Casa da Musica) представляет собой контрастную окружению самодостаточную форму снаружи и единое пространство звука внутри, организованное по принципам «сценарной» архитектуры (рис. 2.18-2.20). Непрерывная коммуникация задает смену впечатлений и ракурсов восприятия в движении – здание становится архитектурным приключением. Несмотря на очевидные визуальные связи с исторической застройкой, объект намеренно лишен ожидаемых контекстуальных «откликов» – художественная интерпретация архитектурной формы адресует к актуальным принципам немасштабного объектного дизайна.

В выставочном Зале искусств в Роттердаме (рис. 4.12) мастер умышленно организует структуру объекта в продолжение более крупных систем: направления магистрали и основной коммуникации Музейного парка (также по проекту бюро Р. Кулхаса OMA), ведущей к зданию архитектурного института Нидерландов. Здание становится частью мега-ландшафта, пропуская сквозь пешеходную улицу. Внутреннее пространство приобретает «внеэтажный» характер, подчиненный авторской идее «траекта» – спиральной траектории движения по пандусам.

В комплексе «восьмерка» («8 House», Б. Ингельс, 2009 г.) в Копенгагене применен аналогичный структурный принцип в виде открытой пространственной коммуникации, с которой организованы входы в жилые апартаменты (рис. 4.13). Наряду с социальной функцией создания комфортной среды жизнедеятельности, эта дорожка играет важную роль в восприятии архитектуры, объединяя весь спектр впечатлений (от свободы воздушной и водной стихий, мерцания наслаивающихся отражений, живой зелени дворов и палисадников, говорящих фрагментов быта и позитивных эмоций местных жителей и т.д.) на уровне художественной интеграции.

Наряду с интеллектуальным проектированием в архитектурном мире остается широко востребован принцип «интуитивного» творчества и поиска ярких образных решений. Парадоксально, что это в своей основе «чувственное» направление

получило дополнительный импульс развития в связи с внедрением компьютерных методов моделирования. Дигитальное и параметрическое формообразование открыло новые степени свободы для самовыражения Ф. Гери (рис. 4.14, 4.15), З. Хадид, Д. Либескинда, Х. Рашид, Кооп Химмельблау, Nox, Asimptote и др. Осмелимся предположить, что ядро их творческой интуиции продолжает оставаться в области художественного темперамента, проявления чувств, эмоций, страстей.

Ярким представителем архитектуры «силовых полей» считается Заха Хадид с концепцией эмоционально ориентированного архитектурно-художественного синтеза и воплощения категории движения средствами архитектуры. Её творчество выражает экспрессию «силовых линий» ландшафта, динамических потоков, внутренних и внешних напряжений в пространстве, а ведущей художественной категорией становится «пластика», определяющая скульптурный характер всех объектов. Зрелищность архитектуры приобретает черты «архитектурного шоу», гипнотизирующего зрителя. Показательно, что еще задолго до построек З. Хадид прославилась «концептуальной живописью» («Лондон», «Берлин – 2000», «Манхеттен», «Взгляд на Мадрид»), занимающей промежуточное положение между архитектурной фантазией и живописным произведением, – уникальный метод авторского творчества.

Примером зрелого авторского стиля является архитектура национального музея искусства XXI века в Риме «MAXXI» (рис. 2.21, 2.22, 4.16) – это постоянно пульсирующее пространство «сна», материализованных потоков подсознания – вполне возможная метафора актуального искусства. Скульптурная пластика объемов и пространств дополняется черно-белой «графикой» интерьера с яркими элементами оборудования.

Из проведенного анализа и обобщения профессиональных методов мастеров новейшей архитектуры следует вывод, что в индивидуальном творчестве происходит соединение разнородных контекстов на основе личностных качеств и художественного мира архитектора. «Поле» творческой индивидуальности определяется системой персонального мировоззрения, творческой концепции, стиля и художественного языка. При этом художественное начало выступает фундаментальным критерием, определяющим качества среды, жизнеспособность авторской концепции и ценность произведения. Таким образом, разработка концепции художественной интеграции является актуальной для авторского творчества современных архитекторов и для новейшей архитектуры в целом как путь решения проблемы художественной, теоретической и средовой разобщенности.



Рис. 4.1 Гетти-центр в Лос-Анжелесе (Калифорния, США), арх. Р. Мейер, 1984-97 гг.



Рис. 4.2 Музей современного искусства в Барселоне (MACBA), арх. Р. Мейер, 1995 г.

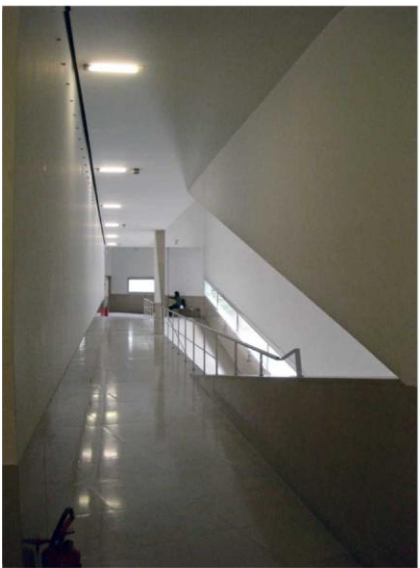


Рис. 4.3 Архитектурный факультет в Порто (Португалия), арх. А. Сиза, 1994 г.



Рис. 4.4 Город музыки в Париже, арх. К. Портзампарк, 1984-1995 гг.
Западная часть – Национальная консерватория. Интерьер атриума Восточной части



Рис. 4.5 Комплекс социального жилья в Париже,
арх. К. Портзампарк, 1975-1979 гг.



Рис. 4.6 “Восточный” вокзал в Лиссабоне,
арх. С. Калатрава, 1998 г.



Рис. 4.7 Башня «Turning Torso» в Мальмё
(Швеция), арх. С. Калатрава, 2005 г.



Рис. 4.8 Фонд Картье в Париже, арх. Ж. Нувель, 1991-1994 гг.



Рис. 4.9 Институт арабского мира в Париже, арх. Ж. Нувель, 1987 г.

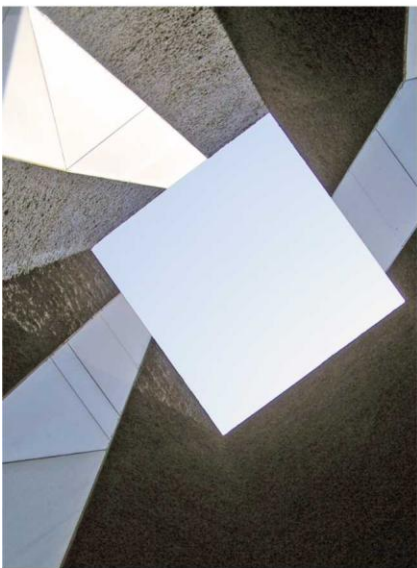


Рис. 4.10 Культурный Форум в Барселоне, арх. Ж. Херцог и П. Де Меррон, 2004 г.



Рис. 4.11 Жилой комплекс Mountain dwelling ("жилая гора") в районе Орестад, Копенгаген, арх. Б. Ингельс (арх. бюро BIG), 2005-2008 гг.



Рис. 4.12 Зал искусств в Роттердаме, арх. Р. Кулхас, 1987-1992 гг.



Рис. 4.13 Офисно-жилой комплекс "8", в районе Орестад, Копенгаген, арх. Б. Ингельс (арх. бюро BIG), 2009 г.



Рис. 4.14 Офисные здания Der Neue Zollhof в Дюссельдорфе, арх. Ф. Гери, 1999 г.



Рис. 4.15 Американский центр в Париже, арх. Ф. Гери, 1990 -1994 гг.



Рис. 4.16 Национальный музей искусства XXI века в Риме «MAXXI», арх. З. Хадид, 1999-2010 гг.

4.2 Современные авторские концепции архитектурно-художественного синтеза

Рассмотрим подробнее наиболее целостные интеграционные концепции выдающихся мастеров современной и новейшей архитектуры. В современной архитектуре на первый план выходят персональные авторские концепции, каждая из которых представляет уникальное единство способов мировосприятия, художественных посылов и методов, выраженных в индивидуальном творчестве. Архитектор-творец рождает авторское видение, свой пластический язык – персональную целостную систему методов и принципов, составляющую суть современной архитектурной парадигмы. Вместе с этим неотъемлемыми чертами многополярного мира стали плюрализм, полицентризм, междисциплинарность, многозначность, развитие диалогического мышления.

Творческая концепция является синтезирующим ядром в междисциплинарном культурном и научном пространстве, а также в контексте среды города. С определенной долей условности будем понимать термин «художественное» как совокупность личностного мироощущения и способов его воплощения в материальной действительности, как меру духовного наполнения, авторской идентичности архитектурного творчества, возводящего его в ранг искусства. Производство архитектуры достигает наибольшей цельности, когда выстраивается путем многомерного синтеза, объединяющего авторскую концепцию и социальные запросы, функциональные и художественные послылы, конструктивную и технологическую правду, дух места и ощущение времени.

Тотальное стремление к самовыражению сопровождается серьезными проблемами в восприятии архитектуры. У каждого автора свой язык – своя «морфология», своя «грамматика», свой «синтаксис». Аспект непонимания или недопонимания распространяется как на профессиональную сферу, так и на восприятие архитектуры потребителем – адресатом. В сложившейся ситуации полилога необходимы интегрирующие начала, которые призваны помочь сопоставить различные персонифицированные смыслы.

Суммируя вышеизложенное, вполне правомочным представляется опереться на концепцию «художественного» как интегрирующего начала в архитектуре и культуре в целом. Обратимся к концепциям архитектурно-художественного синтеза в творчестве мастеров современной архитектуры как к актуальным авторским методикам достижения единства времени и места, формы и содержания, единичного и всеобщего. Важно отметить, что интеграционная многослойность, заложенная в авторской архитектурно-художественной концепции, содержит «ген

коммуникативности» [23], рождающий диалог, а архитектурно-художественный синтез становится его средством: архитектора-автора и адресата (реального или потенциального); архитекторов различных школ, направлений, убеждений; архитектурных объектов в городском пространстве (современных и исторических). Архитектурно-художественный синтез реализуется в городском пространстве по различным взаимосвязанным направлениям: средовому, функциональному и образно-символическому.

Ричард Мейер. Концепция художественного синтеза в архитектуре на основе развития идеи геометрической гармонии и порядка

В творчестве признанного мастера неомодернизма Р. Мейера интегрирующее начало следует основополагающей идее порядка: строгие пропорции объемно-пространственной композиции, чистота геометрических построений, «белая архитектура», выверенная детализация. Художественный строй произведений мастера воплощает идею «пуризма» в самой бескомпромиссной форме. Истоки его поэтики – авторская трансформация принципов формообразования модернизма Ле Корбюзье в закономерной взаимосвязи с супрематическими поисками мастеров авангарда. Р. Мейер овещает модернистскую утопию (корбюзьянскую мечту о «белом мире»), делая ее равноправным членом взаимодействия в градостроительном контексте. Образ произведений Р. Мейера стремится к идеальной чистоте и гармонии, а «белая архитектура» стала визитной карточкой авторского стиля. Жестко упорядоченное геометрическое пропорционирование взято автором за основу архитектурно-художественного синтеза всех составляющих проекта, а также факторов окружающей среды.

Авторская концепция интегрального синтеза нашла удачное воплощение в проектировании и строительстве пространств для искусства (синтеза искусств): музеев (в том числе современного искусства), библиотек, информационно-образовательных, зрелищных и универсальных Центров искусств, в которых форма и содержание достигли максимального синтеза. Архитектурно-художественное единство проявляется в характерной для современного искусства интерпретации супрематических поисков начала XX века и в следовании постулатам Ле Корбюзье, развивается и закрепляется в авторском методе геометрического пропорционирования на основе ортогональной решетки, который применяется на всех уровнях: от объемно-пространственной композиции до аранжировки плоскости

фасада здания; на чувственном уровне воплощается в символике «белого»: нетронутый белый лист, ожидание вдохновения, иллюзия всеобъемлющей пустоты.

В творчестве Р. Мейера сформировалось несколько типологических моделей архитектурного пространства для искусства на различных уровнях градостроительного масштаба. Развитый в пространстве комплекс от одного квартала до мини-города искусств представлен музеем декоративных искусств во Франкфурте-на-Майне и Гетти-центром. В рамках этой модели композиция сооружения формируется на основе выявления и анализа градостроительных решеток и внимания к контексту. Новые объекты частично воспринимают характер окружающей застройки и активно взаимодействуют с природным окружением: искусство в гармонии со средой – среда искусства – искусственная художественная среда.

В музее декоративных искусств во Франкфурте-на-Майне (1980–1984 г.) архитектор включил историческое здание в структуру комплекса; пропорциональное решение фасадов новых блоков выполнено по аналогии с существующей архитектурой. Природное окружение органично вошло в структуру музея-квартала путем раскрытия внутреннего пространства: зеленые патио, организация визуальных взаимосвязей через квадратные «окна».

Морфотип самостоятельного архитектурного объема воплощен в музее современного искусства в Барселоне (1995 г.) (рис. 4.17) и в центре творчества «Атенеум» (США, 1975–1979 г.). Рационально организованное внутреннее пространство определяет лаконизм объемно-планировочного решения. При этом введение контрастных по геометрическим характеристикам объемов и деликатная модернистская аранжировка фасадов определяют облик законченного художественного произведения.

Лаконичная циркулярная форма как основной центрирующий элемент архитектурного ансамбля явилась определенным типологическим открытием Мейера, имеющим при этом целый ряд предшественников и аналогий, начиная от амфитеатров Древней Греции и Рима до хрестоматийной спирали Ф.Л. Райта. Идеальная и завершенная форма определяет доминирующую роль сооружения в среде – здание-магнит, здание-ориентир, здание-центр (рис. 4.18). Наличие зафиксированного композиционного центра позволяет объекту быть организующим элементом в градостроительном, архитектурно-художественном и социальном аспектах (музей «высокого» искусства в Атланте, 1983 г., здание центра истории искусств в музее П. Гетти).

В обобщенном виде синтезирующая концепция геометрической гармонии и порядка Р. Мейера представляет систему следующих подходов:

- использование универсального языка чистой геометрии;
- «белая архитектура» как стремление к идеалу;
- супрематический подход к композиционному построению, определяющий скульптурность формообразования;
- синтетический подход к организации архитектурной среды на основе геометрического пропорционирования.



Рис. 4.17 Музей современного искусства в Барселоне, 1995 г.

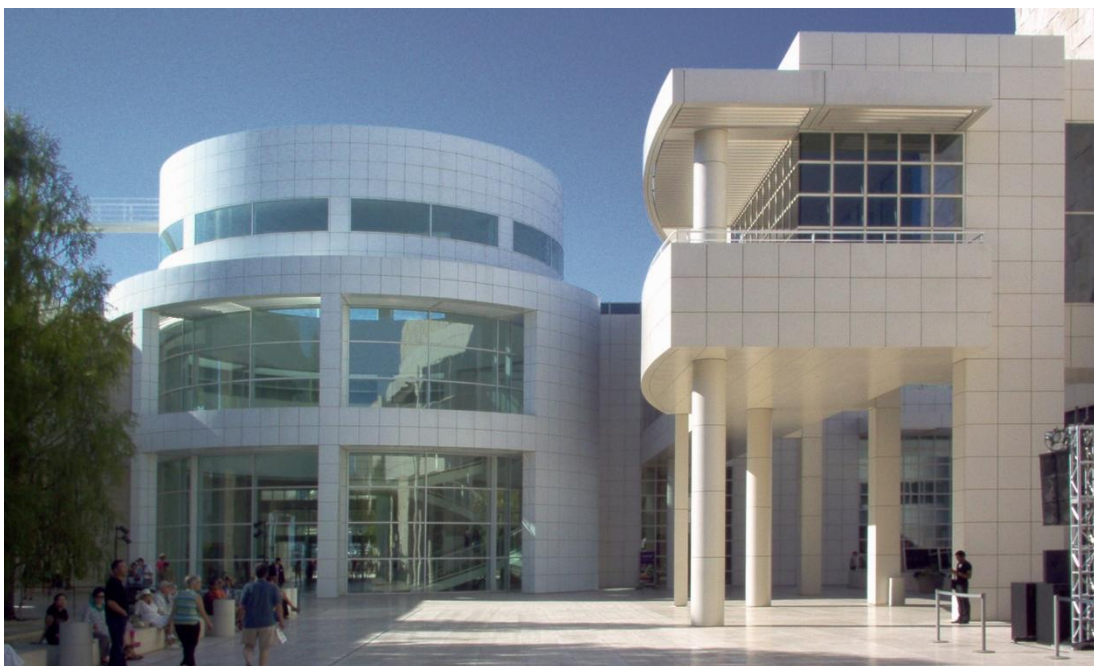


Рис. 4.18 Гетти-центр в Лос-Анжелесе, Калифорния, США, арх. Р. Мейер, 1984–1997 гг.

Кристьян Портзампарк. Концепция образно-символического синтеза организации пространственной среды на основе идеи музыкальности архитектуры

Архитектор К. Портзампарк использует в своем творчестве образно-символический тип архитектурно-художественного синтеза, который также органично проявляется в организации средового окружения.

Мастер долго и плодотворно работает с разными типами центров творчества, среди которых образовательные центры (школы танца, искусств, архитектуры); зрелищные центры искусств; многофункциональные общественно-культурные центры. Центр искусств трактуется как Город искусств с характерной инфраструктурой: улицами, площадями, «градостроительными» доминантами. При этом система коммуникаций, «внутренних улиц», продолжает основные направления градостроительной ситуации (галереи в Городе музыки в Париже в продолжение планировочной структуры парка Ля Виллет) (рис. 4.19). Внешний абрис комплексов координируется сложившейся сеткой улиц, образуя здания-кварталы. Природный элемент становится неотъемлемой частью архитектуры – приоритет отдан воде (бассейны перед Городом музыки, искусственные водоемы в школе архитектуры).

В итоге многолетней разработки темы в творчестве Портзампарка сформировалась архитектурная типология пространств для искусства:

- квартал искусств (школа искусств в Париже и школа архитектуры в Марн-ля-Валле);
- город искусств (Город Музыки в Париже, школа танца Парижской Оперы в Нантерри);
- «небоскреб» искусств (культурный центр Бандай в Токио).

Центры искусств К. Портзампарка объединяет авторская концепция образно-символического освоения пространственной среды, а архитектура программно соответствует рангу Высокого искусства. Эта законообразность искусству в единстве формы и содержания определяет архитектурно-художественную целостность произведения: функциональная обусловленность пространства органично соединяется с индивидуальным образным началом. Неслучайна музыкальность архитектуры – автор признается, что проектирует по законам создания музыкального произведения, соблюдая ритмические закономерности, выдерживая паузы, акцентируя отдельные фрагменты. Синтетическая целостность формальных и функциональных принципов достигается путем воссоздания музыкальности

архитектурными средствами: строгость объемных форм дополняется иррациональной пластикой в интерьере и экстерьере.

Результатом авторского подхода К. Портзампарка становится уникальная образно-символическая пространственная среда, для которой характерно:

- живописное чередование открытых и закрытых пространств;
- использование символики пути в виде обходных галерей, мостиков, переходов;
- использование эффектов естественного освещения, атриумов и многосветных галерей;
- разработка сценария движения посетителя и определение визуальных взаимосвязей (развитие музея Бурдели в Париже);
- тематический дизайн элементов интерьера (стилизованные «фортепьяно» в фойе Города Музыки);
- синтез с природным окружением.

Наибольшей цельности концепция достигает в целостной системе Города искусств с символической инфраструктурой: улицами, площадями, парками, водоемами, доминанты.



Рис. 4.19. Город музыки, Западная часть – Национальная консерватория, Париж, арх. К. Портзампарк, 1984–1995 гг.

Жан Нувель. Концепция концептуального и контекстуального синтеза на основе авторского метода «интеллектуальной дематериализации»

Художественное начало в произведениях Ж. Нувеля, прежде всего, концептуально по своей природе и развивается на основе авторского метода «интеллектуальной дематериализации», подразумевающего сотворение легенды, «мифа», в который погружается адресат. Мастер не ограничивается языком архитектуры: осмысление и выявление многослойного интеллектуального контекста ведется художественными средствами близкими фото- и киноискусству.

Концепцию архитектурно-художественного синтеза в творчестве архитектора Ж. Нувеля целесообразно рассматривать в двух основных взаимосвязанных ракурсах: «средовом» и «художественном». При этом каждое направление глубоко концептуально, а понятие «контекста» мыслится в философском единстве категорий пространства и времени. Мастер стремится к максимальной дематериализации ограждающей поверхности, метафорическим образом отдавая приоритет категории времени над категорией пространства, развивая авторскую концепцию диалога.

Действительно, возникает ощущение, что его 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 (1991-1994 гг.), архитектура 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 легенду о ряде ливанских кедров, высаженных здесь Р. Шатобрианом в начале XIX в. Общую картину созерцания природы и погружения в историко-литературный контекст дополняет заросший травой амфитеатр позади здания (рис. 4.20).

«Художественный» ракурс авторского творческого метода – это утверждение поэтики чуда – «где нет тайны, нет искусства». Выбор стекла в качестве основного материала фокусирует внимание на свойствах прозрачности, эфемерности, мимолетности отражений – метафорах времени. Автор подчеркивает медийность своих объектов различными современными средствами: прозрачностью, фото- и шелкографией на стекле, цветоцветовыми эффектами, проекциями, голографическими иллюзиями. Создается впечатление, что Ж. Нувель использует арсенал киноискусства: ракурсы, наезды камеры, планы, свет, что роднит его творчество с искусством фотографии [28, С. 255-258].



Рис. 4.20 Фонд Картье в Париже, арх. Ж. Нувель, 1991–1994 гг.

Вид в перспективе улицы. Амфитеатр во дворе

Питер Эйзенман. Концепция многомерного синтеза на основе семантической коммуникации и саморазвития архитектурной формы

Художественное начало полисинтетического подхода П. Эйзенмана мыслится, скорее, как «художественный вымысел», отсылающий к определенным узнаваемым символам и ориентирам. Архитектурно-художественный синтез основан на игровом взаимодействии формальных систем. Объемная форма в качестве основного элемента структурирования пространства развивается как структурно-символическая форма и структурно-геометрическая форма. Работа с формообразованием выходит за рамки отдельного объема в область создания особой тектоники пространственной среды, где «классические» принципы структурирования используются в игровой интерпретации. Таким путем происходит «...специфическое вмешательство в контекст. Благодаря этому появляется некая сверхъестественность, чуждая контексту...» [50, С. 410-411]. Историческая форма выступает в качестве резонанса реальной и вымышленной среды. Природная форма определяет потенцию роста вместе со структурно-геометрической формой. Внутренняя и внешняя формы в постоянном взаимодействии формируют пространство диалога.

Векснер-центр визуальных искусств в Колумбусе – это «мини-город» с неотъемлемой инфраструктурой. Эффектная супрематическая композиция генерального плана воспринимается полностью только с верхних точек – при обходе же зритель видит лишь отдельные фрагменты комплекса: брутально решенные отдельные блоки, продолжающие тему платформ и пандусов искусственного рельефа, руинизированные грандиозные структуры – «трубы» – метафору образа места, где когда-то располагались заводские корпуса. В этой игровой сборке пространственных структур наиболее общим свойством остается их незавершенность, открытость к развитию. Удачной метафорой дуализма авторской концепции можно считать название критической статьи Р.Е. Сомола «Между сферой и лабиринтом», посвященной Векснер-центру [50, С. 414]. Архитектура становится интеллектуальным ребусом, который каждый посетитель вынужден разгадывать на основе индивидуального опыта и знаний.

Рассмотрим символическую модель авторского метода П. Эйзенмана как систему «архитектурно-художественной» и интеллектуально-семантической коммуникации. Творческую концепцию мастера можно трактовать, подобно его же авторским установкам, как не имеющую единого начала. Одним из ее ориентиров можно считать теорию философа и литературного критика Ж. Дерриды, согласно

которой «начало проекта – это следы, найденные на участке и вокруг». Это непрерывный процесс порождения смыслов и трансформаций формы, осуществляемый под воздействием разнонаправленных сил – притяжений различных полюсов. «Традиционные» (принятые за определенные точки отсчета в архитектуре) категории и понятия порядка, направления, истории, «духа места» участвуют на равных с категориями и понятиями хаоса, случайности, вымысла, эпатажа, поскольку могут поменяться местами в зависимости от индивидуального прочтения. Архитектура П. Эйзенмана принципиально не имеет «центра» как в концептуальном, так и в композиционном смысле. Архитектурный объект мыслится как текст – «послание на забытом языке», расшифровка которого возможна с любого места. Автор вызывает адресата к диалогу как к интеллектуальному поединку. Таким образом, своеобразным «центром», пересечением, средокрестьем, становится воображение адресата, где интегрируются реальные и вымышленные контексты, ясная логика и спонтанность функциональных процессов, культурологические знаки и экспериментальное формообразование.

Рэм Кулхас. Концепция интеллектуального синтеза и непрерывного сценария пространственной организации архитектурного объекта

Художественная концепция, в ее классическом понимании, не является однозначным ядром творческого метода архитектора Р. Кулхаса. Его работы основаны на анализе и решении комплексных задач экономического, социального и концептуального свойства. Многоаспектный анализ и поиск острого ответа – концептуального решения – основа авторской методики как в проектной практике, так и в преподавательской деятельности. При этом для архитектуры Р. Кулхаса характерен ряд структурных приемов, отражающих авторскую концепцию целостности и непрерывности пространства архитектурного объекта. Художественное начало является продолжением и развитием интеллектуального, «критического» подхода к проектированию и принципов структурного единства.

Показательным примером такого единства архитектурно-художественных приемов в творчестве автора является Концертный зал города Порто (Casa da Musica, 2005 г.), в котором одним из основных выразительных мотивов синтеза является репрезентация «жизни» звука, нацеленная на восприятие всего спектра звуковых впечатлений посетителем. Зал представляет собой контрастную окружению самодостаточную форму (каменного «кристалла») снаружи и

непрерывное пространство звука внутри, организованное по принципам «сценарной» архитектуры (рис. 4.21).

В функциональном плане концертный зал, предназначенный, в первую очередь, для Национального оркестра Порто, объединяет главный зал, трансформируемый малый зал, репетиционные залы, студии звукозаписи, образовательный блок, ресторан, бары и кафе, VIP-зоны, а также подземную автостоянку [25]. Важной частью структурной организации объекта является непрерывная система общественных коммуникаций в виде лестниц, платформ, террас и эскалаторов, связывающих все функции в единый организм. В основу коммуникативной структуры положен сценарий непрерывно меняющихся впечатлений – здание становится архитектурным приключением. Это единое пространство, по которому можно путешествовать, находя новые места притяжения: кафе, бары, сувенирные лавки, открывая новые ракурсы восприятия. Архитектурный образ программно лишен узнаваемых исторических и стилевых аллюзий, при этом абстрактная граненая форма рождает множество ассоциаций. Остекленные проемы в главном зале раскрывают его городу, позволяя трактовать окружение как декорации для сценического действия. Дополнительный эффект цельности создает волнообразная стеклянная стена, иллюзорно «открывающая» зрительный зал в фойе. Использование дерева во внутренней отделке отвечает основному «акустическому» назначению пространства, продолжая музыкальную тему интерьера.

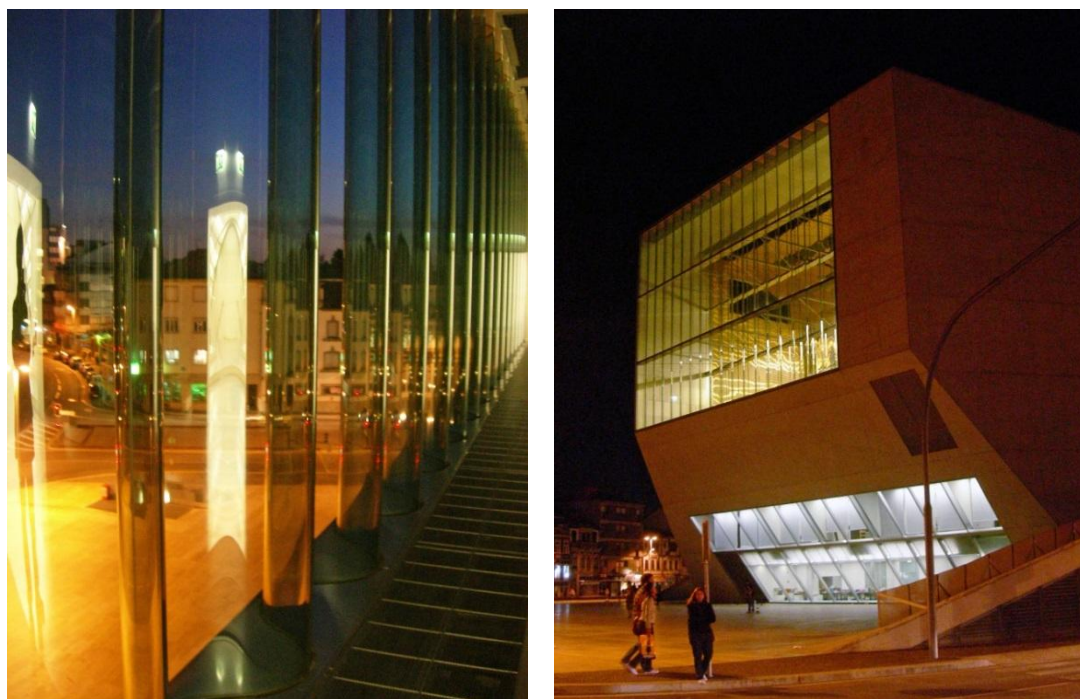


Рис. 4.21 Концертный зал города Порто (Casa da Musica), арх. Р. Кулхас, 2005 г.

Жак Херцог и Пьер де Мерон.

Концепция интегрального синтеза и «театрализации» архитектурной среды

Произведения архитекторов Ж. Херцога и П. де Мерона демонстрируют «коллажную технику» архитектурно-художественного синтеза; становятся архитектурным «спектаклем», ориентированным на своего зрителя. Так, здание форума в Мадриде выстраивается по принципу многомерного интегрального синтеза, который объединяет деятельностный, средовой, культурно-исторический и образно-символический. По функции CaixaForum – центр новых культурных инициатив со свободными для посещения выставочными площадями и залами универсального использования, где проходят выставки самой разной тематики, – своеобразный «магнит» в культурном пространстве города (рис. 4.22). Здание стало продолжением «музейного квартала», включающего музеи Prado, Reina Sofia, Thyssen-Bornemisza, и приобрело черты «экспоната» [17].

Архитектурное сооружение в единстве функциональных, пространственных, технологических и выразительных составляющих раскрывает свою «театральную» природу. Сама структурная основа объекта театральна – сценарий внутреннего пространства разворачивается вокруг скульптурной лестницы, объединяющей все залы. Архитектура приобретает черты художественной инсталляции, демонстрируя причудливую игру времен и стилей в переплетении различных идентичностей городского пространства: «города», «площади», «дома», «сада». Наиболее узнаваемый образ – кирпичная стена с фронтоном и декором, восстановленная по традиционной технологии – воспоминание о существовавшем на этом месте в конце XIX века здании электростанции. Пешеходная площадь продолжается под зданием, отрывая основной объем от земли – честная аллегория прерывистого развития истории и культуры. Скульптурное завершение объема, выполненное в современной стилистике – обобщенный символ характерных силуэтов города. Наконец, самый привлекательный, живой образ вертикального озеленения – отголосок ботанического сада, расположенного поблизости. Совокупная граница формы, интегрированная поверхность архитектурного объекта, как это часто встречается у данных авторов, представляет игровую сборку разнохарактерных фактур и приемов (традиционная кирпичная кладка, гладкая металлическая облицовка, сетчатая оболочка и «ковёр» вертикального озеленения), что подчеркивает «коллажный» принцип организации объекта.

Обобщая ряд современных концепций, можно сделать вывод, что объекты культурной сферы наиболее часто становятся яркими проявлениями

индивидуального авторского языка архитектора, творческого стиля мастера. Современный город наполняют различные архитектурные пространства для искусства: музеи, галереи, выставочные залы, центры искусств, театры, концертные залы, медиатеки, центры творчества, школы искусств, мастерские художников, открытые городские пространства – форумы и амфитеатры [19]. Состав и количество пространств для развития искусства постоянно меняется и обновляется. Помимо функционального синтеза интеграционные взаимодействия, как правило, охватывают их концептуальное ядро, технологическую начинку, образный и символический строй, находят выход в окружающую пространственную среду. Широкое распространение получили «градостроительные» концепции, трактующие производство как художественный и средовой ансамбль, который объединяет систему функциональных зон по видам искусства, систему коммуникаций и сценариев пространственного восприятия, символическую структуру пространства, систему рекреации и озеленения и систему взаимосвязей с внешним контекстом.

Диалогическая концепция архитектурно-художественного синтеза перешагивает границы архитектурного объема, активно проявляясь в организации открытых рекреационных пространств города: парков, скверов, площадей, форумов, бульваров. Так, многочисленные европейские примеры ориентированы на игровую концепцию взаимодействия приемов ландшафтного дизайна, скульптуры, элементов монументального искусства, архитектуры временных павильонов, дизайна городской среды (знаковая городская мебель, «городская игрушка», тематические экспозиции). Спектр подходов в современном проектировании широк: от философской притчи или интеллектуального ребуса до архитектурной шутки, иронии. Показательно, что концепция красных павильонов «фоли», организующих пространство в парижском парке Ля Виллет, архитектора Б. Чуми стал классикой архитектурной философии. Обращаясь к концепции игры, архитекторы ищут непосредственного контакта с потребителем, придавая дополнительную социальную привлекательность объекту и новый уровень демократичности и открытости и коммуникативности архитектурного пространства.

Проведенный анализ ряда произведений мастеров современной архитектуры позволил сформулировать их авторские концепции, в основе которых лежит архитектурно-художественный синтез:

- концепция художественного синтеза в архитектуре на основе развития идеи геометрической гармонии и порядка Р. Мейера;

- концепция образно-символического синтеза организации пространственной среды на основе идеи музыкальности архитектуры К. Портзампарка;
- концепция концептуального и контекстуального синтеза на основе авторского метода «интеллектуальной дематериализации» Ж. Нувеля;
- концепция многомерного синтеза на основе семантической коммуникации и саморазвития архитектурной формы П. Эйзенмана;
- концепция интеллектуального синтеза и непрерывного сценария пространственной организации архитектурного объекта Р. Кулхаса;
- концепция интегрального синтеза и «театрализации» архитектурной среды Ж. Херцога и П. де Мерона.



Рис 4.22 Здание Форума в Мадриде, арх. Ж. Херцог и П. де Мерон, 2005 г.

4.3 Авторский эскиз как язык современного архитектора

Авторский стиль архитектора и индивидуальный авторский язык находят свое наиболее полное воплощение в архитектурном произведении. При этом в процессе своего формирования они проходят долгий и непростой путь, скрытый от непосредственного восприятия «потребителей» архитектуры: заказчиков, коллег, критиков, горожан и «гостей города». Творческая «кухня», мастерская архитектора – это «священная роща», где рождаются архитектурные образы и формы... Неслучайно это «место» зачастую оберегается от посторонних глаз, являясь сакральным для автора. Но, несмотря на программную латентность, авторские методики и подходы к архитектурному творчеству имеют особое значение для изучения архитектуры. Рассматриваемая тема исключительно многогранна – она включает методики развития авторского замысла на пути от эскиза к произведению; индивидуальные способы и методы архитектурной презентации, а также междисциплинарные синтетические приемы в архитектурном творчестве. В рамках этой статьи сделана попытка обозначить лишь одну важную составляющую – ручное рисование архитектуры объекта в современной проектной практике.

Авторские методики архитектурного эскизирования и графической подачи проекта многообразны. Исторически академическая традиция определяла высокий уровень требований к ручной подаче: совершенствовались методы передачи трехмерного пространства на плоскости (перспективных и аксонометрических построений), оттачивались приемы архитектурного рисунка и акварельной отмычки. Кроме того, начало XX столетия ознаменовалось расцветом графики во всех областях искусства. Творчество российских и зарубежных архитекторов в этот период (А.В. Щусева, Ф.О. Шехтеля, О. Вагнера, А. Лооса) по природе своей синтетично: оно не только органически объединяет виды пластических искусств в едином произведении, но и как бы «уравнивает в правах» художественные достоинства графической презентации и реализованного произведения архитектуры.

Мастера отечественного авангарда, применяя революционные методы в работе с формой, сохраняли при этом высокую культуру архитектурной презентации. Архитектурная графика испытывала сильное влияние (и становилась частью) новых течений в пластической культуре (кубофутуризма, супрематизма, конструктивизма), питалась открытиями представителей художественного авангарда: Л. Поповой, А. Веснина, К. Малевича, И. Чашника (рис. 4.23), Н. Суетина, Л. Лисицкого (рис. 4.24), В. Татлина, А. Родченко.

К. Мельников, художник по образованию, использовал возможности ручной графики в поиске новой динамичной геометрии (диагонали), энергии «парения», побеждающей гравитацию (рис. 4.25, 4.26). Совершенно очевидна актуальность описанных посылов, далеко не в полной мере реализованных в период конструктивизма, для современных архитектурных устремлений.

Виртуозной графикой отмечены произведения И. Леонидова, в которых концепция и прием авторской подачи связаны в единое целое [51]. Стиль мастера отличается многообразием техник: «живая» набросочная линия, чертежная линия, «выворотка» на черном фоне. Творческий путь мастера представляется возможным рассматривать как движение от лаконичного архитектурного супрематизма к многомерному архитектурно-художественному синтезу. При этом на каждом этапе одним из интегрирующих начал выступала проектная графика во всем многообразии форм: «живые» карандашные наброски, точная чертежная графика с элементами рисунка и живописи, аппликация, проекты-картины, выполненные в древнерусской «иконописной» технике. Синтез средств выразительности использовался мастером для достижения цветовой и «пространственной» полифонии [51].

Графике первого, конструктивистского периода присуща максимальная степень обобщения, возводящая проект в ранг концепции. Использование наряду с традиционным белым черным фоном для проекций обусловило рождение леонидовской «светящейся» графики с характерной «космической» глубиной, которую можно соотнести как с отечественной супрематической тенденцией, так и с живописными «мирами» В. Кандинского, Ж. Миро, П. Клее и Р. Делоне (рис. 4.27, 4.28). Духовный идеал Леонидова наиболее полно воплотился в серии картин, посвященных проекту идеального Города Солнца (рис. 4.29), ставшим художественным обобщением творческих поисков мастера [51].

Архитектурный эскиз в творчестве выдающихся архитекторов мыслится как самостоятельное произведение искусства, наполненное целым рядом образных метафор, ассоциаций, концептуальных замыслов, способствующих отработке авторского стиля. Ярким образцом синтеза архитектурного и художественного творчества служат произведения Ле Корбюзье (рис. 4.30 – 4.34). Среди более современных примеров уместно вспомнить мгновенные шедевры О. Нимейера (рис. 4.30), поиски пластики и органических аналогий в творчестве С. Калатрава; метод «акварели» в изучении свето-пространственной среды будущего произведения С. Холла; энергичные скетчи М. Ботта (рис. 4.31); формообразующие импульсы в рисунках Э.О. Мооса (рис. 4.32); игровые презентации и масштабные полотна У.

Олсопа, Дж.Б. Боллеса и П.Л. Уилсона (рис. 4.33); минимализм архитектурной графики А. Сиза; эмоциональные «картины» М. Фуксаса, живопись З. Хадид.

Архитектор С. Калатрава рассматривает архитектуру как искусство, адресованное каждой личности, конкретному адресату. При этом профессиональную сферу архитектурной деятельности мастер склонен трактовать комплексно как интеграцию деятельности инженера, художника и ученого. Таким образом, творчество С. Калатрава является уникальным синтезом конструктивного, научного и художественно-пластического начал (рис. 4.34).

Активно работая как художник (скульптур, график, керамист), мастер создает абстрактные скульптуры, воплощающие образ полета и победы над гравитацией, по-своему продолжая скульптурные поиски Пикассо, Нагучи, Габо, Бранкузи. Архитектор так объясняет первичные импульсы своих произведений: «Иногда, я создаю структурные композиции, которые вы можете назвать скульптурами, если хотите». Именно на скульптурах он впервые пробует свои пространственные и пластические идеи, продолжая традиции А. Гауди. Произведения С. Калатравы наполнены антропо- и биоморфными формами и конструкциями, а серии авторских эскизов посвящены изучению естественной пластики и «биомеханики» мира природы и человека, которые служат выразительности архитектурных конструкций. Авторский метод скульптурного моделирования был наглядно использован при создании башни «Turning Torso» («Закручивающееся туловище») в Мальме по мотивам ранее выполненной автором одноименной скульптуры (рис. 4.35).

«...Архитектура учитывает движение человека в пространстве и погружение его в многослойный опыт, в котором пространство, свет, цвет, геометрия, запах, звук, поверхности и материалы перекрещиваются», – так объясняет архитектор С. Холл феноменологический характер своих произведений. Мастер использует авторский метод акварели для изучения «феноменологического измерения» архитектуры, рассматривая одиннадцать разновидностей феноменов. Понимая архитектуру как «звено между идеями, философиями, светом, пространством, надеждами и материальностью мира», архитектор интегрирует концепты, образы и пространства в единое художественное целое (рис. 4.36). Акварели фиксированного размера формируют своеобразную картотеку, по которой можно проследить стадии зарождения и развития проектов [47].

Архитектор У. Олсоп создает неординарную архитектуру мечты ощущений, архетипов восприятия, детских фантазий и воспоминаний. Есть мнение, что мастер подходит к проектированию, скорее, не как архитектор, а как художник. Его

индивидуальный подход опирается на поиск эмоционального впечатления от будущего произведения в наиболее свободной манере (рис. 4.37). У. Олсоп утверждает, что для рождения экспериментального игрового формообразования, сознание автора должно быть абсолютно свободно: именно тогда можно отыскать художественную идею будущего проекта. В авторских акварелях и гуашах нет проектной точности: масштабной, функциональной, конструктивной (рис. 4.38, 4.39). Это не традиционная архитектурная презентация, а попытка сломать стереотипы мышления, максимально раскрепостить воображение. Таким образом, архитектор-художник создает абстрактные эмоционально наполненные модели, выражающие авторские концепции игры воображения, диалога, и провокационного «предметного дизайна» в архитектуре.

Произведения М. Фуксаса интегрируют черты архитектурной традиции, острого концептуального подхода и метафоры современного города. Автор уделяет особое внимание изучению пространственно-временного и «литературного» контекстов будущего объекта: окружающей среды, смены времен года и освещенности, архитектурной «памяти» и «духа места» [52]. Подробному исследованию этих факторов, а также отработке первоначального замысла проекта, посвящены авторские таблицы классификаций, выполненные в эскизной форме. Формирование образа будущего произведения происходит, в свою очередь, через авторскую живопись – экспрессивные картины, выражающие эмоциональный строй проекта (рис. 4.40, 4.41). Неслучайно программное обращение М. Фуксаса к кинематографу, медиа- и дигитальным технологиям, сообщающим качественно новый уровень «одновременности» интегрального восприятия.

Актуальная архитектура «силовых полей» стала определенным знаком времени. Показательным примером данного подхода служит экспрессивное творчество З. Хадид, которая прославилась произведениями графики еще задолго до построек (рис. 4.42). Для нее рисунок – теоретическая, исследовательская стадия, открытая к трансформации первоначального замысла («выстрел во тьме», как писал ее коллега П. Шумахер) [26]. Вероятно, неслучайно появление в творчестве мастера особого феномена «концептуальной живописи» («Лондон», «Берлин – 2000», «Манхеттен», «Взгляд на Мадрид»), занимающего промежуточное положение между архитектурной фантазией и живописным произведением.

Наряду с художественным, важным аспектом эскиза остается интеллектуальный, связанный с теоретическим моделированием произведения: аналитический архитектурный рисунок Р. Мейера; таблицы авторских

классификаций М. Фуксаса; последовательные студии и диаграммы смысловых и морфологических объемно-пространственных трансформаций проектируемого объема П. Эйзенмана (графика дополняется макетированием).

Архитектурная графика П. Эйзенмана служит отработке формообразующих структур будущих архитектурных объектов. Применяя концепцию «парадокса послания на забытом языке», П. Эйзенман вступает в диалог с адресатом, а архитектура становится формой письма, авторским текстом, который адресат должен расшифровать, обнаруживая «следы» и логику заложенных трансформаций. Эйзенман вводит понятие «design itself», которое можно перевести как «самоорганизация» [53]. Следуя этому принципу, линии, плоскости, объемы свободно «самоорганизуются» в архитектурные структуры – основы произведений мастера. Для проектирования используется метод диаграмм – графических студий последовательных превращений, следующих внутренним закономерностям саморазвития формы (рис. 4.43 – 4.45). Показательными примерами служат проекты индивидуальных домов на основе авторских экспериментов с формой латинской буквы «L», символизирующей нестабильность и незавершенность [50]. Таким образом, авторская графика и макетирование становятся частью программной стратегии «собственного языка архитектуры». Процессуальность авторского понимания архитектуры сближает ее с формами и методами концептуального искусства.

Как известно, российская архитектурная школа всегда славилась своей художественной составляющей. Традиция ручной графики в отечественной проектной практике по-прежнему живет и развивается – многие российские архитекторы обращаются к «ручному рисованию» архитектуры: С. Чобан, С. Скуратов, М. Филиппов и др (рис. 4.46 – 4.48). Михаил Филиппов известен как последовательный приверженец традиционалистского направления в архитектуре, что находит отражение в презентациях его проектов. Автор мастерски использует классические приемы акварельной отмывки не только для передачи световоздушной среды, но и для создания особого «идиллического» звучания архитектуры. Изучение особенностей окружения с разных ракурсов восприятия в разное время года с помощью серий рисунков является важной составляющей авторского метода архитектора С. Чобана. Автор утверждает, что архитектура, которую интересно рисовать, – удачная архитектура. Архитектор символически сравнивает новые постройки в городской среде с лессировкой в живописи, которая дополняет, но не уничтожает следы прежних времен.

Главное и неотъемлемое свойство эскиза – его авторская идентичность, воплощающая индивидуальность мастера. Эта грань темы особенно значима в последнее время, когда очевидна определенная унификация и универсализация архитектурных приемов и средств, связанная с повсеместным внедрением компьютерных технологий. Эскиз возникает в определенный момент, «здесь и сейчас», фиксируя замысел в данном пространственном и временном контексте.

Наряду с этим, удачный эскиз может стать лейтмотивом всей длительной творческой работы над проектом и даже «пережить» ее, фигурируя в изданиях наравне с фото реализованного объекта. Красивый эскиз живет как самостоятельное произведение искусства. При этом он, в определенной мере, обособлен от воплощенного архитектурного объекта, т.к. может содержать иные смысловые планы, метафоры, стилевые черты. Творческое озарение, «находка» в эскизе часто ложится в основу целого направления авторских поисков – выкристаллизовывается авторская коммуникативная система. Эскиз фиксирует момент рождения замысла. Причем он может возникнуть как бессознательный интуитивный «след» размышлений, или как результат целенаправленного методического процесса, в котором проверяются отдельные составляющие будущей концепции произведения: серии набросков, графики, диаграммы, ассоциативные ряды. Таким образом, на стадии эскизирования реализуется единый процесс возникновения идеи и ее изучения – самоидентификации творческого замысла. В более широком смысле – это самоидентификация архитектора как Мастера, сопровождающаяся постоянной рефлексией относительно своего творчества.

В ручном авторском эскизе осуществляется взаимосвязь, синтез теоретических и пластических поисков, а также архитектурной и художественной форм выразительности. Природа архитектурного эскиза многозначна и обладает рядом родовых качеств: идейно-смысловых, ассоциативных; архитектурно-морфологических; художественных. Он одновременно выступает как процесс и результат; отличается выраженной адресностью и многоассоциативностью; охватывает целое и отдельные детали; выражает полноту замысла и обладает недосказанностью наброска. В этой связи к архитектурному эскизу как явлению в полной мере подходит термин футуристов «симультанность» (одновременность), когда в лаконичной форме единовременно раскрывается структура смысловых, образных, функциональных слоев произведения. Это одно из достоинств эскиза, порой не достижимое в реализованном проекте. Из этого следует, что именно архитектурный эскиз намечает путь к диалогу с адресатом архитектуры.

Эскиз в творческой работе архитектора имеет ряд особенностей: идентичность в формировании авторского языка, стиля; концептуальность на стадии отработки авторского замысла; синтетичность на стыке художественных, научных и литературных направлений; поливариантность эскиза и открытость к диалогу; интуитивность, эвристичность, процессуальность эскиза как явления. Как известно, проектный процесс представляет серию последовательных взаимосвязанных стадий, которые можно представить в упрощенной схеме: предпроектный анализ, эскизный и рабочий проекты, согласование проекта, авторский надзор в процессе реализации. Или иначе – погружение в тему, изучение материала, творческий поиск – эскизирование и макетирование – разработка и графическая подача проекта – реализация с участием автора. В этой схеме намеренно обобщены стадии разработки проектной документации, которые могут варьироваться. Неслучайно издревле употреблялось слово «зодчий» – творец и мастер, обладающий всем спектром необходимых для осуществления замысла умениями, навыками. В традициях отечественного академического образования более употребим термин «архитектор-художник», не требующий дополнительного пояснения.

В актуальном контексте вполне справедливо упомянуть об эскизировании с помощью компьютерных технологий, являющимся, скорее, оппозицией традиционному ручному, чем развитием этой линии. Виртуальный эскиз может представлять собой концептуальную схему, модель, набор примитивов – прототипов формообразования будущего объекта. Обращение архитекторов к техническим возможностям на начальных стадиях проектирования вполне объяснимо возможностью создания и трансформации различных типов оболочек разной степени кривизны (дигитальная архитектура). Активно развивающееся в мире параметрическое проектирование использует возможность ЭВМ моделировать форму объекта, исходя из заданных характеристик параметров. Приведенные методы во многом прогрессивны и имеют аналоги в прошлом (формообразование купольных конструкций, популярное в 1960-е), но степень авторского начала в них зачастую нивелируется. Компьютерный «эскиз» зачастую вовсе не обладает самостоятельной ценностью – он становится частью комплексного процесса проектирования (модель объекта на начальной стадии его разработки).

На сегодняшний день, когда ручная подача стала редкостью, достаточно остро встал вопрос сохранения и выявления индивидуальности авторского языка. В этой связи в методическом плане особое значение приобретает метод клаузур, используемый в учебном процессе (рис. 4.49 – 4.51). Клазура и постоянное

эскизирование – оперативные способы общения мастера и ученика, развивающие творческое мышление, память, ручную графику. В процессе реального проектирования архитекторы нередко обращаются к своеобразному «коллективному» эскизу, основанному на методе клаузур. Сотрудники мастерской презентуют индивидуальные решения, далее выбираются наиболее удачные эскизные предложения – на их основе синтезируется концепция будущего проекта.

Необходимо отметить, что эскизирование как творческий метод распространяется на функцию, конструкцию и форму. Эскиз функции – это схемы зонирования, определение необходимых связей между функциональными блоками, диаграммы организации процессов в сооружении. Нестандартные конструкции, связанные с образной стороной проекта, также находят отражение в архитектурных эскизах. Безусловно, наиболее востребованы эскизные поиски формы будущего сооружения, в которых рождается его художественный образ. Эскиз почти всегда эмоционально наполнен и вызывает ответную реакцию у зрителя, которого привлекает «живость», раскрепощенность графики, свобода подачи материала.

В современной проектной практике возможны различные подходы к классификации эскизов. Архитектурный эскиз варьируется по стадиям разработки творческого замысла: эскиз как фиксация первой идеи; ассоциативный или концептуальный эскиз при формировании концепции будущего произведения; уточняющий эскиз в процессе работы над проектом; по принципу завершенности: набросок, зарисовка; «архитектурный эскиз»; эскизная архитектурная графика. Эскиз любого типа может стать самостоятельным произведением искусства.

Сегодня в архитектурном творчестве на первый план выходят персональные авторские концепции, которые становятся синтезирующим ядром в междисциплинарном культурном и научном пространстве. В таком широком контексте целесообразно рассматривать понятие архитектурно-художественного синтеза как меры духовного наполнения, знака авторской идентичности архитектурного творчества, возводящего его в ранг искусства. Термин «художественное», с определенной долей условности, можно понимать как совокупность личностного мироощущения и способов его воплощения в материальной действительности [54]. Именно «художественное» позволяет «звучать» авторской архитектуре. Архитектор-творец рождает авторское видение, свой индивидуальный пластический язык – персональную целостную систему методов и принципов, составляющую суть современной архитектурной парадигмы.

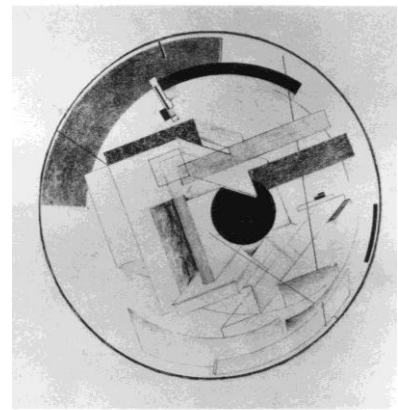
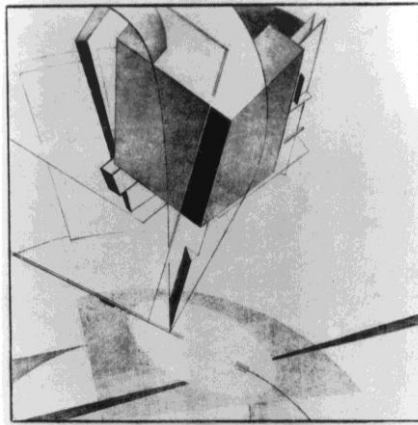
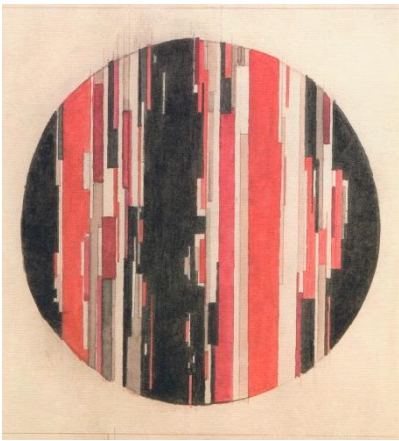


Рис. 4.23 Илья Чашник. Движение цвета. Эскиз супрематической росписи для фарфора²⁴. 1923 г.

Рис. 4.24 Лазарь Лисицкий. Папка проунов²⁵. Проун 5А. Проун 6В. 1921 г.

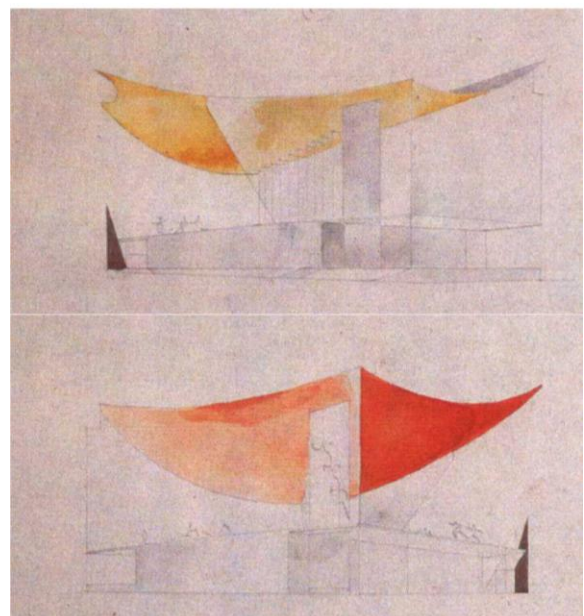
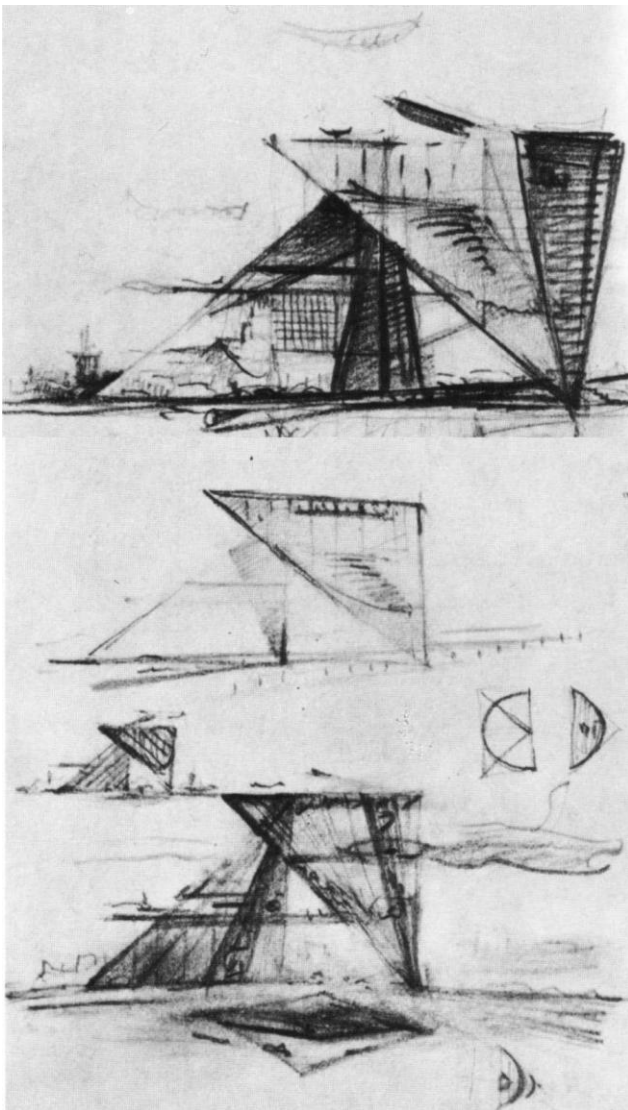


Рис. 4.25 Константин Мельников. «Мироздание в архитектуре»²⁶. Архитектурные фантазии на тему Дворца Народов и Дворца Советов, 1967 г., 1973 г.

Рис. 4.26 Константин Мельников. Проект павильона СССР для Всемирной выставки в Нью-Йорке²⁶, 1962 г.

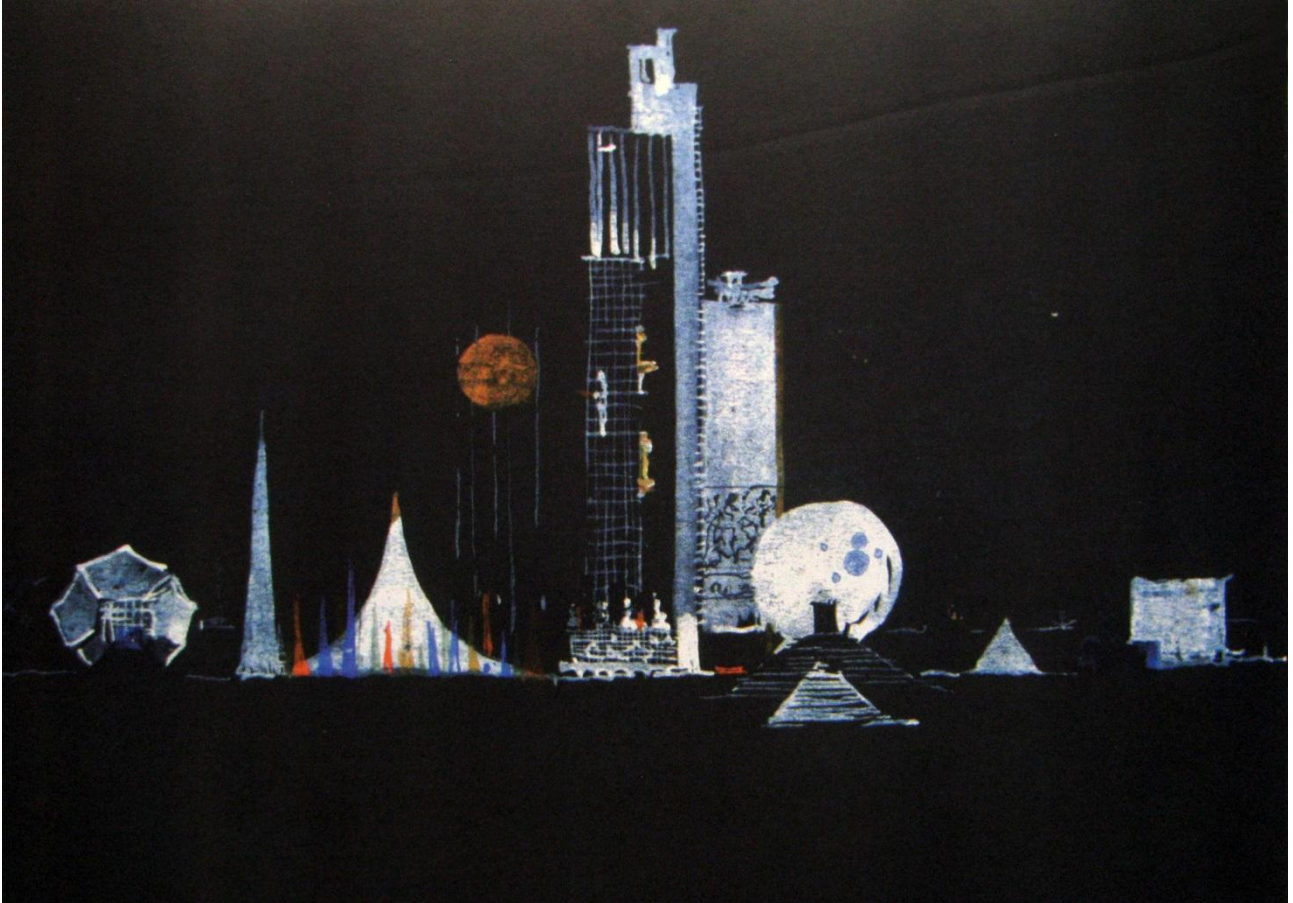


Рис. 4.27 Иван Леонидов. Эскиз комплекса зданий ООН²⁷, 1947-1948 гг.



Рис. 4.28 Василий Кандинский. Несколько кругов²⁸, 1926 г.

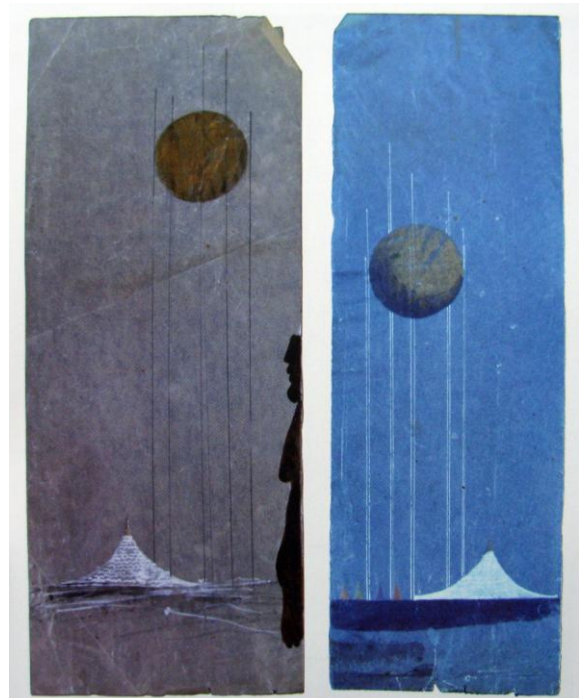


Рис. 4.29 Иван Леонидов. Эскизы Города Солнца²⁷, 1943-1959 гг.

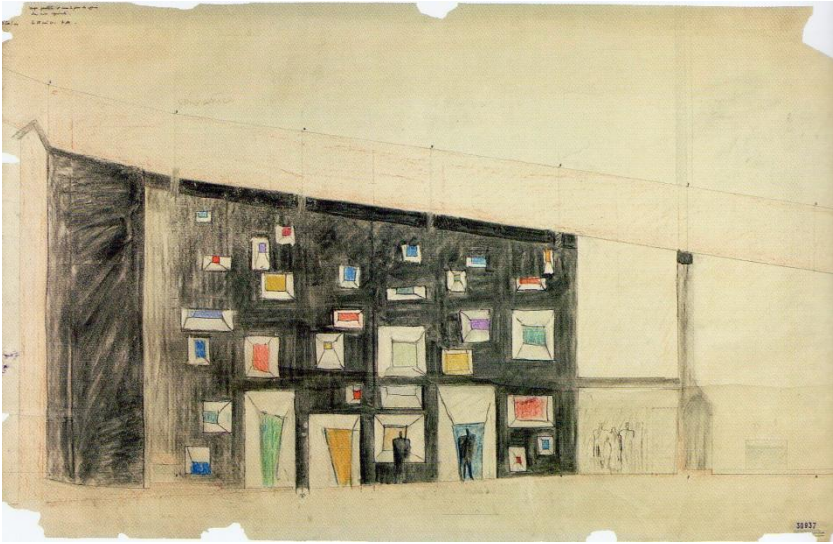


Рис. 4.30 Ле Корбюзье.
Капелла Нотр-Дам-дю-О. Роншан
(Франция)²⁹. 1951-1955 гг.
Калька, карандаши



Рис. 4.31 Ле Корбюзье и Ж. Савина.
Собор²⁹. 1964 г. Красное дерево,
дерево (ироко), краска

Рис. 4.32 Ле Корбюзье.
"Раскрытая рука".
Рисунок для монумента
в Чандигархе³⁰. 1954 г.

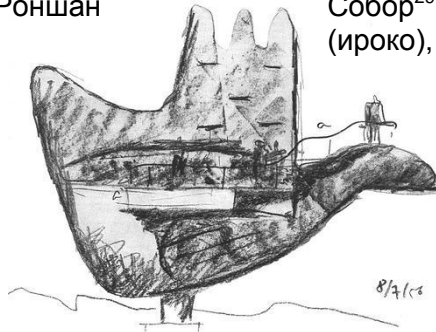


Рис. 4.33 Ле Корбюзье. Бык IX³¹. 1954 г.
Холст, масло

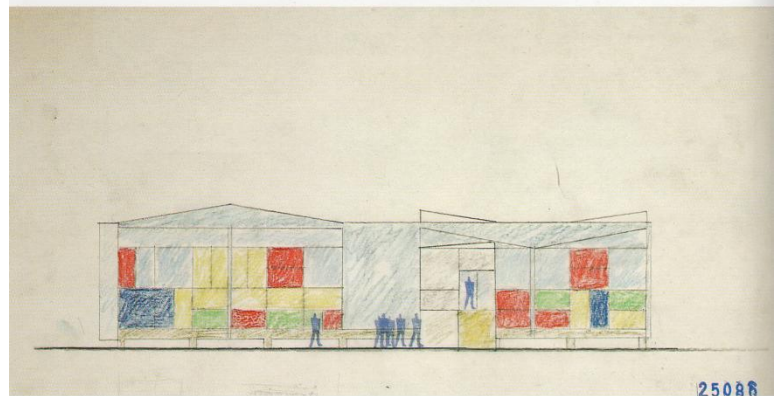
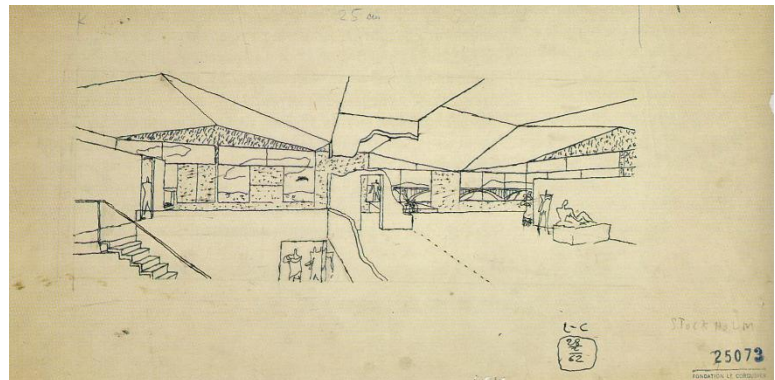


Рис. 4.34 Ле Корбюзье. Выставочный
павильон для Теодора Аренберга²⁹.
Стокгольм. 1962 г.

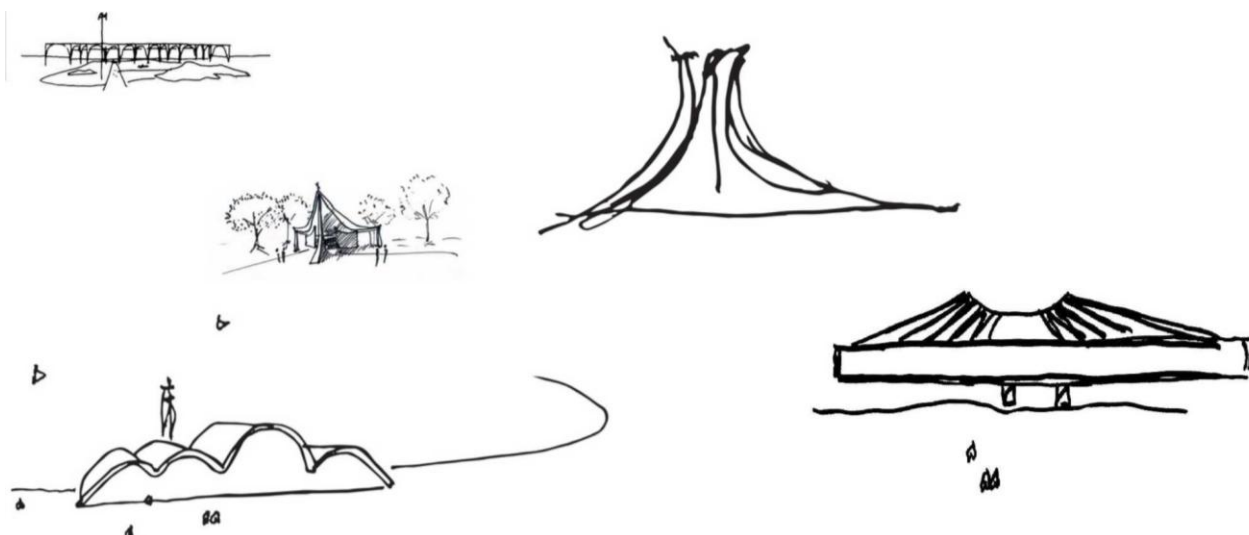
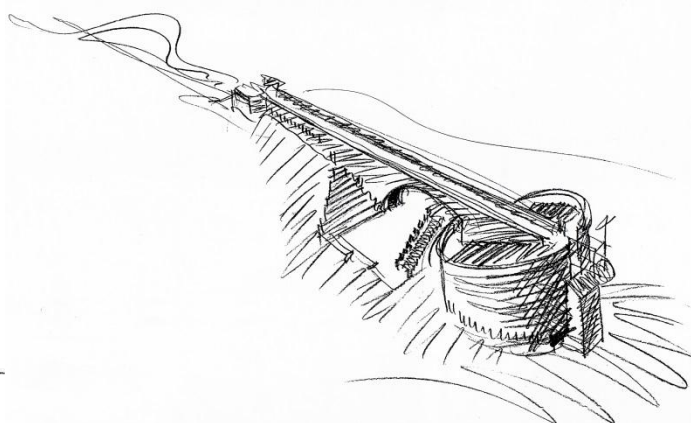
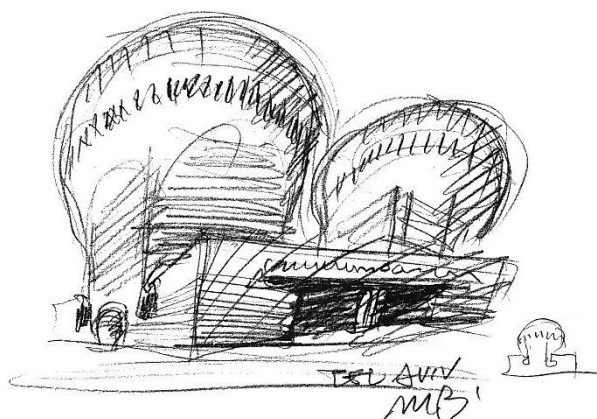


Рис. 4.35 Оскар Нимейер. Скетчи в процессе рождения архитектурного замысла объекта^{32 33}.



Часовня Санта Мариа дель Анжели³⁴, Тессино, Швейцария, 1996 г.

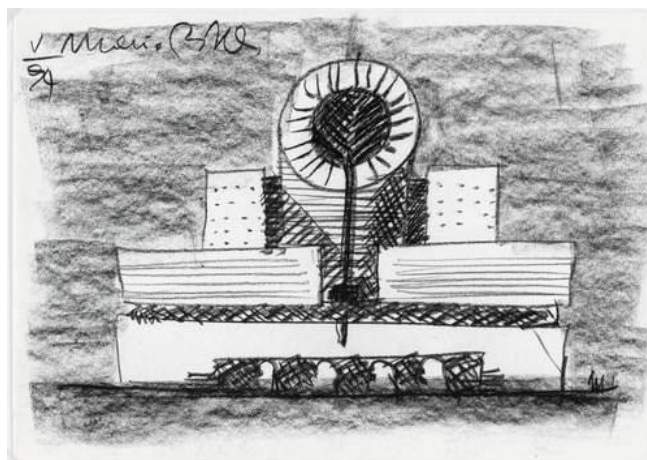
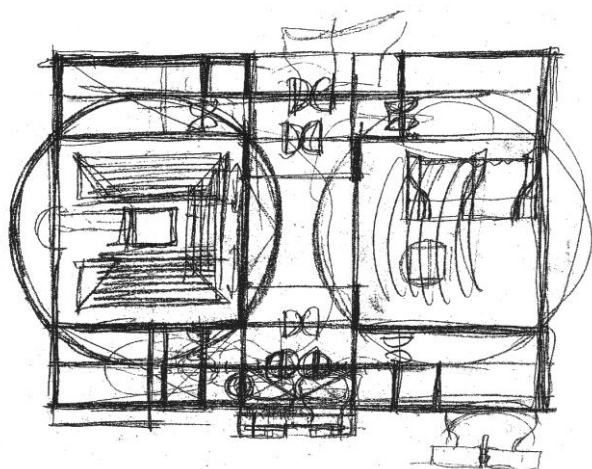


Рис. 4.31 Марио Ботта. Скетчи будущих объектов. Синагога в Тель-Авиве³⁴, 1998 г.

Музей современного искусства в Сан-Франциско³⁵, США, 1994 г.

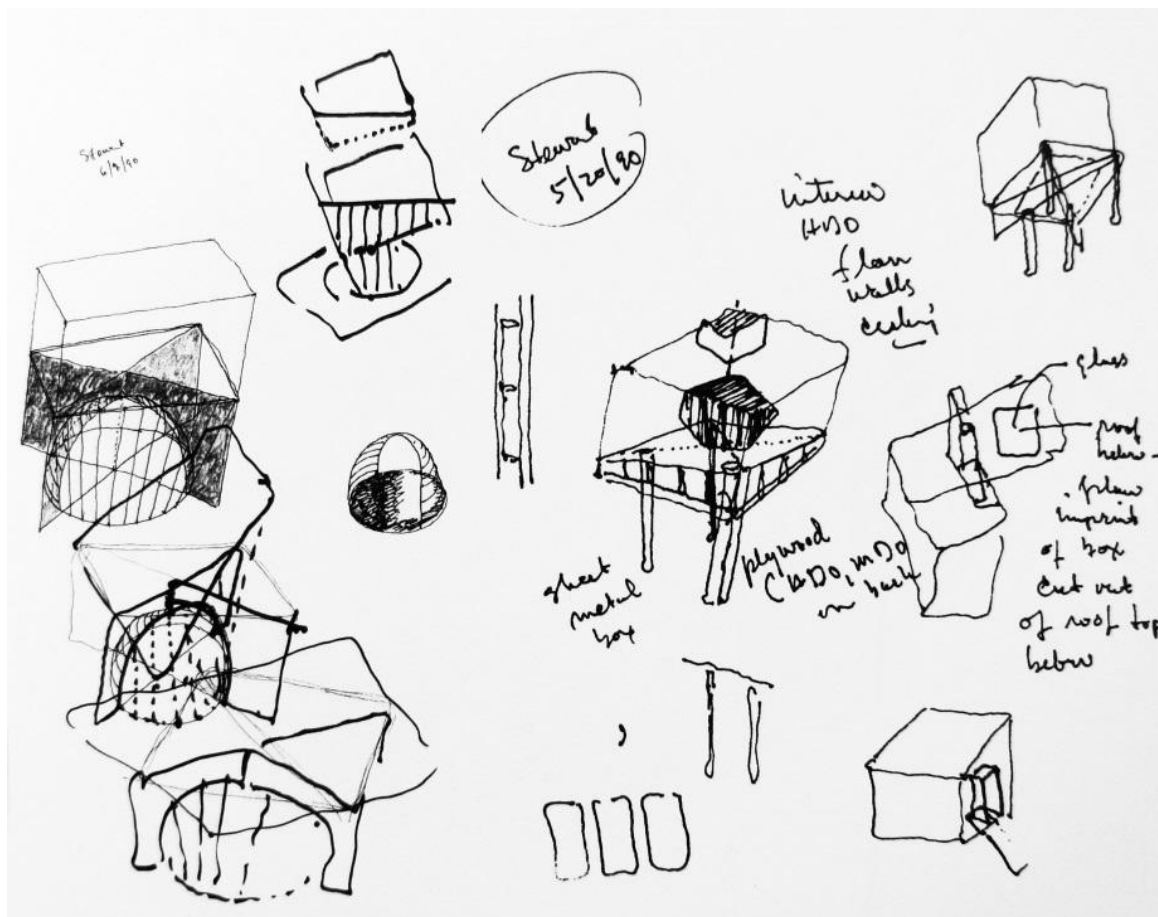


Рис. 4.32 Эрик Оуэн Моос. Концептуальные наброски к объекту «The Box»³⁴, Culver Site (США), 2000 г.

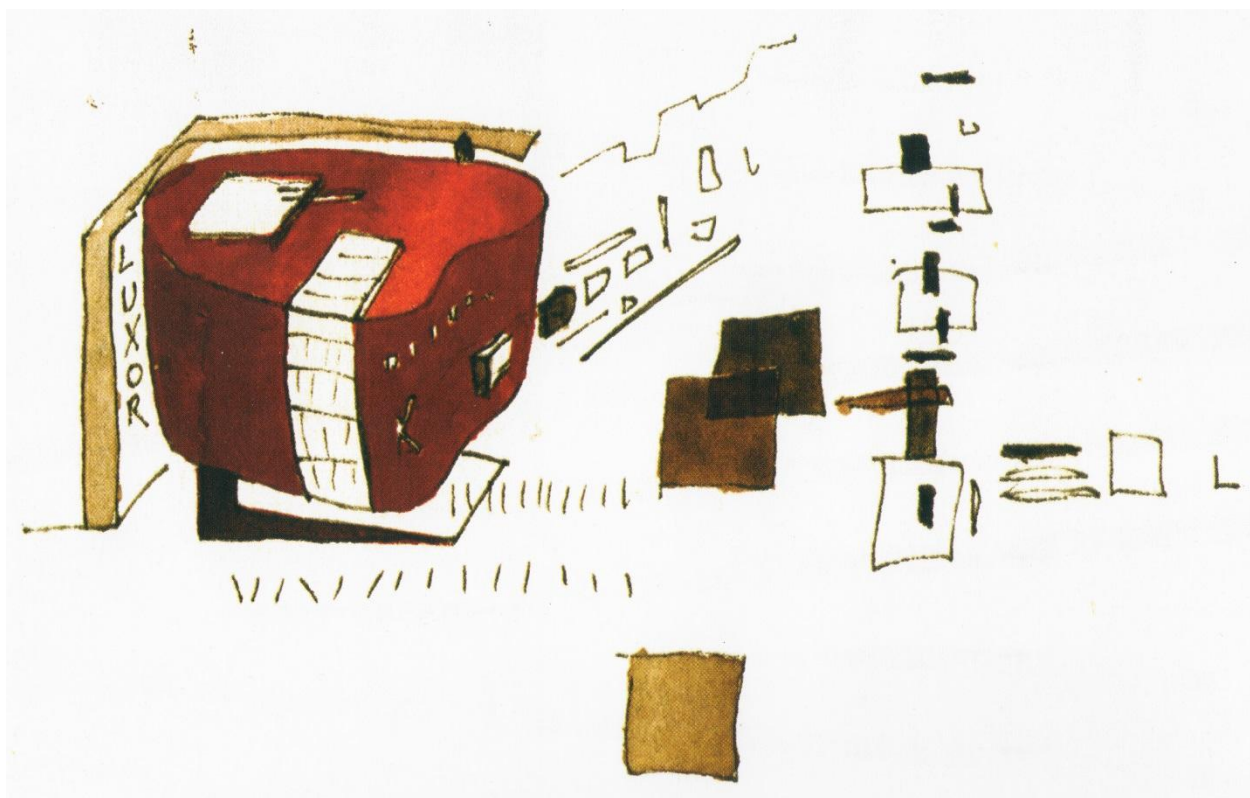


Рис. 4.33 Дж.Б. Боллес, П.Л. Вилсон. Концептуальный рисунок театра «Луксор» в Роттердаме (Нидерланды)³⁴, 2001 г.



Рис. 4.34 Сантьяго Калатрава.
Концептуальные эскизы аэропорта в
Лионе³⁶ (Франция)

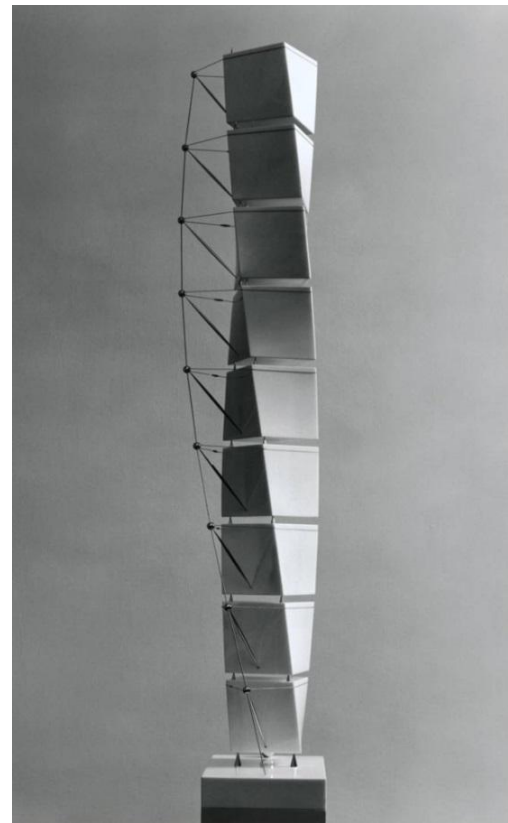


Рис. 4.35 Сантьяго Калатрава.
Скульптурная модель
«Turning Torso II»³⁶, 1991 г.

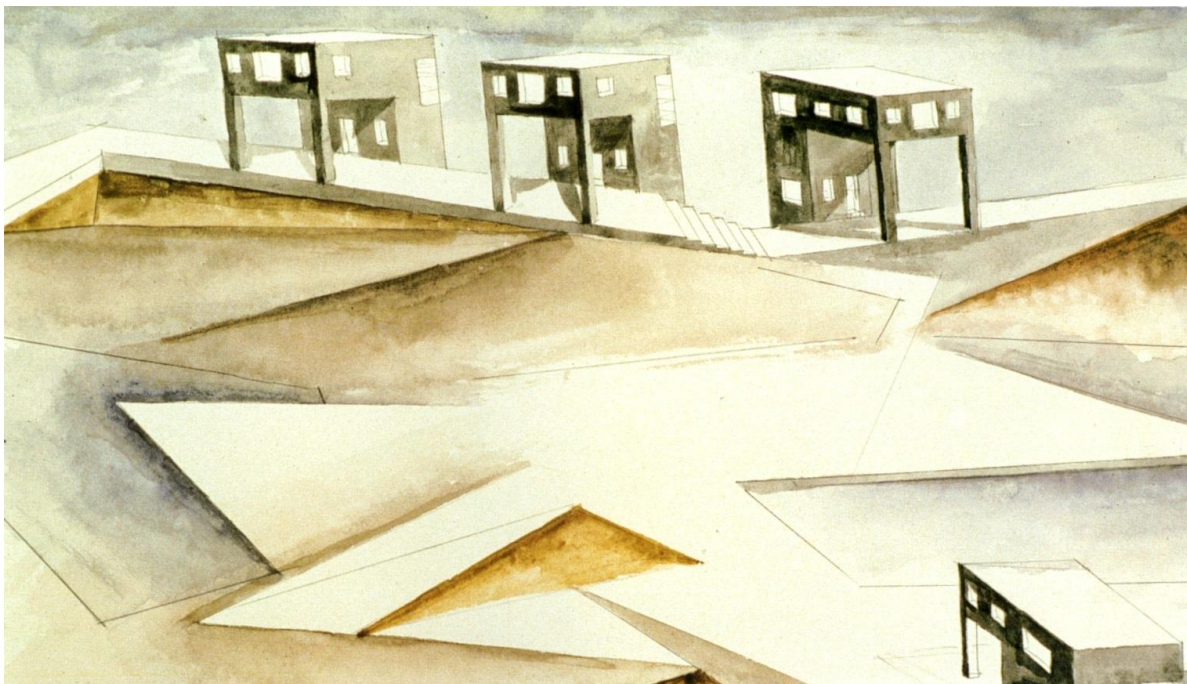


Рис. 4.36 Стивен Холл. Метод акварели в работе «Edge of a city»³⁷
(«Окраина города»), 1988 г.



Рис. 4.37 Уильям Олсеп. набросок парка Тысячелетия в Норвемптон¹, (Великобритания), 1995-1997 гг.

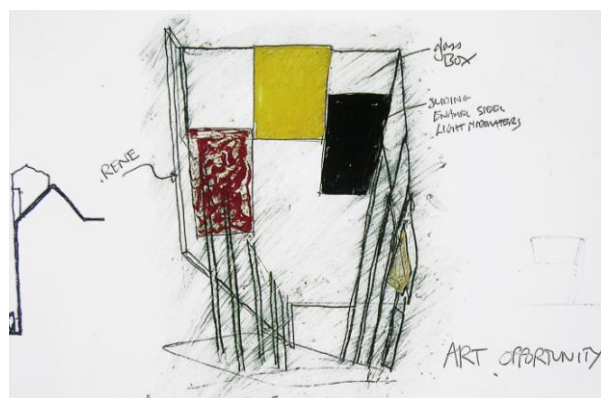


Рис. 4.38 Уильям Олсеп. Эскиз здания художественной галереи Garman Ryan Centre в Уолсолле¹, 1996 г.



Рис. 4.39 Уильям Олсеп. Эскиз стадиона в Лондоне¹, 1998 г.



Рис. 4.40 Максимилиано Фуксас. Живописная концепция Центра Мира в г. Яффа (Израиль)², 1997-2006 гг.



Рис. 4.41 Максимилиано Фуксас. Живописная концепция школы искусств в Бордо (Франция)², 1992-1995 гг.



Живописное представление генерального плана (фрагмент). Carnuntum. Вена, 1993г.



Metropolis, 1988 г.



Рис. 4.42 Заха Хадид. Концептуальная живопись³. The World (89 degrees) (Мир (89 градусов))

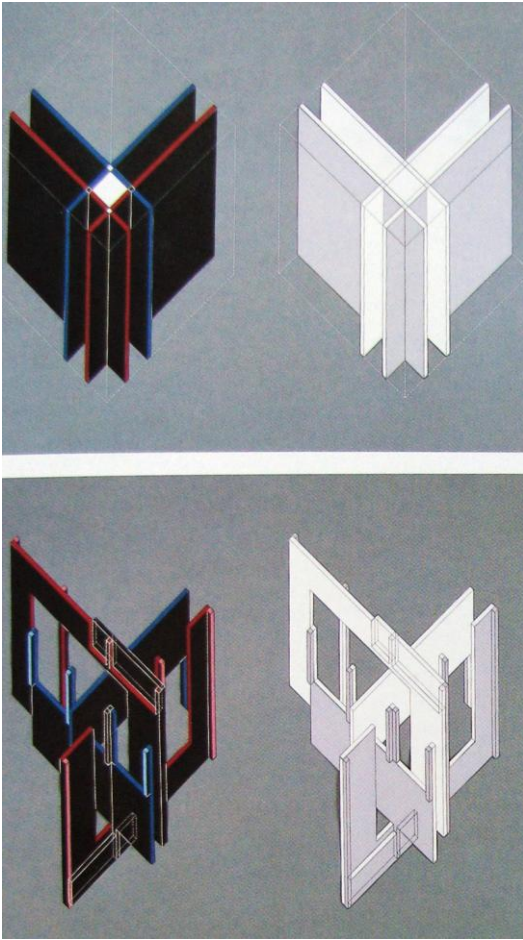


Рис. 4.43 Питер Эйзенман. Аксонометрические диаграммы Дома VI в Коннектикуте⁵, 1972-1975 гг.

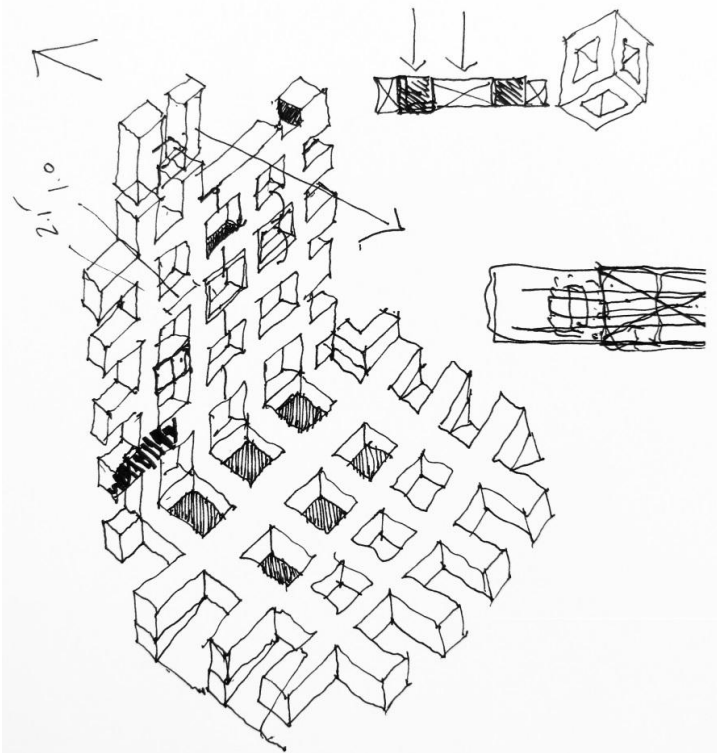


Рис. 4.44 Питер Эйзенман. Диаграмма-набросок мемориальной площади на месте Цента Международной торговли в Нью Йорке⁵, 2002 г.

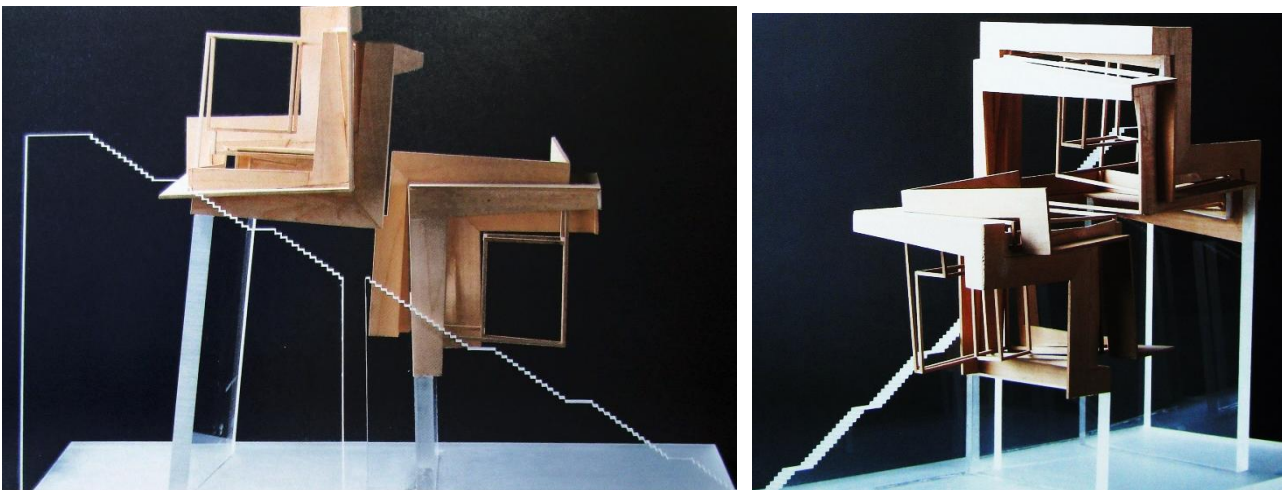


Рис. 4.45 Питер Эйзенман. Структурная модель Дома Guardiola⁵, Cadiz (Испания), 1988 г.



Рис. 4.46 Сергей Чобан. Эскиз музея архитектурной графики Фонда Чобана в Берлине³⁸

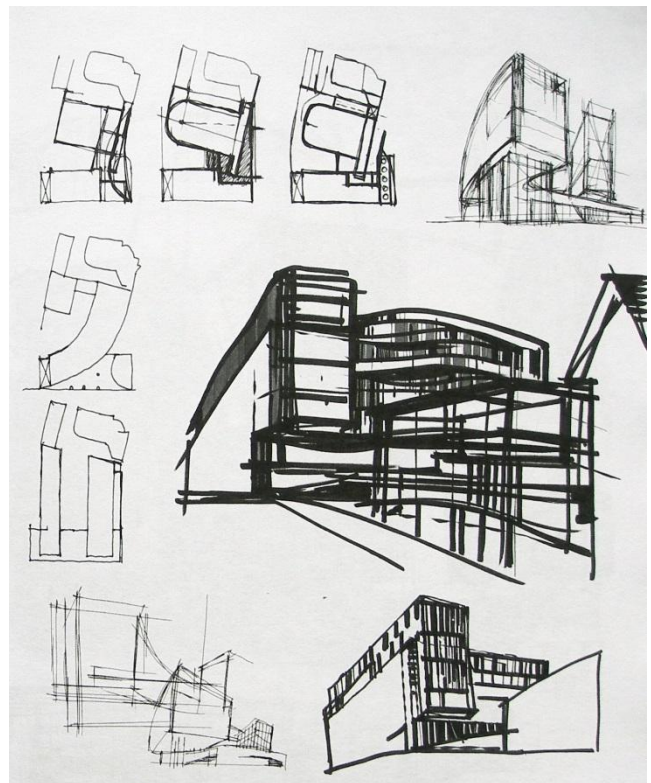


Рис. 4.47 Сергей Скуратов. Наброски многофункционального комплекса по ул. Остоженка в Москве³⁹

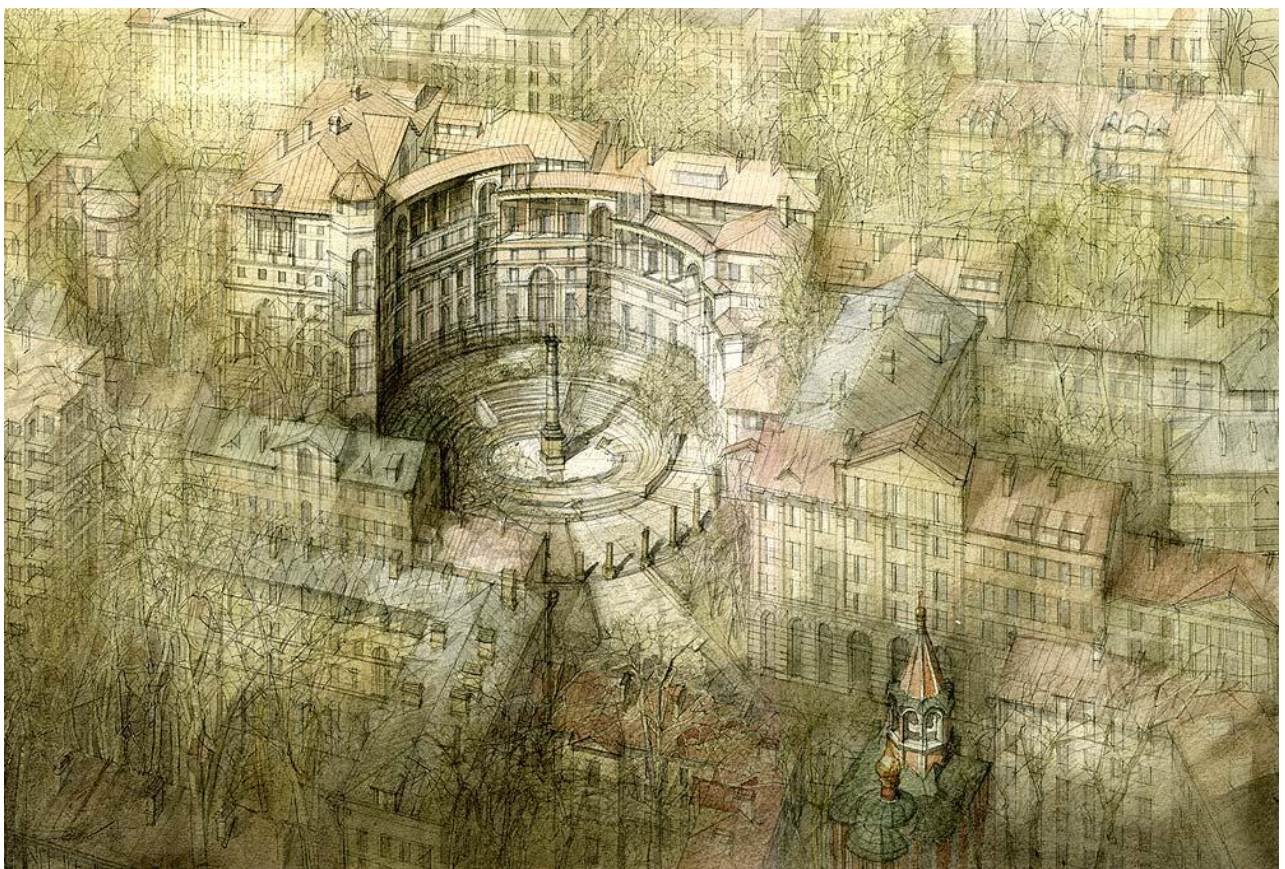


Рис. 4.48 Михаил Филиппов. Проектная графика по объекту «Реконструкция и приспособление здания в Афанасьевском переулке под жилье»⁴⁰, Москва, 2001 г.



Рис. 4.49 Студенческая клаузура на кафедре архитектурного проектирования ННГАСУ. Автор М. Балуева

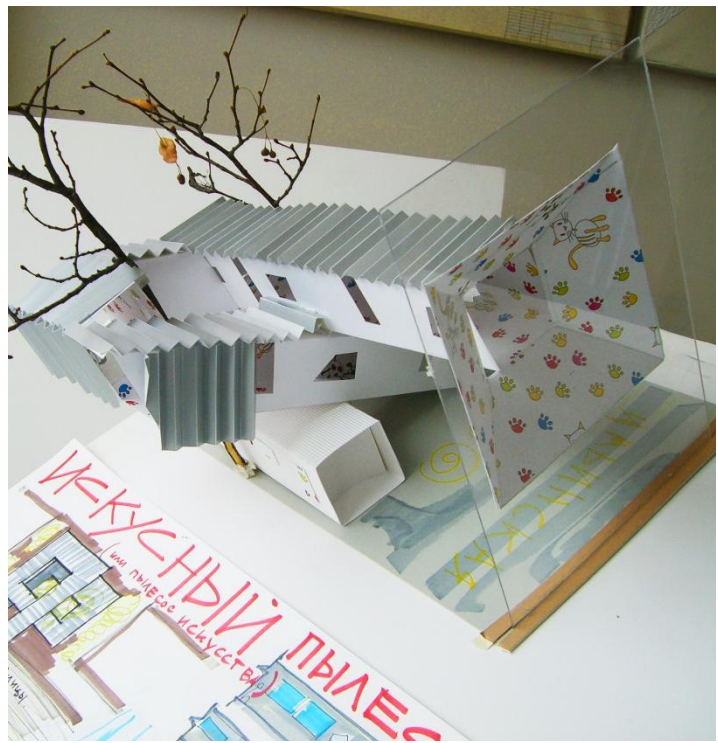


Рис. 4.50 Призер студенческого конкурса клаузур «Точка» на кафедре архитектурного проектирования ННГАСУ. Автор А. Гройсман

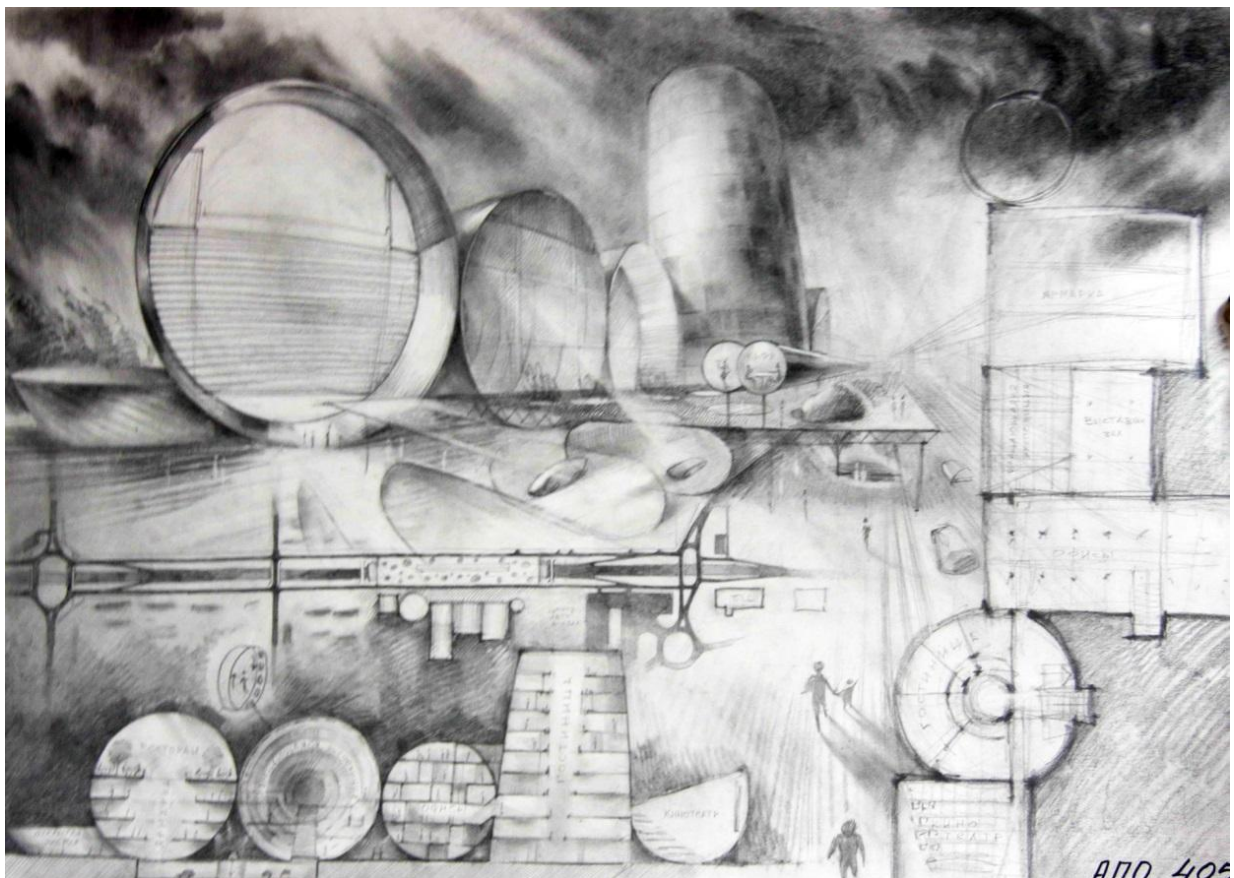


Рис. 4.51 Клаузура студента 4 к. ННГАСУ Вячеслава Кочкина. I место в номинации «Общественные здания» на архитектурной олимпиаде в г. Самаре.

ГЛАВА 5

КОНЦЕПЦИЯ «ПОЛЕЙ» ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕГРАЦИИ В НОВЕЙШЕЙ АРХИТЕКТУРЕ.

МОДЕЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕГРАЦИИ

Данная глава посвящена формулированию и раскрытию концепции художественной интеграции в многомерном единстве ее основных принципов с построением теоретической модели.

5.1 Концепция «полей» художественной интеграции в новейшей архитектуре

Художественная интеграция является основополагающим принципом, решающим проблему достижения целостности в новейшей архитектуре, одновременно адресуя к многомерным контекстам современности и пониманию индивидуальности авторского творчества на уровне высокого искусства. Зародившись в единой синкретической форме, искусство в своем историческом развитии сменяет этапы интеграции и дифференциации видов (рис. 4.52). Для современного периода характерно одновременное развитие двух принципиальных тенденций: интеграции и предельной индивидуализации. Представляется, что дальнейшая судьба культуры во многом будет зависеть от того, каким образом эти два вектора смогут сосуществовать и плодотворно взаимодействовать в системе искусства.

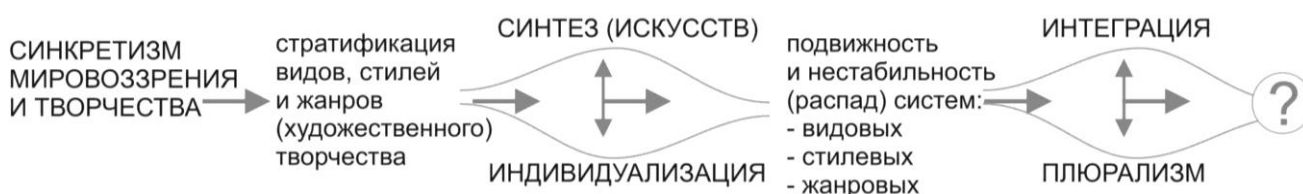
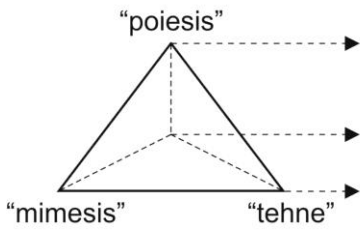


Рис. 4.52 Этапы интеграции и дифференциации видов в развитии искусства

Архитектура как искусство гармонично соединяет необходимые условия, требования и средства (общечеловеческие и профессиональные, искусственные и естественные, общественные и индивидуальные, концептуальные и образно-выразительные и т.д.) в единое художественное целое – произведение архитектурного искусства, выражающее персональную авторскую картину мира посредством индивидуального языка архитектора. Опираясь на понимание многомерной природы творчества, представим интеграционный принцип новейшей архитектуры в единстве его составляющих (рис. 4.53, 4.54).

СИСТЕМА "ИСКУССТВО"



Концепция.
Картина мира

**ПРОИЗВЕДЕНИЕ
ИСКУССТВА АРХИТЕКТУРЫ**

Потребности жизни.
Контексты места и времени

АРХИТЕКТУРНЫЙ ОБЪЕКТ

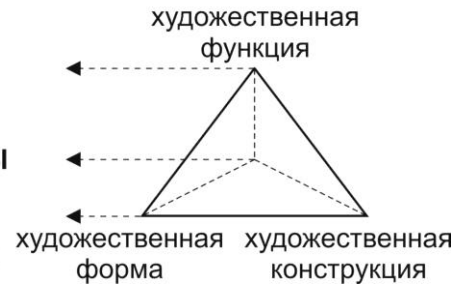


Рис. 4.53 Архитектурный объект в системе искусства

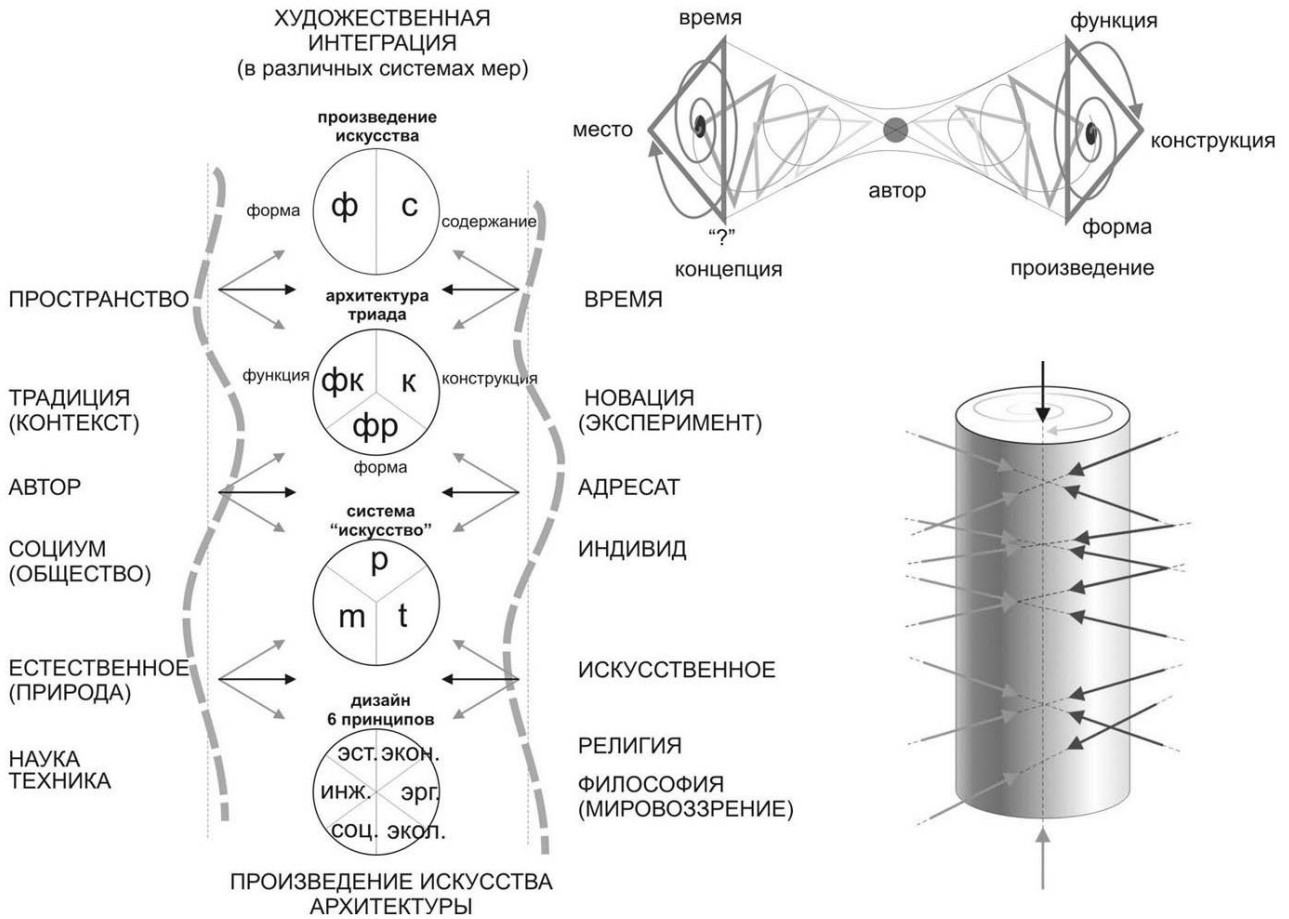


Рис. 4.54 Художественная интеграция в различных системах мер

В первую очередь художественная интеграция рассматривается с позиции двух взаимосвязанных начал: явления целостности и присутствия художественного качества, возводящего произведение в ранг искусства. Сращивание этих позиций осуществляется через пространственно-временной контекст, искусство и человека – автора и адресата, воплощаясь в законченном произведении. В архитектурном творчестве художественный принцип закладывается как необходимое качество для всех участников взаимодействия: автор – произведение – среда – адресат, – которые и будут выступать, «проводниками» художественного [19].

Интеграционный принцип объединяет различные пути искусства архитектуры, которое в современном мире развивается по следующим основным направлениям:

- концептуальное проектирование на базе критического анализа проблемного поля и построения теоретических моделей;
- гуманистическая архитектура, выстраивающая принципы вокруг естественных потребностей человека;
- художественно-образное творчество, которое стремится к реализации самого смелого формообразования, в т.ч. провокационного и игрового;
- коммуникативная и «интерактивная» архитектура социального диалога с применением концепций «дизайна», «игры», «шоу»;
- феноменологическая архитектура на основе анализа факторов среды и внедрения различных семантических кодов;
- контекстуализм и традиционная архитектура «в стилях»;
- компьютерное моделирование архитектуры, использующее дигитальные формы, цифровые алгоритмы, рендер;
- инженерно-технологическое проектирование, объединяющее передовые разработки и медиа-технологии;
- экологическое и энергоэффективное проектирование по принципам «устойчивой» архитектуры;
- междисциплинарное поле деятельности как интеграция философии, науки, искусства, моды и дизайна.

Рассматриваемая художественная интеграция – многозначное и многоаспектное, порой непредсказуемое и спонтанное явление, не укладывающееся полностью в какие-либо формализованные рамки (рис. 4.55). Представляется вполне уместным использовать аналогию с системой силовых полей с целью метафорически обозначить сложность, многополярность и динамику процессов взаимодействия.

Этот принцип позволяет наиболее корректно представить модель интеграции в сочетании трех укрупненных «полей»: пространственно-временного, художественного, авторского. Важный логический ход заключается в возможности использования определенных допусков за рамки жестких теоретических принципов, что соотносится с природой полей, обладающих различной интенсивностью, силой действия, разными «центрами притяжения». С точки зрения наполнения пространства «поле» в символическом смысле противопоставлено отсутствию материи, «пустоте» и является своеобразным «продолжением» объекта, его напряжений и силовых линий, в окружение.

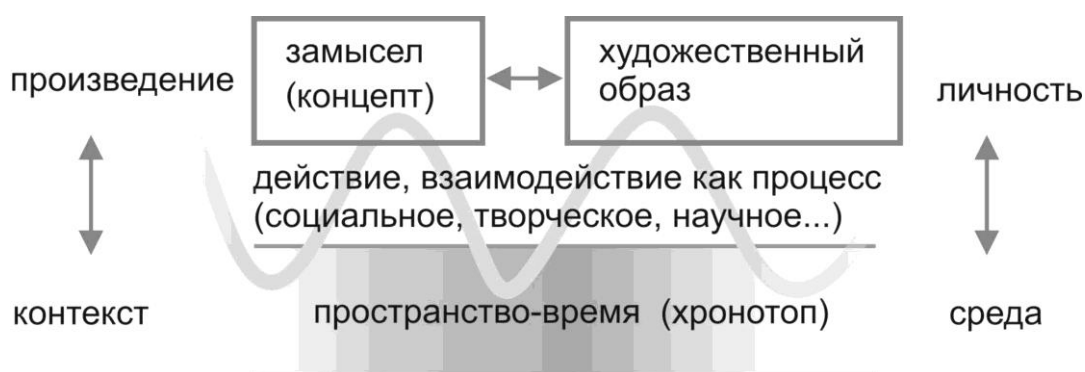


Рис. 4.55 «Контексты» художественной интеграции

В современной ситуации полицентричного мира закономерно обращение исследователей к архитектурному объекту с точки зрения теории поля, подразумевающей определенную «аксиологическую» гибкость и наличие большей свободы в определении характеристик объекта. Так, И.А. Добрицына указывает на ряд исследователей поля: Д. Кипниса, С. Аллена, С. Квинтера, – и приводит слова последнего: «Понятие поля описывает пространство распространения, пространство эффектов. Оно не содержит твердых значений, не делает акцента на материальной структуре, оно отражает главным образом функции, векторы и скорости» [18]. Следует отметить, что полевой подход еще в XX веке актуализировался в большинстве точных наук, в кибернетике, в психологии и социологии. Понятие «поля» используется в разработке общенаучной методологии и в поиске метаязыка методами синергетики, изучающей законы организации и развития сложных открытых систем [55].

Предложенный полевой алгоритм перекликается с интеграционными тенденциями точных наук, прежде всего, с концепцией «единой теории поля» («теории всего») – гипотетической объединённой физико-математической теории, описывающей все известные фундаментальные взаимодействия. В философском

аспекте концепция «поля» позволяет преодолеть противоречие целого и его частей: поле трактуется как единое, протяженное, практически бесконечное, но при этом известны множества различных по характеру взаимодействий, описываемых специфическими полями. Структурно этот принцип отражает суть художественной интеграции, которая не является механической суммой составляющих или условий, а едина изначально как художественное целое, что заложено в самой природе творческого импульса, личности автора, произведения искусства.

Художественное начало выступает фундаментальным критерием интеграции, определяя качества среды, авторской концепции и произведения. Аналог общего художественного основания образует центр художественно-эстетического «поля» интеграции различных видов искусства в архитектуру. Пространственно-временное или контекстуальное «поле» обладает наибольшей вариативностью значений, объединяя весь спектр контекстов как возможный материал для художественной интерпретации. «Поле» творческой индивидуальности определяется системой персонального мировоззрения, творческой концепции, стиля и художественного языка. В индивидуальном творчестве происходит соединение контекстов на основе личностных качеств и художественного мира автора или адресата. Результатом единства «полей» становится законченное произведение архитектурного искусства, которое процессуально представляет во времени и пространстве «полевую» систему взаимодействия как родовую основу своей жизнеспособности.

5.2 Наиболее общие основания художественной интеграции

Подчеркнем, что именно в системе архитектуры в процессе художественной интеграции рождаются оркестровые произведения, обладающие особой выразительностью и интегральными качествами воздействия на адресата. Факторы искусства выступают своего рода «прибавочным элементом», активаторами для архитектуры нового интегрального качества. Результатом архитектурно-художественной интеграции становятся новые синтетические проявления искусства архитектуры. Ориентирами в «поле» архитектурно-художественной интеграции могут послужить синтетические произведения искусства архитектуры, межсистемные процессы архитектурной деятельности, целостные концепции и методы художественного синтеза в творчестве современных архитекторов. Интеграционная сила архитектуры способна выстраивать связи и «стягивать» в единую систему разнородные, порой полярные, явления. Концепция архитектурно-художественной

интеграции объединяет разнородные факторы, явления, свойства различной природы в целостную систему, являясь ключом к новому в архитектурном искусстве.

Миссия концепции художественной интеграции заключается в нахождении принципов и методов достижения целостности в системе каждого «поля» с сохранением специфики, а также их взаимодействия на уровне мета-системы. При этом выявляются тенденции, которые несут разнохарактерный интеграционный потенциал: в пространственно-временном «поле», во взаимопроникновении качеств различных видов искусства и архитектуры, в возможности реализации персональной системы охвата целого автором-архитектором или адресатом. Поли-интеграция позволяет устанавливать взаимосвязи между средовым, художественным и персональным блоками «полей» и в полной мере выразить интеграционный потенциал новейшей архитектуры, основанный на ряде базовых концептов.

Прежде всего, художественная интеграция опирается на межсистемные явления: синергию, синархию, метафизику, концептуализм, иеротопию и др. Наиболее общие универсальные интеграционные основания на базе фундаментальных категорий и основополагающих явлений действительности формируют пульсирующее живое «поле» и действуют на мета-уровне целостной системы: пространство, время, движение, философия, наука, искусство, социум, медиа, информация, аналитика, критика, интуиция, образ, символ, метафора, форма, функция, экология, человек. В своем профессиональном творчестве архитектор применяет универсальные приемы построения художественного произведения: метафору, аллегорию, диалог, поэтический отклик и др.

5.3 Стратегии художественной интеграции в новейшей архитектуре

Концепция художественной интеграции интерпретирует интеграционные стратегии новейшей архитектуры и особенности их художественной реализации в пределах каждого «поля»:

- естественно-гуманистическая художественная – естественного единства и гармонии человека и среды;
- художественно-виртуальная стратегия во взаимодействии концептуального и информационного начал, в переплетении экспериментального и утопического мышления;
- художественно-медиативная стратегия как единое информационное поле общекультурной и проектной сферы;

- художественно-интерактивная стратегия охватывает области социально ориентированного проектирования и городского дизайна;
- художественно-сценарная стратегия, которая выстраивает процесс в пространственно-временные связи на различных уровнях архитектурного творчества, используется на уровнях организации пространств, проектной деятельности, социальных процессов, связана с «режиссурой» пространств и процессов во времени;
- художественно-контекстуальная стратегия распространяется на концептуальный и средовой слои проектирования и реализуется в многомерной системе контекстов: исторических, культурных, средовых, смысловых, эмоциональных;
- художественно-иллюзорная стратегия рождается на стыке художественно-символических, театральных и виртуальных подходов, руководствуясь которыми архитектор преобразует среду в иллюзорный мир «художественного обмана»;
- художественно-зрелищная стратегия преобладающей образности и нового экспрессионизма в архитектуре;
- художественно-игровая стратегия используется для социальной и чувственной активации, эмоциональной адаптации и коммуникации в сфере архитектурного «дизайне», медиа, рекламы и экспериментального концептуального творчества;
- художественная критико-теоретическая стратегия основана на аналитической базе исследования целостного (комплекса проблем) проблемного поля различного масштаба и уровня: градостроительного, социального, экономического, культурного, исторического.

5.4 Принципы художественной интеграции в новейшей архитектуре

В соответствии с выбранной системой «полей интеграции» сформулированы специфические для каждого поля – пространственно-временного, художественного, персонально-личностного – принципы художественной интеграции на мета-системном уровне.

Выявлены принципы пространственно-временного (мета-контекстуального) «поля» интеграции: пространственной интеграции (архитектурного объекта, комплекса, ансамбля, среды); временной интеграции (симультанность, сценарность,

эпизодичность); пространственно-временной интеграции (относительность, протяженность, длительность, пульсация, синхронность); пространственных архетипов («жилище», «ярмарка», «музей», «город», «сад» и др.); многомерных контекстов (социального, культурного, средового, «литературного», метафизического); исторической и культурной идентичности (места, времени, восприятия). Ряд принципов восходит к мета-системному уровню пространственно-временной интеграции: диалога и социальной коммуникации в пространстве и времени; художественной интерпретации контекстов; пространственно-временной мозаичности, многомерности и многополярности.

В художественном интеграционном «поле» действуют принципы: художественной обособленности произведения архитектуры; художественной интерпретации и художественной трансформации; интеграции факторов (первозлементов) видов искусств в архитектуру; поли-интеграционных художественных стратегий новейшей архитектуры: новой иллюзорности; смысловой структуры; игровой коммуникации, интерактивной медиативности. К мета-системе тяготеют принципы: художественного единства произведения в гармонии целого и его частей; принцип интегрирующего авторского начала; принцип художественной интерактивности; принцип многомерности и многополярности художественной системы взаимодействия.

Для персонального «поля» интеграции характерны принципы личностной и творческой идентичности (автора или адресата); новации и художественного открытия; интуитивного эвристического творчества; «открытой» режиссуры; индивидуального художественного языка архитектора; плюрализма авторских подходов и методов в новейшей архитектуре; творческой коммуникации; динамики хронотопа авторского замысла. В персональном «поле» на мета-системный уровень выходят принципы межсистемности и междисциплинарности архитектурной деятельности; индивидуальной художественной интеграции.

Систему «полей» художественной интеграции регулируют универсальные принципы, которые переходят рамки конкретных явлений и становятся объединяющими для всего интеграционного процесса. Универсальные принципы художественной интеграции основаны на общих законах и закономерностях интеграционных взаимодействий в искусстве архитектуры.

Системообразующий концептуальный принцип возникновения-рождения определяет момент единовременного появления замысла проекта, озарения, творческого импульса. Являясь истоком художественной новации, принцип

фиксирует момент сотворения нового при переходе от простой суммы качеств и свойств составляющих произведения к единому интегральному качеству. Потенциал системы «полей» на пути к неизвестному раскрывается в постоянном обновлении контекстов места и времени, в рождении абсолютно нового интегративного качества произведения архитектурного искусства, в авторской уникальности творческого акта и индивидуальности прочтения адресатом. Отражая тайну творчества, акт возникновения-рождения по своей сути остается латентным, принципиально закрытым для научного познания.

Принципы художественного произведения представляют архитектурный объект как достижение искусства архитектуры, обладающее целостностью, самоценностью, высокими художественными качествами, завершенностью и динамикой развития. Художественная целостность подразумевает многослойное единство контекстов среды, замысла и реализации, авторского посыла и мировоззрения адресата. Согласно принципам художественной самостоятельности и интерактивной динамики, произведение архитектуры на различных стадиях формирования обладает определенной мерой внутренней самодостаточности и саморазвития. Это используется в рамках организации сценарного проектного процесса, алгоритмического проектирования, средового приспособления как ген адаптивной жизнеспособности. Художественное развитие реализуется в трансформации творческих идей и самостоятельной «жизни» произведения, в динамике проектного процесса, в гибкости персональных методик, а также в смене пространственно-временных условий и непостоянстве восприятия.

Универсальный принцип художественной идентичности места, автора, произведения описывает сохранение базовых качеств в системе каждого «поля»: духа места и ощущения времени, неповторимости произведения и его встроенности в культурный контекст, самобытности мастера или адресата.

Принцип свободной художественной интерпретации и трансформации направлен на сохранение художественного качества в архитектуре. 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 завуалированно. Художественное восприятие разнородных явлений

действительности и широкого спектра «полей» позволяет качественно интерпретировать их в едином художественном мире произведения.

Принцип динамической художественной коммуникации – многомерного диалога – отражает постоянный диалог со сменой ролей по системе «автор – произведение – среда – адресат»:

- «диалог» архитектурных объектов в историко-культурном контексте пространственно-временного «поля» взаимодействия;
- диалог искусств и взаимные влияния интеграционных тенденций в художественном «поле» архитектурного произведения;
- профессиональная и общекультурная коммуникация в персонально-личностном «поле» взаимодействия.

«Полевой» принцип взаимодействия и принципы объединенного интеграционного «поля» описывают механизм архитектурно-художественной интеграции. Система «полей» характеризуется базовыми родовыми принципами: многополярностью, нестабильностью центров «притяжения», «протяженностью» и пульсацией характеристик в пространстве и времени, гибкостью и динамичностью интеграционных процессов. Объединенное интеграционное «поле» взаимосвязано реализует центральные принципы «полей» художественной интеграции: хронотопа пространственно-временной конструкции, внутреннего художественного синтеза в искусстве архитектуры, авторскую индивидуальность персонально-личностной интеграции. Принцип художественной соотнесенности интеграционных «полей» обуславливает их взаимопроникновение посредством латентного присутствия качеств и свойств одного «поля» в системе другого. Основополагающие принципы интеграции и поли-интеграции отражают многомерное единство во взаимодействии разнохарактерных начал и контекстов в творческой системе автора-архитектора, сопровождаемое рождением нового интегрального качества произведения искусства архитектуры.

Принцип художественной мета-системы (мета-системности) реализуется в расширенном значении архитектуры как мета-искусства, мета-науки, мета-деятельности. Мета-система «полей» интерпретирует свойства многомерности: многослойности и многополярности пространственно-временного контекста; многогранности и многоассоциативности архитектурного произведения; межсистемности и междисциплинарности, «пограничности» и разнонаправленности творчества архитектора и восприятия адресата.

На основе обобщения рассмотренных принципов в исследовании подчеркивается, что концепция художественной интеграции утверждает творчество архитектора и его достижения в высоком значении принадлежности к искусству архитектуры. Предложенная концепция охватывает всю полноту контекстов, учитывает персональную концепцию автора, включает необходимые межсистемные коммуникации и междисциплинарные связи (с другими видами искусства, наукой, философией, социологией и др.) на уровне мета-системы, влияет на методологию архитектурного образования.

5.5 Модель художественной интеграции в новейшей архитектуре

Разработана теоретическая модель художественной интеграции в новейшей архитектуре. Структура и тип модели определяются участниками интеграционного взаимодействия в различных системах: автор – произведение – среда – адресат; целое и художественное качество; пространственно-временное, художественное и персональное «поля»; полиинтеграция актуальных стратегий новейшей архитектуры. Модель пространственно-временного «поля» художественной интеграции представляет структурированное «поле» контекстов архитектурного творчества в триединой структуре: пространство, время, пространство-время. Модель художественного «поля» интеграции искусства в новейшую архитектуру представляет матрицу, где, с одной стороны, определены языковые коды, а с другой, – сформировавшиеся в ходе эволюции виды искусства и формы художественно-эстетической деятельности. Модель персонально-личностной интеграции показывает динамичное «поле» передовых методов, архитектурных тенденций и контекстов творчества архитектора в системе «притяжения» актуальных «полюсов» новейшей архитектурной деятельности. Вариативность моделей предусматривает использование четырех оснований: произведения, автора, адресата, межсистемной области коммуникации (рис. 4.56, 4.57).

Художественная интеграция определяет взаимосвязанное явление целого и художественного качества произведения архитектурного искусства. Обобщающая модель художественной полиинтеграции строится на взаимодействии «полевых» моделей посредством интеграционных механизмов, законов, процессов. Взаимосвязанная интеграционная модель «поля полей» выстраивается с обнаружением общих межсистемных оснований – зон взаимодействия (рис. 4.58).

Таким образом, искусство архитектуры следует закону художественной интеграции, а архитектор применяет архитектурно-художественный синтез как

разновидность комплексного интеграционного метода архитектурной деятельности. Во взаимодействии разнохарактерных «полей» происходит объединение факторов социального, научного, художественного, исторического и общекультурного значения, в результате чего рождается поле интегрального качества, во многом влияющее на развитие архитектурного объекта. Теоретическая модель опирается на концепцию единства полей на разных уровнях художественной интеграции: объектном, кластерном, системном и универсальном. Характерная нестабильность интеграционных центров и их сил притяжения обуславливает периодическую смену главного центра системы в зависимости от исходных параметров: предпочтений мастера, актуальных тенденций, пространственно-временной, социальной или культурной парадигм.

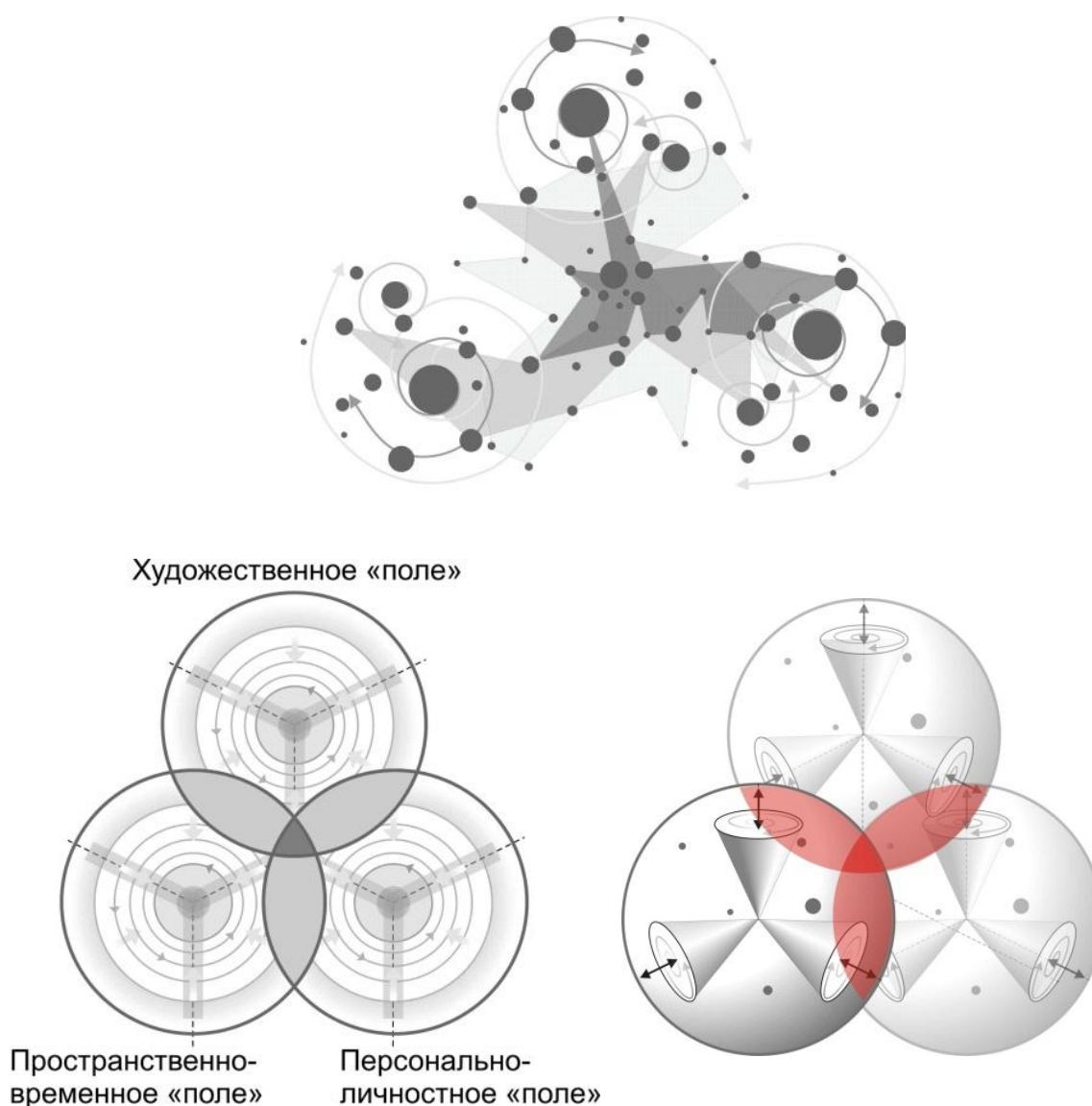


Рис. 4.56 Принципиальная модель художественной интеграции в триединой системе интеграционных «полей».



Рис. 4.57 Схемы многомерной художественной интеграции в системе актуальных центров притяжения современной культуры общества и контекстов архитектурного творчества

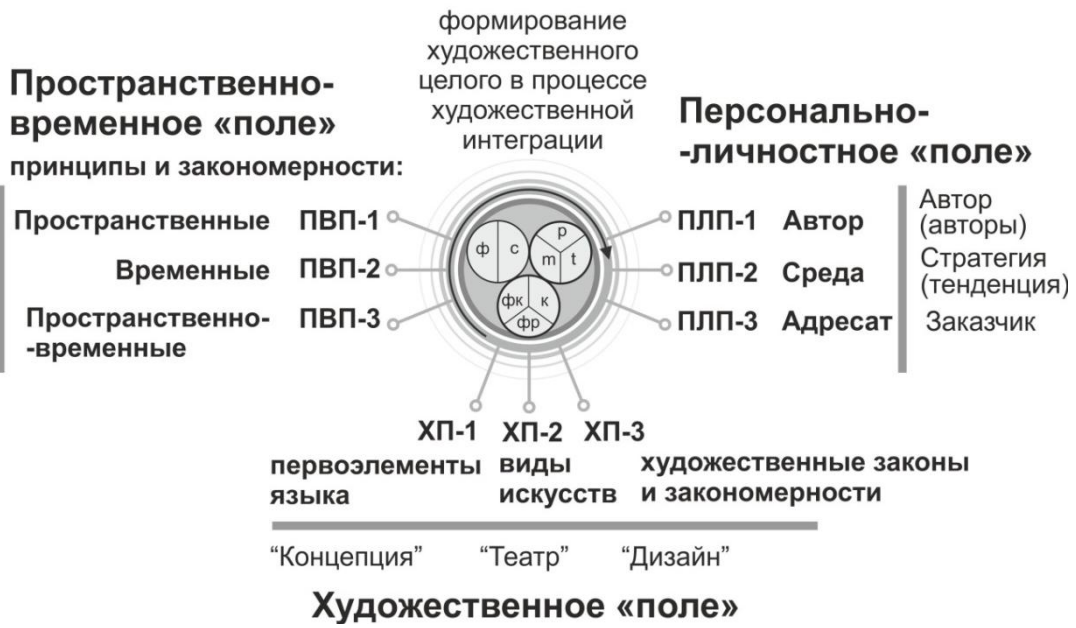


Рис. 4.58 Универсальный метод художественной интеграции в новейшей архитектуре

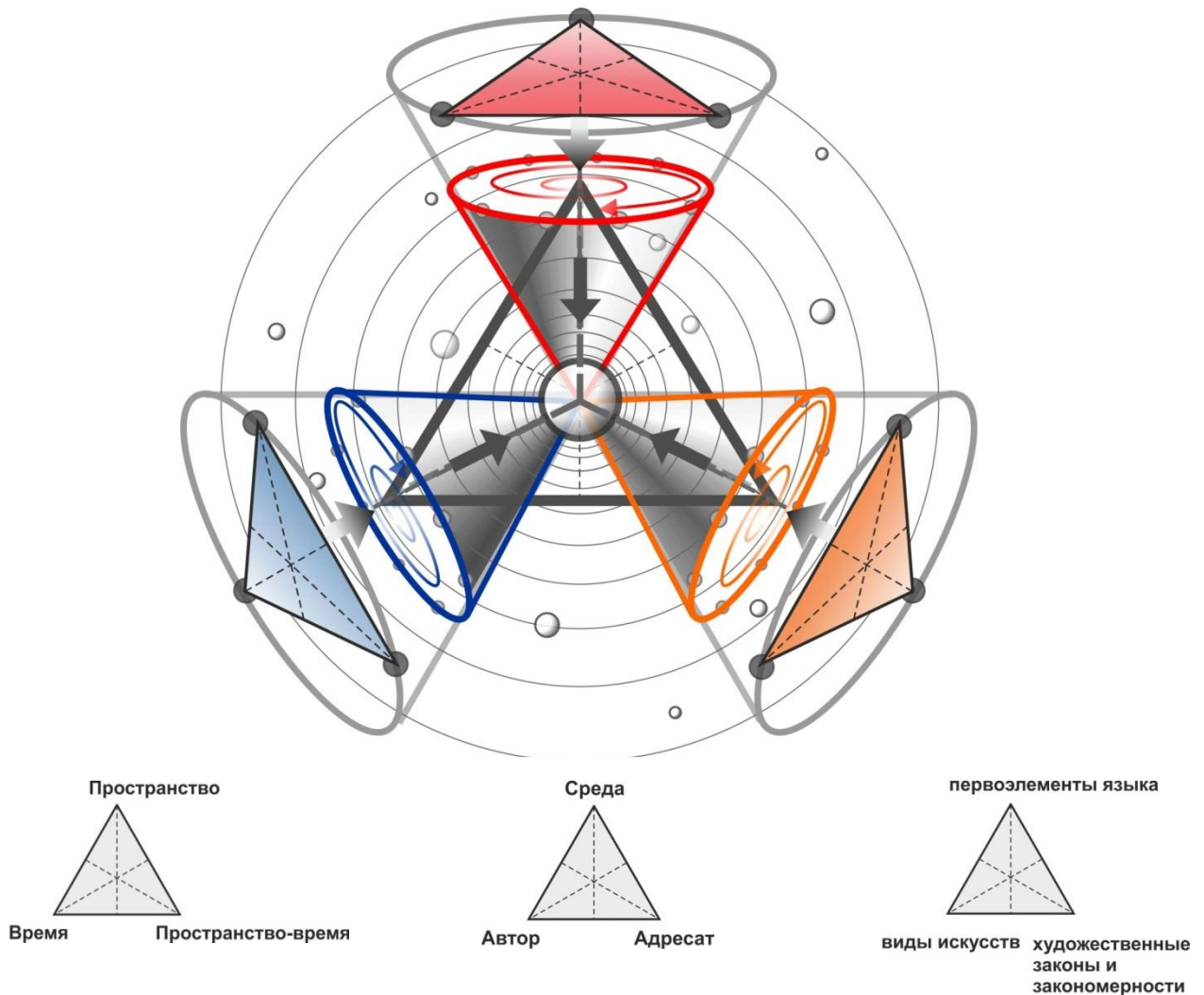


Рис. 4.59 Универсальная модель художественной интеграции в системе интеграционных «полей» новейшей архитектуры

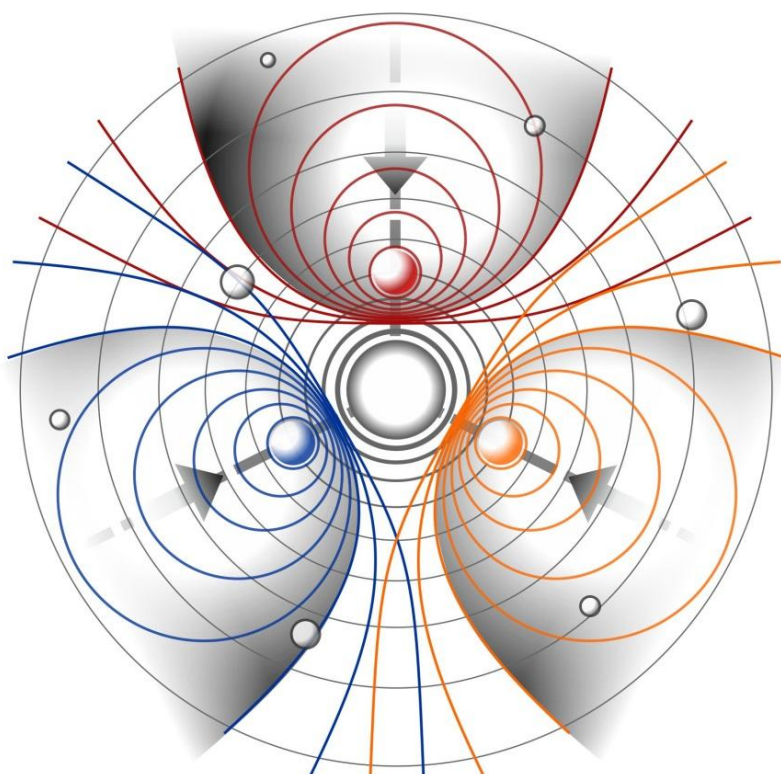
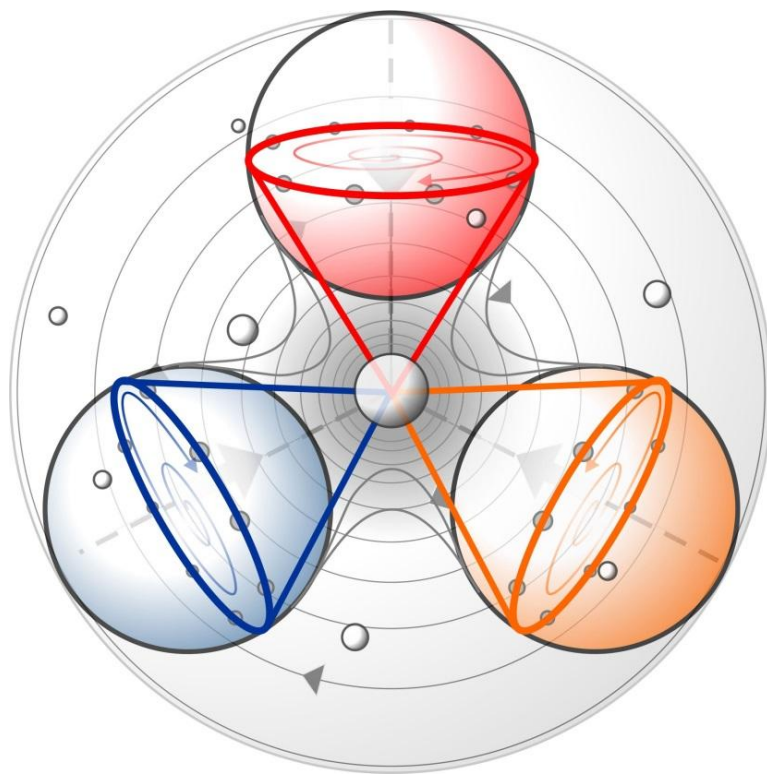
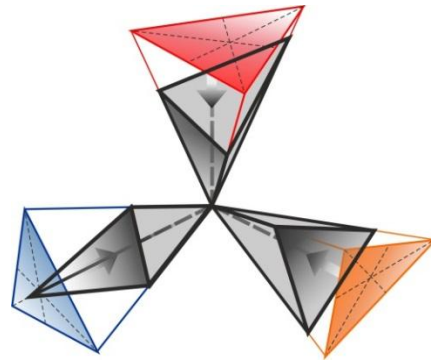
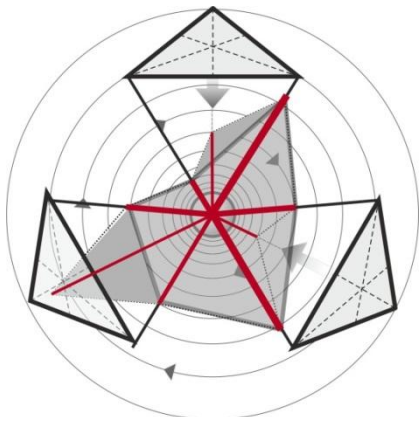
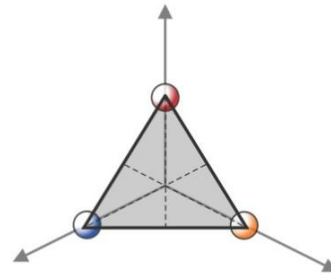
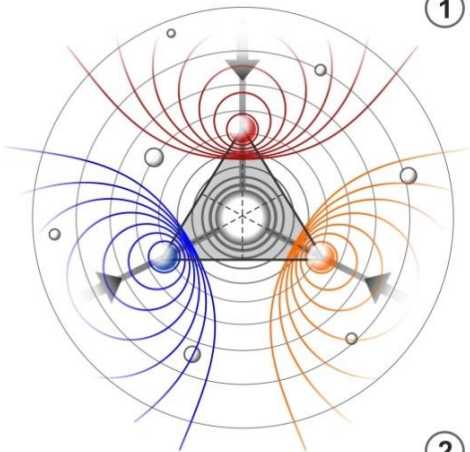


Рис. 4.60 Варианты визуального представления универсальной «полевой» модели художественной интеграции



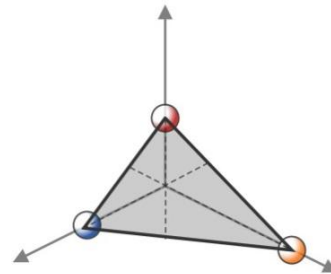
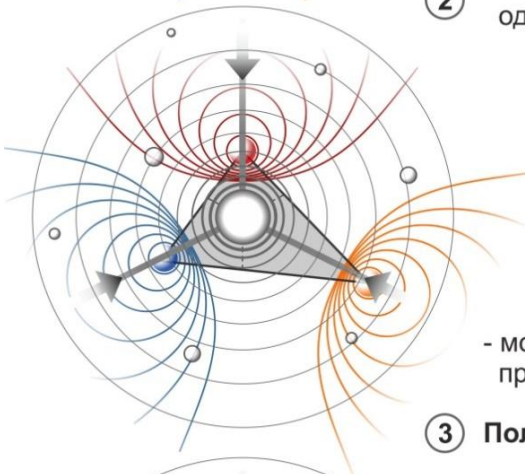
Варианты визуализации неравновесного состояния системы художественной интеграции

① Интеграционное равновесие системы



Частичная интеграция (позатаяная, неполная, неравномерная, незавершенная):

② - интеграция с преобладающим влиянием одного из «полей» системы



- модель «полевой» системы в ходе процесса интеграции

③ Полиинтеграция

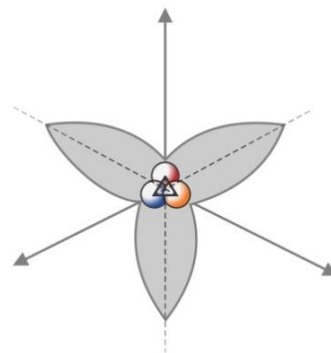
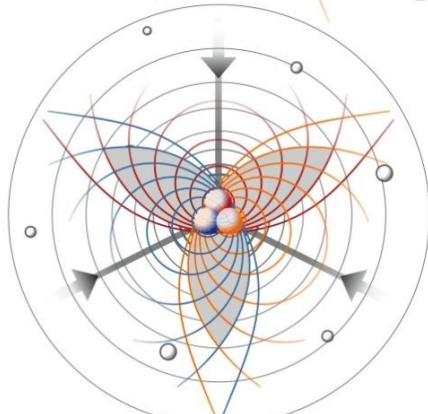
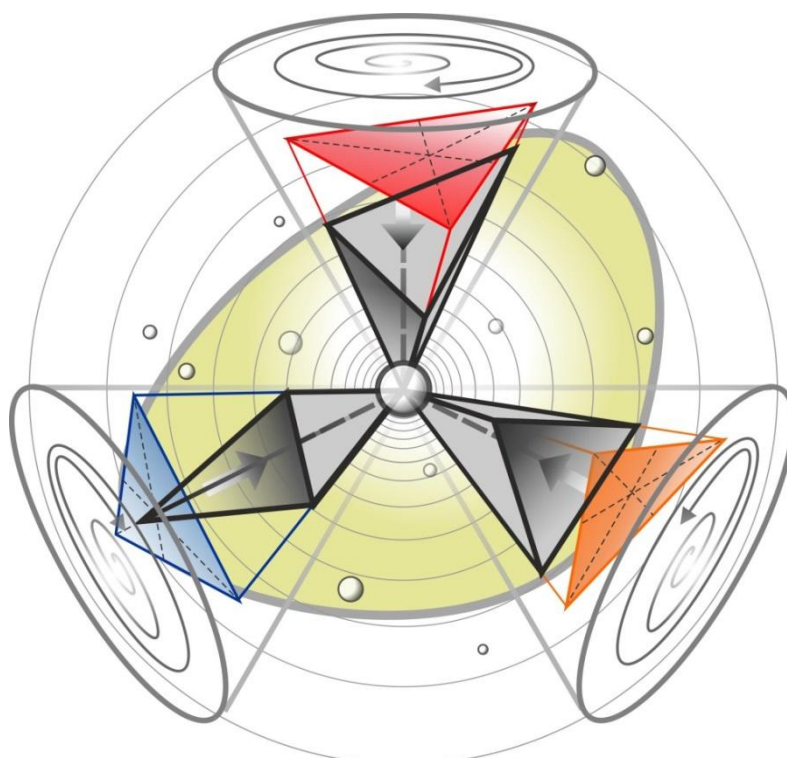
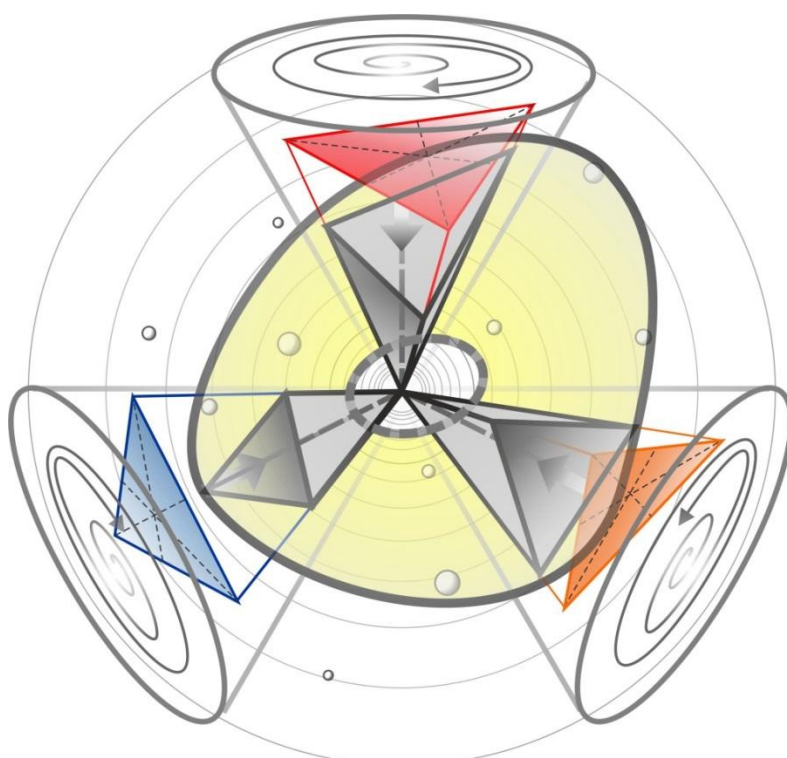


Рис. 4.61 Процесс и стадии художественной интеграции



Неравномерное участие «полей» художественной интеграции при сохранении материального воплощения полиинтеграционного центра



Неравномерное участие «полей» художественной интеграции с утраченным (не сформированным) материальным воплощением полиинтеграционного центра

Рис. 4.62 Модель неравновесного состояния системы художественной интеграции

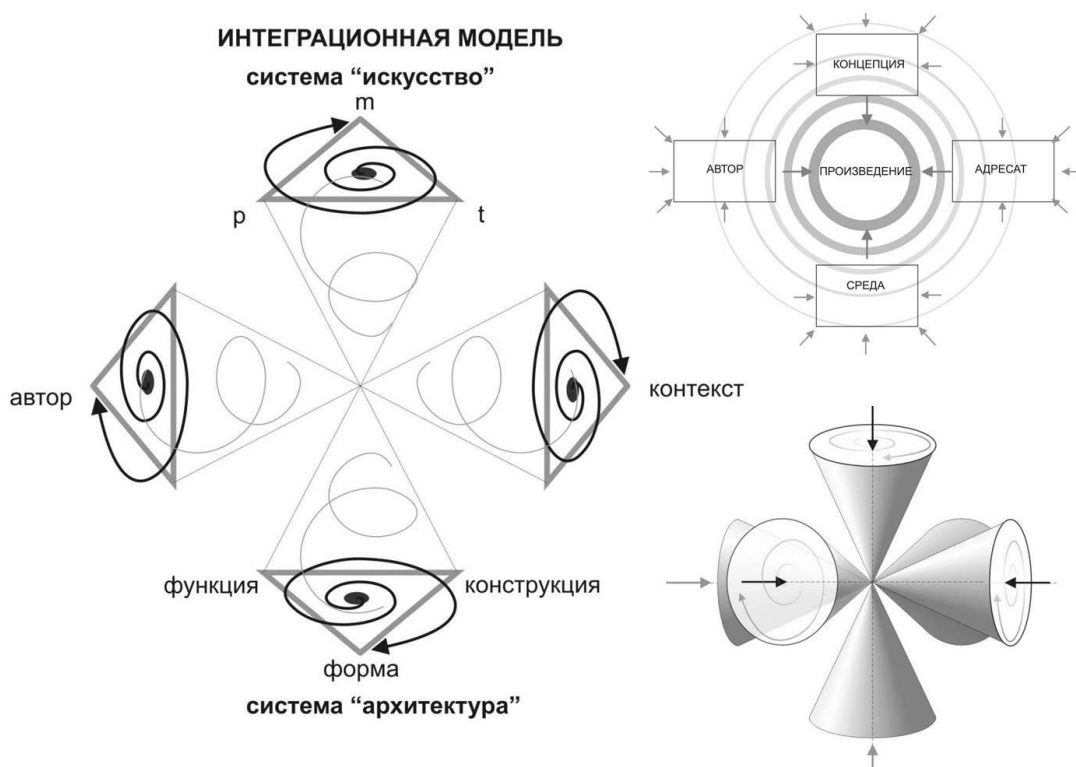


Рис. 4.63 Принципиальные модели тернарной системы архитектурно-художественной коммуникации и художественной интеграции.

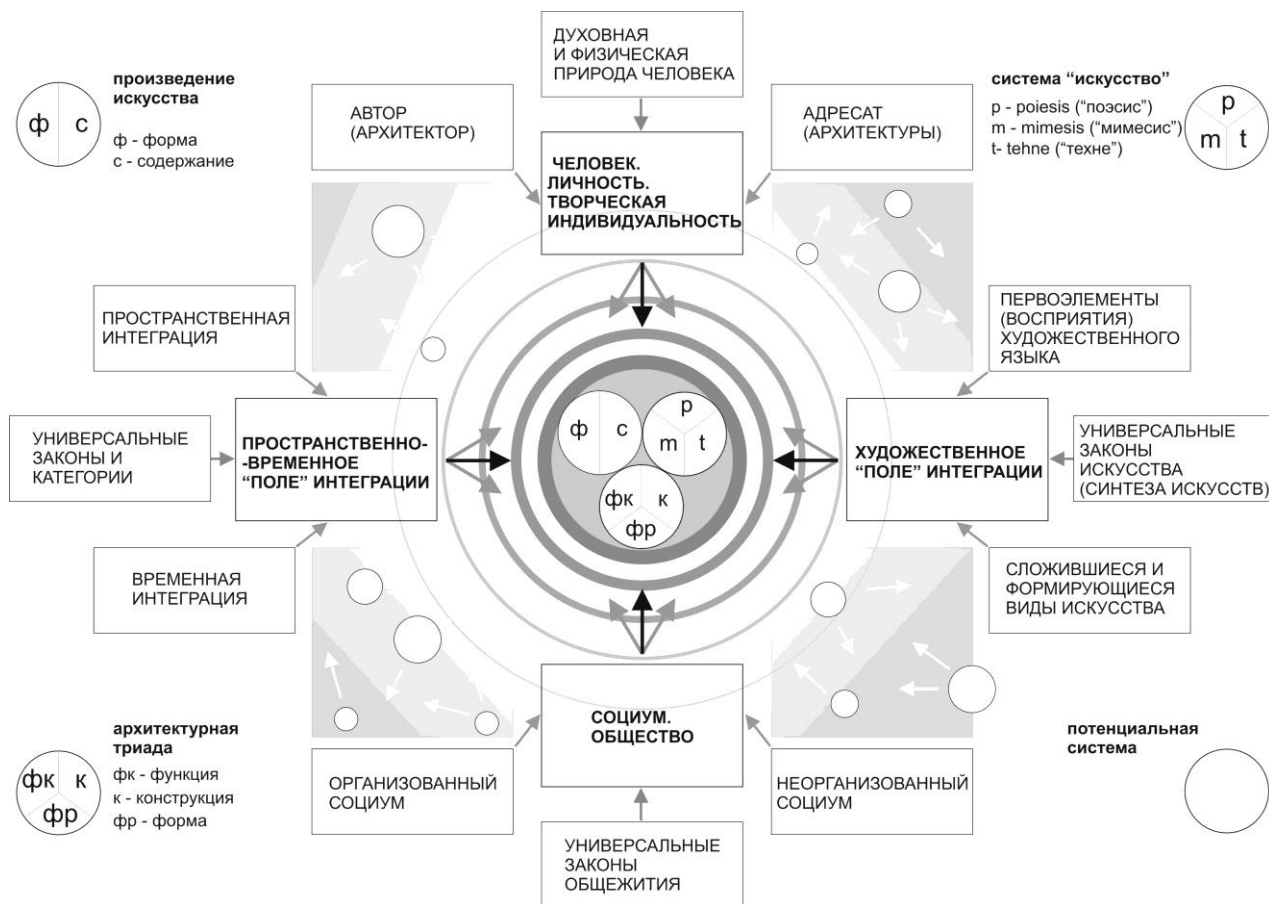


Рис. 4.64 Тернарная модель художественной интеграции в новейшей архитектуре

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведенного фундаментального исследования решена важная для архитектурной науки проблема достижения целостности архитектурного произведения, архитектурной деятельности, архитектурной среды – предложена и разработана концепция художественной интеграции в новейшей архитектуре и сформулированы следующие выводы:

1. Художественная интеграция – это объединение в единое художественное целое составляющих произведения архитектуры, архитектурной среды или процесса архитектурной деятельности на основе художественного начала, представленное системой проявлений:
 - явление художественной целостности искусства архитектуры;
 - процесс создания единого художественного целого в творчестве архитектора на основе художественных закономерностей;
 - методология исследования архитектурной деятельности в многомерном единстве ее составляющих.

В процессе художественной интеграции искусство архитектуры гармонично объединяет необходимые общечеловеческие и профессиональные, искусственные и естественные, общественные и индивидуальные, концептуальные и образно-выразительные факторы в единое художественное целое – произведение архитектурного искусства, выражающее персональную авторскую картину мира посредством индивидуального языка архитектора в контекстах места и времени. Под влиянием актуальных факторов развития архитектуры формируются типы художественной интеграции: культурологическая, контекстуальная, гуманистическая, техногенная, информационная, экологическая и полиинтеграция.

2. Фундаментальным критерием интеграции выступает художественное начало, определяющее качественную стратегию архитектурно-художественного синтеза и рождение принципиально нового интегрального качества произведения искусства архитектуры. Именно искусство архитектуры в процессе художественной интеграции создает произведения, обладающие особой выразительностью и интегральными качествами воздействия на адресата.
3. Концепция художественной интеграции базируется на интегральном взаимопроникновении и синтезе пространственно-временного контекста;

художественных оснований, индивидуального творческого начала (автора и адресата), связанных в единое целое на уровне мета-системы архитектуры: мета-искусства, мета-науки, мета-деятельности. Концепция является основополагающей для достижения художественной целостности в новейшей архитектуре. Интеграция осуществляется на концептуальном, градостроительном, объектном и детальном уровнях многомерной системы «автор – (произведение +/- среда) – адресат».

4. Авторская теория художественной интеграция представлена концепцией «полей», формирующих три «поля» художественной интеграции: пространственно-временное, художественное, персонально-личностное. Пространственно-временное «поле» объединяет аспекты интеграции пространства и времени в архитектуре, задавая контексты для творчества архитектора. Художественное «поле» основано на взаимопроникновении различных видов искусства и архитектуры, воплощая художественное качество. Персонально-личностное «поле» определяется творческой концепцией архитектора и восприятием адресата архитектуры, реализуя индивидуальное начало. Полиинтеграция (мета-система интеграции) связывает систему «полей», выражая многомерный интеграционный потенциал новейшей архитектуры.
5. Пространственно-временное «поле» наглядно реализуется в многослойной среде современного исторического города как единство пространственных и временных закономерностей на концептуальном, деятельностном, средовом и универсальном уровнях. Средовая интеграция выстраивается по ряду пространственных концепций: художественное пространство синтеза искусств, пространство реальных историко-культурных или вымышленных контекстов, интерактивное пространство социальной активации и адаптации, пространство инновационных решений и устойчивых технологий, информационное пространство мультимедиа. Художественная интеграция во времени представлена временными закономерностями: simultанным единством всего архитектурного объекта, сценарной организацией смены пространственных впечатлений, эпизодичностью и фрагментарностью выборочного или спонтанного восприятия.
6. Художественное «поле» интеграции включает синтез искусств, влияние общих художественных закономерностей и факторов художественного языка. Исследованы традиционные первоэлементы (цвет и линия, пластика и объем,

слово и интонация, звук и мелодия, движение и жест) и первичные импульсы развивающихся форм творчества (фото- и кинокадр, цифровой алгоритм, скрипт) в «живописи», «графике», «скульптуре», «музыке», «танце», «театре», «фото», «кино», «цифровом искусстве» новейшей архитектуры. Выявлены актуальные тенденции архитектуры как искусства: концептуальность, театральность, зрелищность, сценарность, медийность, иллюзорность, дигитальность, виртуальность, интерпретация природы и искусство стихий. Определены базовые интеграционные центры в форме трех собирательных направлений: концепция, театр, дизайн.

7. Персонально-личностное «поле» представлено интеграционными методами в авторском творчестве архитектора и в восприятии адресата архитектуры. Выявлены интеграционные центры, к которым тяготеет творческая направленность мастера: рациональные, гуманистические, естественно-природные, инженерно-технологические, социальные и диалогические начала, а также интуитивные и образно-символические, интеллектуальные и критические, семантические и архетипические основания. Персональные концепции рассматриваются по четырем основным группам факторов:

- интеграционный потенциал творческой концепции и определяющий фактор авторской индивидуальности;
- авторская концепция «пространство-время», характер отношения к контексту;
- включенность в систему искусства на уровне использования художественных мотивов и соотнесенности с видами творчества;
- междисциплинарный потенциал и возможность выхода на уровень мета-системы.

8. Доказано, что определяющим в авторском творчестве архитектора является комплексный метод художественной интеграции. Методология авторского творчества мастеров новейшей архитектуры базируется на персональных концепциях архитектурно-художественного синтеза:

- концепция художественного синтеза в архитектуре на основе развития идеи геометрической гармонии и порядка Р. Мейера;
- концепция образно-символического синтеза организации пространственной среды на основе идеи музыкальности архитектуры К. Портзампарка;
- концепция концептуального и контекстуального синтеза на основе авторского метода «интеллектуальной дематериализации» Ж. Нувеля;

- концепция многомерного синтеза на основе семантической коммуникации и саморазвития архитектурной формы П. Эйзенмана;
 - концепция интеллектуального синтеза и непрерывного сценария пространственной организации архитектурного объекта Р. Кулхаса;
 - концепция интегрального синтеза и «театрализации» архитектурной среды Ж. Херцога и П. де Мерона;
 - концепция эмоционально детерминированного архитектурно-художественного синтеза и развития категории движения средствами архитектуры З. Хадид.
9. В формировании и развитии концепции художественной интеграции участвуют интеграционные стратегии новейшей архитектуры, которые носят межсистемный характер: естественно-гуманистическая художественная стратегия гармонии человека и среды; художественно-виртуальная стратегия визионерского проектирования; художественно-медиативная стратегия информационного поля; художественно-интерактивная стратегия социально ориентированного проектирования и архитектурного «дизайна»; художественно-сценарная стратегия «режиссуры» проектного процесса и архитектурного пространства; художественно-контекстуальная стратегия средового и знаково-семантического проектирования; художественно-иллюзорная стратегия театрализации архитектуры; художественно-зрелищная стратегия преобладающей образности; художественно-игровая стратегия эмоционально-чувственной активации, адаптации и коммуникации; художественная критико-теоретическая стратегия аналитического и критического проектирования.
10. Сформулированы принципы художественной интеграции в новейшей архитектуре. Предложены специфические принципы пространственно-временного, художественного и персонально-личностного «полей» художественной интеграции. Выявлены универсальные поли-интеграционные принципы на мета-системном уровне:
- системообразующий концептуальный принцип возникновения-рождения;
 - принципы художественного произведения, включая принципы художественной самостоятельности и интерактивной динамики;
 - универсальный принцип художественной идентичности места, автора, произведения;
 - принцип свободной художественной интерпретации и трансформации;

- принцип динамической художественной коммуникации;
- «полевой» принцип взаимодействия и принципы объединенного интеграционного «поля»;
- принцип художественной мета-системы (мета-системности).

Полиинтеграционные принципы обеспечивают художественную целостность архитектурного произведения, архитектурной деятельности, архитектурной среды, при этом не вступая в противоречие с актуальными тенденциями многомерности: многослойности, многополярности, междисциплинарности.

11. Разработана комплексная теоретическая модель художественной интеграции, которая строится на взаимодействии трех «полевых» моделей посредством интеграционных принципов. Модель пространственно-временного «поля» демонстрирует структурированную систему контекстов архитектурного творчества в триединой структуре: пространство – время – пространство-время. Модель художественного «поля» представляет собой матрицу, где с одной стороны, определены языковые коды, а с другой, – виды искусства и формы художественно-эстетической деятельности. Модель персонально-личностной интеграции показывает динамичное «поле» творчества архитектора в системе актуальных «полюсов» новейшей архитектуры. Вариативность моделей предусматривает использование четырех оснований: автора, произведения, среды, адресата, связанных межсистемной коммуникацией. Объединенная модель «поля полей» выстроена с обозначением общих граничных зон взаимодействия, несущих интеграционный потенциал.

12. Для достижения художественной целостности архитектор должен руководствоваться комплексным методом, основанным на концепции художественной интеграции в новейшей архитектуре как динамической системы взаимодействия пространственно-временного, художественного и персонально-личностного начал. В основу авторской методологии заложена система «полей» художественной интеграции, отражающая актуальную парадигму новейшей архитектуры в динамике ее многомерного развития.

Библиографический список

1. Вуек, Я. Мифы и утопии архитектуры XX века / Я. Вуек ; пер. с пол. М. В. Предтеченского ; под ред. В. Л. Глазычева. – М. : Стройиздат, 1990. – 286 с. : ил.
2. Новейший философский словарь. – 2-е изд., перераб. и доп. – Минск : Интерпресссервис : Кн. Дом, 2001. – 1280 с. – (Мир энциклопедий).
3. Бабичев, Н. Т. Словарь кратких латинских крылатых слов: 2500 единиц / Н. Т. Бабичев, Я. М. Боровский ; под. ред. Я. М. Боровского. – М. : Русский язык, 1982. – 959 с.
4. Эстетика : словарь / под. общ. ред. А. А. Беляева [и др.]. – М. : Политиздат, 1989. – 447 с.
5. Хайт, В. Л. Об архитектуре, ее истории и проблемах : сб. науч. ст. / В. Л. Хайт ; предисл. А. П. Кудрявцева. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 456 с.
6. Каган, М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике / М. С. Каган. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1971. – 766 с.
7. Бугаев, Б. Формы искусства / Б. Бугаев // Мир искусства. – СПб. ; М. : Т-во М. О. Вольф «Слово», 1902. – Т. 8, № 12. – С. 343-360.
8. Зеленов, Л. А. Курс лекций по основам эстетики / Л. А. Зеленов. – Горький : Горьк. инженер.-строит. ин-т им. В. П. Чкалова, 1974. – 184 с.
9. Норенков, С. В. Архитектоническое искусство / С. В. Норенков. – Н. Новгород : Волго-Вят. кн. изд-во, 1991. – 99 с. : ил.
10. Норенков, С. В. Научные основы социально-градостроительного проектирования : учеб. пособие / С. В. Норенков. – Горький : Изд-во ГИСИ им. В. П. Чкалова, 1990. – 80 с.
11. Андрей Константинович Буров : Письма. Дневники. Беседы с аспирантами. Суждения современников / сост., вступ. статья и примеч. Р. Г. Буровой, О. И. Ржежиной. – М. : Искусство, 1980. – 297 с. : ил.
12. Пригожин, И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой : пер. с англ. / И. Пригожин, И. Стенгерс. – Изд. 4-е, стер. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 312 с.
13. Щенков, А. С. Основы реконструкции исторических городов : учеб. пособие / А. С. Щенков. – М. : Моск. архитектур. ин-т, 2008. – 154 с.
14. Мамошин, М. А. Архитектура следует нарративу – в его камерной версии / М. А. Мамошин // Архитектурный Вестник. – 2007. – № 1 (94).
15. Бернаскони 2000-2009 // TATLIN MONO. – 2009. – № 1/14/70. – С. 70.
16. Иконников, А. В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве / А. В. Иконников. – М. : КомКнига, 2006. – 352 с.
17. Бахтурова, Е. Поглазеть и подумать: Herzog & de Meuron. Caixaforum Madrid / Е. Бахтурова // Татлин. – 2008. – № 2/44/57. – С. 92-105.
18. Добрицына, И. А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки / И. А. Добрицына. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 416 с. : ил.
19. Дуцев, М. В. Концепция архитектуры современного Центра искусств. История. Теория. Практика : монография / М. В. Дуцев. – Saarbrücken, Germany : LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG, 2012. – 184 с. : ил.
20. Белоголовский, В. В. В преддверии перемен : интервью с Питером Ейзенманом / В. В. Белоголовский // Татлин. – 2009. – № 5/54/79. – С. 66-71.
21. Иконников, А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность : в 2 т. / А. В. Иконников ; под ред. А. Д. Кудрявцевой. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – Т. 1-2.

22. Раппапорт, А. Г. «Сталинский ампир» – гипнотизм и наркотизм стиля / А. Г. Раппапорт // Архитектура сталинской эпохи : Опыт исторического осмысления / сост. и отв. ред. Ю. Л. Косенкова. – М., 496 с. : ил.
23. Гельфонд, А. Л. Архитектурно-художественный синтез как средство диалога / А. Л. Гельфонд, М. В. Дуцев // Приволжский научный журнал / Нижегород. гос. архитектур.-строит. ун-т. – Н. Новгород, 2010. – № 4. – С. 147-152.
24. Вопросы теории архитектуры: Архитектура и культура России в XXI веке / под ред. И. А. Азизян. – М. : Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 472 с.
25. CASA DA MUSICA, PORTUGAL, PORTO, 2005. Concert hall for the city of Porto [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.oma.eu>.
26. Рябушин, А. В. Архитекторы рубежа тысячелетий. Кн. 1. Лидеры профессии и новые имена / А. В. Рябушин. – М. : Искусство XXI век, 2010. – 428 с. : ил.
27. Рябушин, А. В. Заха Хадид. Вглядываясь в бездну / А. В. Рябушин. – М. : Архитектура-С, 2007. – 336 с. : ил.
28. Словесные конструкции: 35 великих архитекторов мира : сб. ст. / под ред. Е. Микулиной. – М. : Колибри, Азбука-Атикус, 2012. – 240 с. : ил.
29. Грегори, Р. Л. Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия / Р. Л. Грегори ; под ред. А. Р. Лурия, В. П. Зинченко ; пер. с англ. Е. Д. Холмской. – М. : Прогресс, 1970. – 270 с.
30. Малевич, К. С. Черный квадрат / К. С. Малевич. – СПб. : Азбука-классика, 2003. – 576 с.
31. Самойлов, Ю. Г. Слово об архитектуре. Цитаты и изречения : учеб. пособие / Ю. Г. Самойлов. – Н. Новгород : Изд-во ННГУ им. Лобачевского, 1992. – 34 с.
32. Гельфонд, А. Л. Архитектурное проектирование общественных пространств / А. Л. Гельфонд ; Нижегород. гос. архитектур.-строит. ун-т. – Н. Новгород : ННГАСУ, 2013. – 265 с. : ил.
33. Словари и энциклопедии на Академикe. Географическая энциклопедия. Ахен. пер. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_geo/645/Ахен.
34. Официальный сайт архитектурного бюро kadawittfeldarchitektur. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.kadawittfeldarchitektur.de/en/projects/projekt-aktion/show/projekt-titel/aachenmuenchener-direktionsgebaeude.html>.
35. Гельфонд, А. Л. Деловой центр «Медиа-порт» в Дюссельдорфе / А. Л. Гельфонд // Приволжский научный журнал / Нижегород. гос. архитектур.-строит. ун-т. – Н. Новгород, 2009. – № 4. – С. 87-91.
36. Ито, Т. Тарзан в медиа-джунглях / Т. Ито // ПРОЕКТ International. – 2001. – № 1+2. – 51 с.
37. Раппапорт, А. Г. Пространство и субстанция. Ч. 1. От функции к пространству / А. Г. Раппапорт // Academia. Архитектура и строительство. – 2012. – № 2. – С. 20-21.
38. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. – М. : Архимед, 1992. – 109 с.
39. Дуцев, М. В. Концепция «полей» художественной интеграции в новейшей архитектуре / М. В. Дуцев // Вестник МГСУ. – 2013. – № 2. – С. 22-28.
40. Добрицына, И. А. Нелинейная парадигма в архитектуре 90-х годов XX века / И. А. Добрицына // Вопросы теории архитектуры. Архитектурное сознание XX – XXI веков: разломы и переходы / под ред. И. А. Азизян. – М., 2001. – С. 146.
41. Аистова, О. А. Художественно-символический подход в архитектуре начала XXI века / О. А. Аистова // Сборник трудов аспирантов, магистрантов и соискателей. Архитектура. Науки о Земле. Экология / Нижегород. гос. архитектур.-строит. ун-т. – Н. Новгород : ННГАСУ, 2011. – С. 3-7.

42. Дущев, М. В. Концепция архитектурно-художественного единства города (на примере Еревана) / М. В. Дущев // Приволжский научный журнал / Нижегород. гос. архитектур.-строит. ун-т. – Н. Новгород, 2012. – № 1. – С. 94-99.
43. Зеленов, Л. А. Система эстетики : учеб. пособие / Л. А. Зеленов. – М. ; Н. Новгород : РАО, 2005. – 271 с.
44. Сарьян, М. Избранное / М. Сарьян ; авт.-сост. Шаэн Хачатрян. – Ереван : Принтинфо, 2009.
45. Национальная галерея Армении. Русское искусство конца XIX – начала XX века. Живопись и графика / вступ. ст. И. Багдамян. – Ереван, 2007. – 285 с. : ил.
46. Мейер, Р. Белый – это самый прекрасный цвет : интервью Владимира Белоголовского / Р. Мейер // Speech: цвет. – 2010. – № 6. – С. 85-90.
47. Белоголовский, В. Феноменология по Холлу / В. Белоголовский // Building ARX. – 2005. – №1.
48. Веденина, Л. Критическое эссе к статье Питера Цумтора «Атмосфера. Архитектурное окружение. Окружающие объекты», 2006. Архитектурный блог «О дизайне, о вдохновении, о жизни» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://vedenina.ru/blog/archives/578>.
49. Курокава, К. Философия Симбиоза – переход от Эпохи Машин к принципу Жизни / К. Курокава // К архитектуре XXI века : сб. науч. статей РААСН. – М., 2002. – С. 35-39.
50. Азизян, И. А. Теория композиции как поэтика архитектуры / И. А. Азизян, И. А. Добрицына, Г. С. Лебедева. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – 568 с. : ил.
51. Гозак, А. П. Иван Леонидов / А. П. Гозак. – М. : Жираф, 2002. – 240 с. : ил.
52. Molinari, L. Massimiliano Fuksas. Works and Projects 1970-2005 / L. Molinari. – Milano : by Skira editore, 2005. – 288 s. : il.
53. Allen, S. Tracing Eisenmann. Peter Eisenmann complete works / S. Allen, C. Davidson and over. – London : Thames & Hudson, 2006. – 400 s. : il.
54. Азизян, И. А. Отечественная теория архитектуры в круге гуманитарного знания. Гл. 19 / И.А. Азизян // Очерки истории теории архитектуры Нового и Новейшего времени / Рос. акад. архитектуры и строит. наук. НИИ теории архитектуры и градостр-ва ; под ред. И. А. Азизян. – СПб. : Коло, 2009. – С. 608-618.
55. Холодова, Л. П. Фундаментальная архитектурная наука: сегодня и завтра [Электронный ресурс] / Л. П. Холодова // Архитектон : известия вузов. – 2012. – № 40. – Режим доступа : http://archvuz.ru / 2012_4/4.

Список иллюстративных источников

1. Alsop, W. Alsop and Stoermer: selected and Current Works / W. Alsop. – Mulgrave: the Images Publishing Group Pty Ltd, 1999. – 256 с. (The Master Architect series III).
2. Molinari, L. Massimiliano Fuksas. Works and Projects 1970-2005 / L. Molinari. – Milano : by Skira editore, 2005. – 288 s. : il.
3. Zaha Hadid: the Complete Buildings and Projects / Essay by Aaron Betsky. – London: Thames & Hudson LTD, 1998. – 176 с.
4. Архитектурные акварели Стивена Холла [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.lookatme.ru/flow/posts/architecture-radar/31625-arhitekturnyie-akvareli-stivena-holla>
5. Allen, S. Tracing Eisenmann. Peter Eisenmann complete works / S. Allen, C. Davidson and over. – London : Thames & Hudson, 2006. – 400 s. : il.
6. Официальный сайт архитектора Santiago Calatrava. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.calatrava.com>
7. History of Electroacoustic Music. The Philips Pavilion. Poème Électronique // INART 55. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.personal.psu.edu/faculty/m/e/meb26/INART55/philips.html>
8. Relationships between Drawing, Dance, Art and Music - tracing lines (presence and absence) // seeding-projects.blogspot.com [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://seeding-projects.blogspot.ru/2012/08/iannis-xenakis.html>
9. MAXXI Museum / Zaha Hadid Architects // Архитектурный портал archdaily.com. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.archdaily.com/43822/maxxi-museum-zaha-hadid-architects/>
10. Официальный сайт фотографа Iwan Baan [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.iwan.com/photo_MAXXI_National_Museum_of_the_XXI_Century_Arts_Rome_Zaha_Hadid_Patrik_Schumacher.php
11. Официальный сайт танцевальной компании из Великобритании «New Movement Collective» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.newmovement.org.uk/>
12. Портфолио фотографа Barna Bakó на сайте photo.net [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://photo.net/photodb/photo?photo_id=16694833&size=lg
13. Александр Родченко / Классики фотоискусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://club.foto.ru/classics/25/>
14. Frank Gehry's Peter B Lewis Building Interiors - B&W / портфолио фотографа James Kazan на сайте photocritiq [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.photocritiq.com/folders?userid=152>
15. Официальный сайт архитектурного бюро BIG [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.big.dk/#projects-vm>
16. Chromazone: colour in contemporary architecture [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.uncubemagazine.com/blog/7829275>
17. Столовые приборы для Umbra | Will Alsop // ежедневный новостной блог «THEROOM: архитектура, дизайн, интерьер» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://theroom.ru/ru/page/37>
18. Spiller, Neil. Digital Architecture Now: A Global Survey of Emerging Talent / Neil Spiller. London : Thames & Hudson, 2009. – 400 с.
19. Официальный сайт архитектора И. Уткина [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.ilyautkin.ru/postroyki/Stsenografiya/Plamya_Parizha/Plamay_Parizha.htm
20. Архитектурная обувь [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://topfavourite.com/2009/12/10/21290/>
21. Linda Kostowski & Marshallah Design // персональный сайт об актуальном дизайне OMAMI [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.omami.ru/fashion/the-t-shirt-issue/>
22. Официальный сайт AquiliAlberg Architects [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.aquiliAlberg.com/architecture/24/Neil-Barrett-fashion-show-AW10>
23. Jodidio, Ph. Architecture now! 3 / Ph. Jodidio. – Taschen Verlag, 2004.
24. «...Нас будет трое...» Казимир Малевич, Илья Чашник, Николай Суетин: Живопись и графика из коллекции Serpherot Foundation (Лихтенштейн). Автор статей Т. Горячева, ред. Э. Логвинская. – М., 2012.

25. Хан-Магомедов, С.О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования) / С.О. Хан-Магомедов. – М. : «Архитектура-С», 2007. – 520 с.: ил.
26. Хан-Магомедов, С. О. Константин Мельников / С. О. Хан-Магомедов. – М. : Стройиздат, 1990. – 296 с.
27. Гозак, А.П. Иван Леонидов / А.П. Гозак. – М.: Изд-во «Жираф», 2002. – 240 с.: ил.
28. The History of Graphic Design and Computational Form // творческий блог цифрового художника Rune Madsen [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.runemadsen.com/printing-code/lecture-intro/>
29. Ле Корбюзье. Тайны творчества: между живописью и архитектурой / сост. и науч. ред. Жан-Луи Коэн. – М. : ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2012.
30. Скетчи великих архитекторов // интернет-сообщество «Я архитектор» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://architector.ua/post/Creative/1728/Sketchi_velikih_arhitektorov
31. Официальный сайт Фонда Ле Корбюзье (Fondation Le Corbusier) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.fondationlecorbusier.fr>
32. Хайт, В.Л. Оскар Нимейер / В.Л. Хайт. 2-е изд. перераб. и доп. – М. : Стройиздат, 1986. – 208 с. : ил. (Мастера архитектуры)
33. Официальный сайт Фонда Оскара Нимейера [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://niemeyer.org.br>
34. Sketch Plan Build. World Class Architects Show How It's Done / New York : Copyright by Harper Design and Loft Publications, 2005.
35. Коллекция художественных произведений Марио Ботта на официальном сайте Музея современного искусства в Нью-Йорке (MoMA) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=437&utm_source=social&utm_medium=twitter&utm_campaign=smileday
36. Jodidio, Ph. Santiago Calatrava / Ph. Jodidio. – Taschen, 2003.
37. Официальный сайт San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA). [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/37797>
38. Кабинетный масштаб / Нина Фролова [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.archi.ru/russia/48535/kabinetnyi-masshtab>
39. TATLIN. СЕРГЕЙ СКУРАТОВ : 1999/2005. Специальный Выпуск, 2005, № 1/1.
40. Официальный сайт архитектора Михаила Филиппова [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.filipovm.ru/project.php?number=032>

Дуцев Михаил Викторович

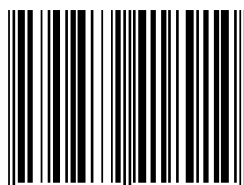
КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕГРАЦИИ
В НОВЕЙШЕЙ АРХИТЕКТУРЕ

Монография

Редактор
Н.П. Гришуткина

Подписано в печать Формат 70x100 1/16. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Науч. изд. 20,8. Усл. печ. л. 21,4. Тираж 500 экз. Заказ № ...
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
профессионального образования «Нижегородский государственный архитектурно-
строительный университет» 603950, Нижний Новгород, ул. Ильинская, 65.
Отпечатано в типографии ГК «Деловая Тактика»
603105, Н.Новгород, ул. Агрономическая, 134.

ISBN 978-5-87941-891-0



9 785879 418910



Дуцев Михаил Викторович

Кандидат архитектуры, доцент кафедры архитектурного проектирования Нижегородского государственного архитектурно-строительного университета, главный архитектор проектов Архитектурной мастерской ННГАСУ.

Автор монографии «Концепция архитектуры современного Центра искусств», более 50 публикаций по проблемам архитектуры, более 30 проектов и построек. Дипломные проекты и магистерские диссертации, выполненные под его руководством, ежегодно отмечаются Дипломами 1 степени на Международных смотрах-конкурсах лучших дипломных проектов, дипломами СА РФ, СД РФ. Член Союза художников России, Лауреат Премии города Нижнего Новгорода. Экспонент 15 персональных художественных выставок в Нижнем Новгороде, Сарове, Выксе, постоянный участник и дипломант городских, областных, региональных, Межрегиональных и Всероссийских художественных выставок.

DutsevMikhailVictorovitch

Candidate of architecture, associate professor of the chair of architectural design of the Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering, chief architect of projects of the NNGASU Architectural Studio.

Author of the monograph "The concept of architecture of modern Centre of Arts", more than 50 publications on architecture problems, more than 30 designs and buildings. Every year graduation theses and master's degree dissertations written under his supervision are awarded Diplomas of International competitions of best graduation works, diplomas of UA RF and UD RF. Member of the Union of Artists of Russia, Nizhny Novgorod city prize winner, exhibitor of 15 personal art exhibitions in Nizhny Novgorod, Sarov, Vyksa, permanent participator and diploma winner of city, regional, interregional and All-Russia art exhibitions.

ISBN 978-5-87941-891-0



9 785879 418910