

В. А. ПАК

**ВВЕДЕНИЕ В СПЕЦКУРС
ПО СОВРЕМЕННОЙ
АРХИТЕКТУРЕ И ДИЗАЙНУ**

**ВЕЛИКИЙ НОВГОРОД
2002**

Рецензенты

доктор культурологии, доцент **В. Д. Лелеко**
доктор философских наук, профессор **С. Т. Махлина**

Пак В. А.

Введение в спецкурс по современной архитектуре и дизайну: Учебное пособие. – Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2002. – 80 с.

В пособии обоснованы основные позиции спецкурса, предназначенного для студентов направления 520100 – культурология. Оно может представить также интерес для специальностей 290100, 290200, 290300.

ББК 85.11+71.0

Издание осуществлено при поддержке Института «Открытое Общество» (Фонд Сороса). Россия.

© Новгородский государственный
университет, 2002

© В. А. Пак, составление, 2002

ПРЕДИСЛОВИЕ

Спецкурс «Современная архитектура и дизайн» естественным образом продолжает и развивает спецкурс «Основы архитектуры» для направления 520100 в НовГУ, сохраняя преемственность целей и задач, методов контроля и самостоятельной работы студентов, круга чтения.

В самом общем смысле градостроительство и дизайн являются элементами архитектуры. Если понятие «дизайна» относительно новое, то градостроительство во все времена синкретично и контрапунктно раскрывало суть архитектуры. Если же иметь ввиду не понятия, а существо проявлений архитектуры во всех ипостасях, то можно обнаружить и в древнейших культурах аналоги того явления, которое нынче называют «дизайном». Понятие «дизайна» изначально эквивалентно «промышленной эстетике», но потребность в такого рода организации среды существовала и до индустриальной эпохи. Решение подобных задач свойственно архитектуре как искусству организации среды во все времена.

Усложнение архитектурно-строительного производства и стоящих за ним сложнейших проявлений социокультурной системы, вообще, неизбежно вело к известному дисциплинарному обособлению не только градостроителей и дизайнеров, но и к дальнейшей дифференциации проектировщиков по типологическим признакам рассматриваемых ими объектов. Более того, в обособленные профессиональные цеха, фактически, выделились представители некогда единого архитектурно-строительного комплекса: инженеры, технологи, управленцы и экономисты. Совершенно независимо решаются вопросы организационной деятельности у исследователей, подрядчиков и эксплуатационников.

Внутри названных подразделений и «сегментов» дифференцированной системы в свою очередь выделяются различно соотносимые направления. В годы ученичества автора дизайн и градостроительство рассматривались по отношению к архитектуре в качестве своеобразных «микро-» и «макросистем». И такое представление актуально до сих пор. Однако, в последние десятилетия явно обозначился целый проектный «жанр»: дизайн городской среды. Дизайн такого рода решает вопросы организации городских общественных центров. Городская среда рассматривается дизайнерами как «интерьер» города, что не только правомерно, но и доказало свою продуктивность. Этот род деятельности заполнил «нишу», которая образовалась в реальном проектировании между планировкой и объемами. Дизайнерский подход к городской среде представлен в библиографическом списке, в частности, текстом А.Бокова.

Особым образом взаимоотношения между архитектурой и дизайном складываются в практике проектирования последних лет, особенно в Москве. Отмечается необычайно высокий уровень разработок и интерес к интерьерам

зданий. В культурологическом плане ситуация в архитектуре напоминает времена господства рококо, отмеченные пристрастием именно к этой стороне прикладных искусств. По-видимому, налицо естественность реакции на известный аскетизм и лапидарность именно этого «сегмента» организации пространства в практике рутинного проектирования. Дизайнерская «доводка» проектов, «как бы», подразумевалась, но чаще всего оставалась неоглашенной и нереализованной «декларацией о намерениях». Дизайнерские премьеры реализуются чаще всего в постройках самых разных лет и стилистических направлений в рамках реконструктивных мероприятий. Гораздо реже интерьер в полной мере соответствует авторскому замыслу экстерьера, т.е. является элементом единого проекта.

Очевидны тенденции эклектизма в архитектурном проектировании и дизайне как основе интеграционного творческого метода.

О КЛЮЧЕВЫХ ПОНЯТИЯХ СПЕЦКУРСА

Положение в современном архитектурно-строительном комплексе и дизайне, когда перекрещиваются проблемы инновационной деятельности и здорового культурного консерватизма, когда «стыкуются» не только различные организационные и мотивационные модели поведения субъектов архитектурного творчества социумов, а многочисленные коллизии социокультурного плана – достаточно сложны. В этой связи актуальной является разработка общих подходов, критериев анализа ситуаций и системы ключевых понятий, соответствующих самым широким культурологическим дискурсам.

В логическом «древе» архитектурных знаний наиболее фундаментальным понятием следует признать жилище и весь комплекс идей и ценностей, сформированных на его основе.

Трудно переоценить значение жилища в антропогенезе, в исторической эволюции человеческого общества. Дом имеет приоритетный смысл в системе гуманистических ценностей. Он функционально и просто физически «занимает» большую часть повседневной жизни человека. Жилище составляет доминирующий элемент материальной среды городов и сел. Жилье своей физической и технико-экономической «массой» способно отодвинуть на второй план все остальные житейские вопросы.

Из жилища «развертывалась» вся номенклатура типологии зданий. Даже в архаическом жилище древних особое место принадлежало некоему семейному святилищу, где обитал дух предков. Диапазон «модификаций» был велик: от семейного очага до какого-нибудь «красного уголка» и тому подобного. Даже самый простой дом в средневековых городах имел специальное место для

занятия ремеслом или лавку для торговли. В помещениях усадеб состоятельных помещиков и горожан располагались коллекции произведений искусств, книг, – прообразы будущих музеев, библиотек, камерных театров и клубов.

Место для исполнения сакральных функций со временем выделилось из жилища и трансформировалось в идею Храма, которой наряду с идеей Дома было суждено составить основу «архетипов архитектуры». Архетип Дома и архетип Храма сформировали целую систему знаков, которые фактически предопределили масштабность и образность пространства в широком диапазоне архитектурного и дизайнерского проектирования (см. раздел «Архетипы архитектуры»).

ИСТОРИЗМ В ПОНИМАНИИ «СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ» И «СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА»

Как и любая дисциплина, основанная на историческом материале, история архитектуры чаще всего привлекательнее для учащейся молодежи последними главами. Материал новой и, особенно, новейшей истории более популярен у студентов и по причине его большей статистической распространенности. Однако, периодизация истории архитектуры, производимая непосредственно из новой или новейшей истории, чревата сильными упрощениями, схематизмом и другими «нестыковками». Архитектура как специфическая деятельность культуры, искусства и техники имеет и довольно своеобразную систему «привязки» к наиболее актуальным проблемам, именуемым «современными».

Один из смысловых «пластов» термина «современный» очевиден. Он относится к проблемам сегодняшней ситуации. Но осознать их в полной мере невозможно, не углубившись в само формирование фундаментальных понятий архитектуры, градостроительства и дизайна.

Важно прежде всего определиться во временных границах явления, которое именуется «современной архитектурой». Если принять во внимание, что постмодернизм уже два-три десятилетия является «хитом» почти всех периодических профессиональных изданий в мире, выходит, что самому модернизму в архитектуре место уже на «скрижалях истории». Известную сумятицу вносит русский обычай называть «модерном» художественно-стилистическое направление в архитектуре рубежа XIX и XX веков, которое в западных странах имеет специальное обозначение, и даже не одно. Соответственно «сдвинуты» и другие термины. То, что в России чаще именуют «функционализмом» и «конструктивизмом», на Западе обычно называют «modern architecture». Но настоящие теоретические головоломки начинаются, как только пытаются определить истоки современной архитектуры и вникнуть в их суть.

Архитектура XX века суммирует опыт модернизма и постмодернизма, придерживавшихся прямо противоположных взглядов на то, что считать «современным» и, как относится к историческому наследию. Поэтому на новом рубеже веков представляется упрощенной попытка представить пионерами современной архитектуры как «очевидных» Ф.Райта с Ле Корбюзье, так и кого-то из деятелей конца XIX века: Г.Эйфеля, А. ван де Вельде, Л.Салливена, У.Морриса или А.Гауди. Безусловно, творчество любого из названных мастеров можно представить как «исходную точку» развития новой архитектуры. Но не означает ли такой богатый выбор претендентов на роль первооткрывателя, того, что следует принципиально определить сам критерий «современности» в архитектуре. Тем более, что новейшие искания постмодернистов актуализировали опыт давно минувших исторических эпох. Оставляя за «скобками» элемент эпатажа в акциях поставангардистов, попытаемся оценить, что же остается в «сухом осадке» от архитектурного опыта минувших полутора столетий.

Актуальность историзма проблематики при уточнении определения «современный» представляется почти априорной. Вместе с тем, в архитектурно-градостроительной области приходится считаться с особыми условиями функционирования и статусом самого «предмета», которые можно отнести к «темпоральным» феноменам, а следовательно, требующим в исторических исследованиях «современного» соответствующих поправок.

Во-первых, имеет место симультанный характер существования города. Прошлое и современное создают то пространственно-временное лоно, в котором вещественная «ткань» города чревата и воспроизводит жизнь социума. Никому не вывести какой-либо исторический город из актуального «экзистирования». Более того, исторический опыт свидетельствует о социальной эффективности и мобильности таких исторических центров как Афины, Париж или Москва. Руины Трои или других центров реликтовых культур по статистическим соображениям можно опустить. Гораздо показательнее судьба Рима, Еревана или Александрии. Эти города на долгие века уходили в небытие, но жизнь опять брала свое. Иногда само место демонстрировало удивительный и своеобразный «инстинкт» жизни. Древние капища возникали на одном и том же месте с завидной регулярностью в веках, пока не утвердился город с современным топонимом.

Во-вторых, исследования последних десятилетий, в том числе, и авторские разработки, свидетельствуют о феномене «архетипов» архитектуры, которые носят вневременной характер, а точнее, относятся к ценностям из категории «вечных». Парадигмы формально-стилистических классификаций, претензии персонального творчества должны вписываться в предопределения и заданность культурных архетипов.

Указанные моменты делают поле актуальной «современной» проблематики архитектуры весьма динамичным, цельным и «нацеленным» на определенный

исторический результат. Все это не исключает как разницу оценок архитектурно-градостроительной деятельности, так и свободу архитектурного творчества в указанной системе «симультанности» и «архетипичности».

Безусловным признаком «современности» архитектуры может быть признано само выделение градостроительства и дизайна как специфических областей архитектурной деятельности. Градостроительство, как и зодчество, насчитывает многотысячелетнюю историю. Что же позволяет говорить о градостроительстве как специфической архитектурной деятельности?

У истоков градостроительства в его современном понимании З.Гидион называет имена римского папы Сикста V и барона Ж.-Э.Османа – деятелей XVI и XIX веков. Градостроительная ментальность связана прежде всего с волевым импульсом действия, социокультурным кругозором, прагматичностью и даром организации сложной синтетической деятельности целого ансамбля специалистов различных профилей, подкрепленных соответствующим ресурсным обеспечением.

Градостроительная деятельность во времена Гипподама или развертывания римских лагерей не предполагала организации реконструктивных акций планировочных объектов, поскольку темп развития социумов, отпущенный им историей срок не входили в конфликт с однозначностью фиксации зданий и других сооружений на местности. Парадигма саморазвития средневековых городов также не нуждалась в корреляциях авторского волевого толка. Лишь новая история актуализировала проблему модернизации городов, некоторые из которых существовали с доантичных времен. Масштабы физического роста городов и их реконструкции, синтетический характер вставших при этом художественно-технических задач, вопросы прогнозирования востребовали специалистов особого типа. Со временем, не без исторических промахов и корреляций, наибольшую адекватность стоящим задачам стали обнаруживать архитекторы-градостроители, соответствующим образом подготовленные и организованные.

Фактором безусловной «современности» главного объекта градостроительства, – города, – и одновременно его вневременного феномена, – является симультанный характер сосуществования в его пространственной системе объектов совершенно различных по времени своего возникновения, но функционально согласованных и адекватных, чему способствуют как физическая долговечность постоянно реставрируемых зданий и сооружений, так и специальная стратегия их реконструкций, основанная на принципе культурной преемственности городского организма. Современность и ценность таких исторических центров, как Рим, Париж или Лондон со временем только растет. В этом притягательная сила, обаяние городского образа жизни и городской культуры. Город можно считать колыбелью цивилизации человечества, что зафиксировано практически во всех языках и архетипических образах мировой культуры. И в то же время Город – место развертывания

всевозможных сценариев постиндустриального развития общества. В этом еще одно парадоксальное проявление «современности» архитектуры в целом.

Город, – прекрасная иллюстрация того, – что не может быть «чистой препарированной современности» вне исторического контекста, – пример диалектической связи традиций и новаторства, их преемственности в цепи времен.

Что считать современным в архитектуре, это в некотором смысле вопрос метафизического характера. Ответ на него зависит от дискурса и критериев рассмотрения предмета. Рим или Москва становились веками, и их современное состояние суммирует весь их исторический фонд, поскольку он «работает» на сегодняшние нужды. Симультанность и физическая единовременность всех исторических напластований в пространстве получает развитие в архетипах архитектуры. Ордер античного полиса «цитируется» зодчими Рима, Ренессанса, барокко, классицизма, а нынче и адептами постмодернизма. Расчленив «лабораторным» образом «современное» и «несовременное» в архитектуре – занятие не из плодотворных. Истории известны случаи, когда соборы возводились сотни лет, перестраивались и реконструировались. Определить какой именно момент был для того или иного сооружения «современнее», – вопрос каверзный. Реконструкция – форма существования архитектурно-градостроительной «ткани». Даже в том случае, когда на месте старого здания возводится – новое, – целый ряд параметров являются осознанными и неосознанными константами пространства, своего рода «генетическим кодом» места. Это может быть сеть улиц, топографические доминанты ландшафта и др.

Вновь и вновь реальность города убеждает в консерватизме и вечности таких образований, как улица, площадь, бульвар. Они сродни архетипическим образам «долины», «поляны», «рощи». Они допускают набор градостроительных «текстов» из ряда сооружений, выдержанных как в одном стилистическом ключе, так и в «эkleктике».

Любопытен в связи с этим такой факт. Местом «привязки» многих «хитов» европейской модернистской архитектуры стали незначительные по архитектурным меркам пункты: Роншан, Ля-Туретт или заморские территории, – в чуждом культурном контексте. Такова судьба многих построек Ле Корбюзье и Л.Кана. Исторический город европейского типа органически не способен ассимилировать модернизм в неумеренных «дозах», – это противоречит его культурному статусу и морфологии городской среды.

Конечно, строительство новых городов никто не снимал с повестки дня, тем более, в такой обширной стране как Россия. Век новой архитектуры заявил о себе градостроительными проектами Э.Говарда, Т.Гарнье и Ле Корбюзье. Их идеи «Города-сада», «Индустриального города» и «Лучезарного города» предлагали современникам методы переустройства быта социумов радикальными градостроительными средствами, как бы, с «чистого листа». Жизнь показала утопизм этих предложений, но одновременно обнажила

вопиющие проблемы городов. XX век отмечен широкомасштабным строительством новых городов в Советском Союзе в годы первых пятилеток, строительством городов-спутников вокруг Лондона, Стокгольма и Хельсинки после второй мировой войны.

Однако, перспектива постиндустриального развития общества заставляет пересмотреть и факторы градообразования. Пожалуй, уже никто не разделяет эйфории по поводу безудержной урбанизации социума. Здравый смысл в этом случае «подпирается» и демографической ситуацией в большинстве стран мира, – свободных мест для новых городов практически не осталось. «Экстравертное» градостроительство уступает место – «интравертному».

«Современный дизайн» примерно таким же образом организационно «отпочковался» от архитектуры, как и градостроительство. «Disign» – по-английски значит «проект», «чертеж», «рисунок». В современном употреблении – означает также художественное конструирование, техническую эстетику и промышленное искусство.

Термин «техническая эстетика» употребляется обычно в несколько более широкой модальности. В Большом энциклопедическом словаре написано: «*Эстетика техническая*, изучает социально-культурные, техн. и эстетич. проблемы формирования гармоничной предметной среды, создаваемой средствами пром. произ-ва для обеспечения наилучших условий труда, быта и отдыха людей. Составляя теоретич. основу дизайна, э. т. изучает его обществ. природу и закономерности развития, принципы и методы худ. конструирования, проблемы проф. творчества художника-конструктора (дизайнера)» [10, с.1414].

В синкретичной форме «дизайнерская» деятельность была составляющим элементом в функциях архитектора во все времена. Но лишь с развитием промышленного производства техническая эстетика стала сферой специальной организации. «Сфабрикованная» вещь тестируется на эстетичность. В этом залог ее высокого спроса на рынке, без которого товарное производство теряет смысл.

Промышленный дизайн последовательно развивал свою формотворческую парадигму. Машины, изготовленные в XVI–XVIII веках, декорировались под большие «стили», известные по истории архитектуры той поры. Однако, сами машины производят вещи нерукотворно, формируя новую эстетику в соответствии с технологией производства и функциональным назначением изделий. Следующим этапом совершенствования дизайнерской ментальности стало осмысление системы «человек–машина». В эргономическом подходе к проектированию окружающей среды человека соединились антропоморфизм и техницизм в дизайне и архитектуре.

Мир современного дизайна безбрежен. Без дизайнерского проекта не выходит в свет ни одно промышленное изделие. От булавки, конфетной обертки или флакона для духов до океанских лайнеров, поточных линий заводских конвейеров, лекал выкроек модной одежды и полиграфических изделий. Все это

многообразие вещей объединяет принадлежность к предметно-пространственному окружению человека и критерии эстетичности в их оценке. Но изготовление любого предмета требует от дизайнера досконального понимания технологии его производства и известной специализации. Ведь к цеху дизайнеров наверное можно причислить и имиджмейкеров, рекламных агентов, промоутеров шоу-бизнеса. Всякий из них лоббирует свой «товар», делает его привлекательным для «потребления», используя элементы дизайнерской деятельности. Но в настоящем спецкурсе внимание сфокусировано прежде всего на предметах, «замыкающихся» на архитектуру, то есть, элементах интерьера и экстерьера зданий, их внутреннего наполнения и ближайшего окружения: мебели, оборудовании и фурнитуре, освещении и суперграфике, озеленении, геопластике, мощении и другом.

З.Гидион в книге «Пространство, время, архитектура» описывает возникновение предпосылок развития современной архитектуры со времен Ренессанса и барокко. Представляется, что такой подход один из наиболее точных и плодотворных: видеть явления архитектуры не в узко профессиональном или искусствоведческом смысле, а – их глубокую культурологическую основу. Таким образом, проблема исходной точки отсчета «современности» в архитектуре от Г.Эйфеля, А.Гауди, Л.Салливена, В.Орта, Ф.Райта или Ле Корбюзье теряет свою остроту, поскольку имеют значение не социокультурные, технические, научно-философские или художественно-стилистические аспекты архитектурного творчества народов, а их сочетание в «асимметричных» комбинациях исторических коллизий и ассоциаций. Мера новаторства и традиционализма не может быть раз и навсегда заданной характеристикой того или иного явления в истории. И В.Моцарт, и Микеланджело были для своих современников безумными изобретателями и, напротив, по меркам сегодняшнего дня, постройки Миса ван дер Роэ уже не обладают шармом новизны, хотя в свое время смотрелись вызывающе. Более того, изучение творчества настоящих больших мастеров свидетельствует об их пиетете перед опытом классиков, который они пытались расширить и обогатить. В исторической ретроспективе наблюдается последовательная преемственность классических традиций, а в интонациях новаторских заявлений читается вызов времени, медиаторами которого становились те или иные мастера. Именно Время и внутренняя логика развития архитектуры выбирают меру радикализма и компромисса для творческих акций своих адептов. Мерой традиционализма и новаторства по существу отмечено любое сколько-нибудь серьезное явление в искусстве, в том числе и – в архитектуре и в дизайне, связанном с нею.

Модернизм и постмодернизм – не просто тезис и антитезис в цепи метаморфоз истории мировой художественной культуры, – в ряду с такими явлениями-антиподами, как Ренессанс и маньеризм, барокко и рококо, архаика и эллинизм... Модернизм и постмодернизм по многим критериям и признакам

венчают мировую историю искусств. Во всяком случае, так видится ситуация из опыта архитектурно-строительной практики человечества.

В архитектуре модернизма апологетика техницистского максимализма обозначена во всем: в методах проектирования и строительства, в доминировании универсальных ценностей над ценностями самобытных социальных групп населения, в приверженности ценностям потребительского общества, игнорирующих существование экологических ограничений такой парадигме поведения.

Постмодернизм полностью реабилитировал эклектизм как творческий метод. Мера традиционализма и новаторства получила фундаментальное обоснование и подтверждение в творческой практике. Аисторизм авангарда и историзм постмодернистских течений имеют немало сходных стилистических мотиваций. «Когда Гауди работал над проектом Каса Мила, юный Пикассо искал вдохновение в африканских масках и резьбе по дереву... Подъем каталонской культуры означал возврат к истокам в поисках ее истинной сущности... Под видом истории подавалось то, что Унамуно называл «интроисторией», – сущность» [100, с. 266]. Но «интерес[ом] к «примитивным» культурам и вневременным аспектам строительных форм... «антропологическому» опыту отмечено и творчество архитекторов, которых ассоциируют с течением постмодернизма: А. ван Эйка, Г.Херцберга и др. [97, с. 405, 441].

Новое значение в архитектурно-градостроительном комплексе приобрел дизайн, – то, что сейчас называют «дизайном городской среды». Традиционные методы архитектурного и градостроительного проектирования оказались бессильными перед масштабами и задачами адаптации урбанизированной среды. Средства ландшафтной архитектуры, архитектуры земли, land art'a, городской «фурнитуры», рекламы, суперграфики, освещения стали элементами беспрецедентного «перфоманса» в крупнейших городах мира. «Накладная» архитектура, сценография улицы, декорация, – понятия из «неархитектурных жанров», – формируют язык новой урбанистики, которая ассимилирует методы дизайна городской среды.

Весь этот эклектичный арсенал средств моделирования предметно-пространственного окружения обладает широким спектром фактурной и временной модуляции. Архитектура земли, – террасированные склоны застроенных холмов, подпорные стены, пандусы, иные фиксированные формы земной поверхности, – способны «пережить» сами постройки, ради которых их возводили. На этом фоне элементы рекламного оформления зданий, малых форм благоустройства городских площадей могут показаться эфемерными. Освещение улиц или специальная подсветка архитектурных сооружений формируют образ быстротекущего времени, «хэппенинга» городской сутолоки.

С другой стороны, в абсолютном значении некоторых новаций дизайна городской среды можно усомниться. А.Аалто, Ж.Кандилис и Ле Корбюзье добивались замечательных результатов как раз в «диапазоне» дизайна

городской среды, не задумываясь о терминологии. Тем не менее, их объекты в Сяйнатсяло, в Эрзувиле Ле Мирай и в Чандигархе могут быть использованы в качестве образцовых именно для этой «номинации». Серьезные профессионалы никогда и не членили архитектурную практику по ведомственным и типологическим признакам.

В ситуации, когда тотальный эклектизм определяет не только характер стилиобразования архитектуры и дизайна, но и само разграничение корпоративных функций внутри архитектурно-строительного комплекса, когда экономический кризис разрушает призрачные ресурсы отечественного градообразования и жилищно-коммунальной системы, наступает время для самых радикальных и свернутых оценок исторического опыта и экстраполяций футурологического толка.

Полное осмысление технических и антропоморфных «задатков» стоечно-балочной конструктивной системы состоялось еще в Древней Греции. Арочные конструкции римской архитектуры венчают «антропогенез» каменных форм. Их «литературное развертывание» наблюдается в архитектуре Ренессанса – барокко – классицизма. Умиротворяющая гармония классицизма была скоротечной паузой перед веком «бури и натиска» новых строительных технологий и конструктивных систем из железа, железобетона и стекла. Демонизм техники во всем блеске зафиксирован в ортодоксии модернизма архитектуры XX века. Парадигма техницистско-конструктивистского максимализма, в принципе, исчерпана новациями в области пневмоконструкций, пространственных структур, бионики, подземной архитектуры и энергосберегающих технологий. Исчерпаны все возможные дискурсы формообразования. Если и допустимы их новые формулировки, то их морфологическое наполнение вполне предсказуемо и едва ли станет сенсацией в широком диапазоне подземных-наземных-«иноземных»-всевозможных виртуальных пространств. Но только исчерпание формально-техницистских целей и может привести к постановке фундаментальных и принципиальных проблем высшего порядка. И что же остается? Культура. Осмысление культурных парадигм архитектуры.

В формотворчестве после открытия всех «америк» ценность может приобрести интерпретация архетипов архитектуры. Такая точка зрения может показаться вызывающей, но современная теория архитектуры не предлагает адекватного ответа на тот хаос, который наблюдается в архитектурно-строительном комплексе страны после демонтажа ценностей советского градостроительства. Отдельные места, где созданы благоприятные условия для инвестиций, только подчеркивают общий дисбаланс в отрасли. Наше общество еще на долгие годы обречено терпеть ущерб из-за коллапсирующего жилищно-коммунального хозяйства. Обнадеживающих, перспективных и принципиальных предложений не поступает и от стран с развитой рыночной

экономикой. Парадигма потребительского общества однозначно вдет к экологическому кризису всей окружающей среды человечества.

В стремлении заглянуть назад, обратиться к самым истокам истории человечества нет чего-то присущего исключительно только постмодернизму. Любой сколько-нибудь значительный профессионал ищет в опыте предшественников, иногда, очень отдаленных во времени, творческих импульсов. Об этом свидетельствует З.Гидион, Ю.Ёдике, К.Фремpton. Еще более красноречивы тексты самих мэтров современной архитектуры: Ле Корбюзье, Миса ван дер Роэ, Ж.Кандилиса, Р. Бофилла.

К концу XX века в архитектуре постмодернизма сформировалось качественно иное отношение к творческому наследию. В прошлом преемственность определялась, главным образом, логикой последующего шага развития архитектуры, извлечением из исторического опыта непреходящих ценностей. М.Витрувий черпал из древнегреческого опыта, Л.Альберти и А.Палладио изучали тексты М.Витрувия, а их увражами пользовались в свою очередь мастера барокко, классицизма, «советского ампира». Постмодернисты же, как бы, «итожат» всю историю архитектуры. В их творчестве можно обнаружить «цитаты» с доисторическими корнями и то, что еще несколько десятилетий назад считалось «хитом сезона», причем, все это нередко в самой эклектичной комбинации. Эклектизм становится своего рода катализатором сюрреалистического синтеза «несочетаемых», казалось бы, элементов. Это условие в полной мере распространяется и на формирование дизайнерской «начинки» интерьеров сооружений.

«Мебельные гарнитуры» для квартир в их традиционном понимании уходят в прошлое, что вполне отвечает и здравому смыслу. Семья ведь, несмотря на духовную близость всех домочадцев, является социумом особого типа, в котором взаимодействуют антиподы по половому-возрастным признакам, – обычно, – по психо-физической ментальности, – а нередко, – и по субкультурной ориентации. Трудно представить, чтобы дед, отец и сын отдавали бы предпочтение, например, одному и тому же типу посуды, кресел, другой утвари в гостиной или на кухне. Следует учитывать и момент разноскоростной моральной и физической амортизации элементов дизайна интерьеров с учетом взросления-старения домочадцев, прибавления-убытия в семействе. Мобильность и трансформируемость дизайнерских программ, как раз, и обеспечивает эффективное функционирование старинных построек в реконструируемых исторических местах.

Можно без натяжек квалифицировать вопрос определения критериев «современности» архитектуры ключевым не только по академическим параметрам теории архитектуры. Через архитектурную практику реализуется социальная стратегия устойчивого формирования здоровой окружающей среды, баланса экологических и экономических ресурсов государств, «технология» культурного воспроизводства и развития социума. Через архитектуру и

градостроительство история реализует сценарии симультанного развития идей прогресса и вечных ценностей; идей формирования ноосферы и Ковчега спасения; восстанавливает утраченную связь времен в конкретике распредмечивания материально-пространственной среды обитания человечества.

Архитектура представляет интерес для культурологов как безусловный элемент истории искусств и культуры. Некоторые феномены культуры непосредственно вытекают из деятельности зодчих и требуют специальных знаний. Трудно не принимать во внимание роли жилища в антропогенезе или форм поселений в организации быта кочевых и оседлых племен. Процессы урбанизации невозможно представить без ориентации в структурных аспектах градостроительства. В самой дилемме города и деревни культура осознается как следствие городского образа жизни. Архетипические образы Дома и Храма предшествуют формированию архитектурных систем в культурах всех времен и народов.

Выявить хотя бы ключевое звено в массиве архитектурной информации, тем более, для студентов-культурологов, расширяющих свой общий кругозор, весьма проблематично. В спецкурсе «Основ архитектуры» отмечалась чрезвычайная сложность архитектурной деятельности, сочетающей в себе элементы технического, художественного и научного творчества. Рост объема информации в архитектуре, градостроительстве и дизайне, особенно, в новейшей истории ведет ко все большей специализации в деятельности, которая по своей сути является интеграционной. Дифференциация проектировщиков по типологическому принципу приводит к парадоксальным «нестыковкам» в некогда едином объекте интереса всех зодчих.

После изложения возможного подхода к формированию понятия «современной» архитектуры кажется уместным воспроизвести один из фрагментов авторской концепции архитектуры. В условиях известного хаоса в архитектурной теории и практике такой выбор не должен показаться чрезмерно отвлеченным, тем более, что его главной идеей является разработка интеграционных элементов в архитектурных композициях. Связь этой идеи с фундаментальными вопросами истории архитектуры, актуальными задачами градостроительства и дизайна, наконец, ее особая культурологическая ориентация должна таким образом раскрываться перед студентами.

Концепция архетипов архитектуры в контексте современной архитектуры, правда, потребует отказа от некоторых стереотипных предубеждений. «Современный», – только в номинальном и ортодоксальном смысле обозначает хронотипическую характеристику объекта. Гораздо существеннее и актуальнее представляется констатация вскрытия новых аспектов рассмотрения этого объекта в новых временных параметрах. Архитектура в этом смысле представляет собой уникальный феномен культуры, который обнаруживает всю парадоксальность симультанного сплава традиционных и инновационных

элементов техники, науки и искусства. Следуя «сценографии» самой жизни социума, архитектура воплощает собой некую «технологию» культуры, которая реализует свою актуальность во все более глубоком следовании вечным ценностям, снимая или разрешая таким образом дилемму «историчности-цикличности» существования.

АРХЕТИПЫ АРХИТЕКТУРЫ

Традиционный домашний очаг, как и сам Дом — архетип человеческого сознания. Камин у англичан или русская печь занимают центральное место в Доме с функциональной и ритуальной точек зрения. Место для сна на печи в русской избе по современным дизайнерским представлениям спорно и не отвечает требованиям физиологического комфорта. Выигрыш был в другом: потребность в теплых вещах при этом сведена к минимуму.

О.Шпенглер писал в «Закате Европы»: «Первоначальная форма дома всецело вырастает из органического чувства... Она обладает такой же внутренней необходимостью, как раковина моллюска, как пчелиный улей, как птичьи гнезда... Эта форма родилась из темного житейского обихода не для глаза, ищущего выявляющихся на свету форм... Дом и равным образом основные, т. е. употребительные формы утвари, оружия, одежды и посуды принадлежат к тотемной стороне бытия. Они характеризуют не вкус, но навыки борьбы, жизни и работы» [104, с. 432–433].

Трех-четырёхэтажный «лимит» старинных построек продиктован отнюдь не только отсутствием лифтов. Даже культовые сооружения вряд ли корректно называть многоэтажными. Габариты здания компоновались в 3 яруса, повторяющих модель мироздания: ад, землю и рай. Православные строго следовали этому принципу даже при постройке простых крестьянских изб. Так, физические и метафизические свойства мира отражались в традиционном зодчестве.

Названия всех элементов избы из метафизического ряда: горница, окно, крыльцо, конек. Примерно такая же ситуация в других языках и культурах. Ордерная система греческих храмов стала универсальным языком архитектуры. В ней гениально отражен антропоморфизм. Сакральный смысл слова «Дом», означающего «Храм», в похожем звучании европейских терминов «Notre-Dame», «Домский собор», «Domesday», «Domus». А слова «здание», «мироздание», «создатель» прямо исходят от «Творца». Замыкают круг «экоморфем» славянские «тварь» и «товар». Таким образом, родство двух фундаментальных архетипов архитектуры Дома и Храма очевидно на семантическом уровне.

Б.Михайлов напоминает историю возникновения бинарного архетипа, ставшего прообразом европейской архитектуры и сформировавшего облик западных городов на века: «Древнегреческая ордерная система выкристаллизовалась преимущественно на опыте строительства храмов. Будучи «домом бога», храм строился так же, как и жилище человека — мегарон, но больших размеров в соответствии с монументальным образом обитавшего в нем божества. Так возникли древнейшие типы храмов: храм в антах, ...имеющий монументальный вход, акцентированный двумя колоннами в антах и фронтоном, и простиль — храм, у которого анты заменены колоннами, а архитрав — не только на фасаде, но и справа и слева от него» [69, с. 206–207].

Только специалист сможет отличить десятки храмов Древней Греции, выполненных, к примеру, в дорическом ордере. Различия между объектами, в принципе, лишь в нюансах криватур. Иктину и Калликрату удалось решить задачу наиболее «оптимально». В антропоморфной пластике Парфенона ничего не убавить, не прибавить — это и есть архетип Храма. «Художественные средства, которые применяли древнегреческие зодчие, отвечали самой сущности создаваемых произведений. Это прежде всего — пропорции, ритм, масштабные отношения, т.е. все то, что прекрасно в вещах по существу, а не является чем-то присоединенным извне для украшения» [69, с.205]. В прорисовках архитекторов Древнего Рима, итальянского Ренессанса и барокко, по существу, пересказ гениального мифа антропоморфизма Древней Греции.

Антропоморфизм Бога сближает архетипы Дома и Храма в западной культуре. Но и субъектность восточного человека не противоречит идее Неба, о чем свидетельствуют архетипы архитектуры. Монотеизм ислама приближает космогонию арабов к западным универсалиям пространства, чему способствовали и непосредственные контакты средиземноморских цивилизаций с древнейших времен. Во всяком случае, в постройках Л.Кана или П.Портогези границы между восточными и западными «цитатами» весьма призрачны. В экстремальных климатических условиях южных регионов и на Западе, и на Востоке сформировался тип жилья с открытым внутренним двориком — греческой аулой, римским атриумом, персидским айваном — местом очага и источником света, так сказать, «открытие в укрытии», на которое были сориентированы все помещения дома. Отверстие в центре крова имеет множество инверсий в различных типах жилья разных культур. Самой знаменитой модификацией этого приема в архитектуре культовых сооружений может быть назван римский Пантеон. Архетипы Дома и Храма, а тем более, критерии экоморфной архитектуры, их интерпретация исключают догматизм в принципе [19, 70].

В храмах Дальнего Востока скорее угадывается образ пернатого. Но по О.Шпенглеру и тотемизм — форма реализации архетипов мышления [104, с. 434]. Архетипы имели исторические инверсии, которые и составляют сюжет истории архитектуры. Кровля с большим консольным выносом стала ведущей

темой и символом дальневосточной архитектуры. Стены и колонны там не несут той семантической нагрузки, которую эти элементы зданий имеют на Западе, и попытки европоцентристской теории архитектуры, долгие века «заикленной» на каноны ордерных систем, распространить идею ордеров и на Востоке кажутся надуманными. Форма кровли оказалась более консервативной по сравнению с другими элементами архитектуры стран дальневосточного ареала. Нельзя недооценивать в формировании культурных стереотипов естественных факторов. Влажный климат затяжного жаркого лета сказался не только на формах архитектуры Тихоокеанского бассейна. Формы традиционных головных уборов, зонтов, плащей, паланкинов и других атрибутов быта удивительным образом интерпретируют архетипы архитектуры. Кстати, примерно то же самое можно наблюдать и в дизайне карет и даже первых автомобилей на Западе.

Нельзя объяснить исключительную устойчивость архетипов архитектуры во времени только культурным консерватизмом. Скорее культурные стереотипы коренятся в психологической предрасположенности. Но и такое объяснение представляется несколько упрощенным. Психологическую предрасположенность в свою очередь также можно объяснить культурно-историческими факторами, но эти факторы уже стали частью самой природы, т. к. вошли в генетический код народов.

«В начале любой культуры над крестьянским двором поднимаются две четкие формы высшего ранга, одна — как выражение существования, другая — как язык сознания: замки и соборы. В них противоположность тотема и табу, вожделения и страха, крови и духа обостряется до грандиозной символики» [104, с. 434]. Трактовка О.Шпенглера отличается от вышеизложенной, но в любом случае речь идет о считанных архетипах архитектуры. Феномен архетипов архитектуры позволяет сделать допущение, что все многообразие типов потребительской архитектуры — суть композиционные инверсии архетипов, определяемые функционированием социума.

По христианской традиции церковь — есть тело Христово. Бог невидимо пребывает среди молящихся в храме. Любые «образные» определения меркнут рядом с подобной констатацией. Геометрия храма имеет две определяющие характеристики: моноцентризм, символизирующий единобожие, и ориентация сакральной оси от западного портала (вестверка) к алтарю — на восток. Являясь гравитационным центром композиции замков, детинцев, монастырей, университетов и просто приходских общин, церковь или часовня нередко сами обладают сложной органической симметрично-асимметричной планировкой. Иногда на ограниченном участке сложно взаимодействуют композиции нескольких храмов. Энергетика таких ансамблей способна оказывать исцеляющее воздействие на верующих, а само место становится священным для паломников.

Особое значение архетипов Дома и Храма позволяет считать их в некотором смысле «внеисторичными». Историзм западной архитектуры определяется феноменом времени в христианской цивилизации с ее идеей развития. Иначе чем объяснить, что традиционные восточные цивилизации «окуклились» на архетипах Дома и Храма? Апелляции к историческому опыту архитектуры стран Востока, осуществленные уже в последние десятилетия, кажутся слегка вестернизированным лукавством. Самоопределение в иной понятийной системе лишено непосредственности и синкретизма органичного явления. Но и многообразие форм западной архитектуры по существу не идет дальше «ноу-хау» в области потребления и «функционирования» в истории, во времени. И термы Каракаллы, и флорентийские дворцы, и биржи, и вокзалы, и заводы похожи на архетипы, хотя бы в своих элементах. Это сходство по антропоморфному принципу и другой меры вещей — раз она уже гениально найдена — в гуманистическом обществе не может быть по определению. Новое качество пространства сопоставимое по метафизической значимости с архетипами было достигнуто лишь в «кентавр-системах», когда историей по-новому ставятся и решаются экоморфные проблемы.

В книге В.Зубова «Архитектурная теория Альберти» одна из глав называется «Храм и вилла». В ней приводится текст Л.Альберти: «Во всем зодчестве нет ничего, что более нуждалось бы в уме, заботе, усердии и прилежании, нежели строительство и украшение храма». Но далее В.Зубов пишет: «*Практически*, однако, тем видом сооружений, в котором с наибольшей силой и яркостью проявились новые гуманистические идеалы, идеалы личной свободы и независимости, была для Альберти вилла» [47, с. 322]. И далее, отмечая противоположность храма и виллы: «Храм имеет в виду «всех и вся», он обращается *urbī et orbī*. Вилла предназначена для наслаждающегося ею владельца» [47, с. 329]. Хотя Л.Альберти распространяет суждения о храмах вне зависимости от их принадлежности христианской церкви, а о городском доме говорит, как о «вилле, ушедшей в себя» [там же, с. 325], такой универсализм открывает возможность экстраполировать понятия архетипов и протоформ в контексте классического архитектурного опыта.

В амбивалентности архетипов Дома и Храма соединились идеал монотеистических религий, исходная мотивация и цель исторического развития христианских культур, что, впрочем, не противоречит пантеизму и идее цикличности времен традиционных культур Востока. Городская культура и архитектура симультанны. Этот темпоральный феномен подтверждается и архетипами архитектуры.

Архетип Храма кроме служения своему прямому назначению являлся воплощением врожденного социального инстинкта человека, — собираться в группы. Базилики послужили для первых христианских храмов, хотя изначально предназначались для целей далеких от религии. Порттики же в храмах Древней Греции были первоначально рассчитаны на

«полифункциональное» использование, употребляя термин из сциентистского новояза. Поэтому в том, что элементами портика стали декорировать в дальнейшем общественные, да и производственные здания, нет ничего противоестественного. Как видно, архетипы Дома и Храма обладают всеми признаками универсализма и амбивалентности, что чрезвычайно важно для творческих обобщений.

В эту бинарную систему не могут вписаться лишь многоэтажные здания, которые представляют из себя искусственный конгломерат единомодульных жилых ячеек или адекватных им пространственных блоков иного функционального назначения. На поверку этот тип сооружений сам способен означать воплощение архетипических представлений. В истории архитектуры они представлены образами зиккуратов, полумифологических городов, небоскребов Нью-Йорка начала XX в. или «сталинского ампира» 50-х годов. Возникновение такого рода конгломератов, как правило, диктуется обстоятельствами, связанными с экологическими и демографическими перегрузками в тех или иных местах, и не являются изначально заданными архетипами. Исторический опыт свидетельствует, что такие сложные тектонические образования легко декорируются классическими ордерами, их ярусными построениями, «кентавр-системами» с возможным использованием архитектуры земли и включением пластики рельефа.

Во всех своих элементах Дом и Храм композиционно «закодированы» подобно тому, как клетки ДНК воспроизводят структуру зрелого организма. Это проявляется в прорисовке элементов фасада. Окно, представляющее собой по отношению к массиву здания смысловой антипод, – «открытие в укрытии», – композиционно и парадоксальным образом отражает форму данного дома или храма. В большей или меньшей степени это можно проследить во всех элементах здания: портиках, крыльце, эркерах, световых фонарях, пропилях, капеллах и др. Каждый из этих элементов, как бы, стремится «обзавестись» собственной крышей, цоколем, стенами, воспроизводящих и интерпретирующих все сооружение в целом хотя бы символически и, что создает заведомо полифоническое восприятие композиционной разработки архетипа. Если в эклектических постройках наблюдаются нарушения в «коде», то происходить это должно на системной основе. В архитектуре постмодернизма, например, такого рода композиционные сдвиги поставлены на «технологическую» основу. Такая «генетическая» или, если угодно «квантовая» природа архитектурных архетипов, по существу, снимает проблему типологического или стилистического развертывания любых сооружений, не говоря уже о дилемме амбивалентности архетипов Дома и Храма, их масштабной совместимости. В конце концов, некоторые сооружения рациональнее создавать в виде лапидарных технических емкостей. Тогда окна, двери, портики, эркеры и другие элементы здания возьмут на себя и «знаковые» функции архитектуры. Такое «квантование» архетипизированных элементов

антропоморфно атрибутирует всю предметно-пространственную среду человека: от всякого рода дизайна до архитектурно-планировочных систем.

Архетипам в европейской архитектуре соответствует антропоморфная семантика древнегреческих ордеров. «Литературная» эволюция форм ордеров в Древнем Риме, ренессансной Италии и далее по всему континенту соответствует историзму западной архитектуры. Ансамбли барокко и классицизма, отвечающие масштабности и современной урбанистики, не выдержали натиска техники и миграционных волн в города с XIX в. По ту сторону презентабельных больших полихромных ордеров, скрадывавших марево километровых перспектив, «встраивались» не только изыски «дизайна» рококо, но и скромные уединения в духе «маленьких людей» Н.Гоголя, Ф.Достоевского, Ч.Диккенса, В.Гюго, О.Бальзака. Разрушение и создание новых мифов в европейской истории экстраполировалось из Священного писания и апеллировало к гуманнозвучной риторике архитектуры греческой Античности. Модернизм и постмодернизм актуализировали вопрос «конца истории архитектуры». Поиски формы следуют за реализацией идеи Ковчега, созревающей технически и экоморфно.

Такое развитие событий и их интерпретация могут показаться фатальными. Конечно, навязывать всему человечеству христианскую версию истории было бы некорректно. Некорректно, именно по христианским критериям, ибо предполагается предугадывание замысла Творца. Идею Ковчега, скорее всего, следует понимать метафорически: «Дом», который человечество выстроит для себя, обеспечит ему и хлеб, и воздух. Тем, кто не усвоят этический императив такого рода жизне- и домоустройства, места на Земле не останется. Иного не дано.

Другие говорят о возможности многофакторного разновариантного развития человеческой истории (не исключая из нее и истории архитектуры), а не по европоцентристскому безальтернативному сценарию. Нет комментариев! Безапелляционность в такой ситуации может позволить себе только сама история. Но Россия в той степени, в какой она является западной державой, может и должна иметь свое видение христианского разрешения драматических коллизий человечества. В этом и будет ее лепта в мировую историю.

Если мотивация техницизма функционалистской архитектуры еще может быть понята архитектурной общественностью и на новом рубеже столетий, то ее ортодоксальная концепция в градостроительстве не найдет оправдания. Р.Бофилль реализует свое видение градостроительной ситуации через «римэйки» в духе Л.Альберти. Он ссылается на знаменитый чертеж Леонардо, в котором гениально зафиксирована связь метрики человеческого тела и архитектурно-градостроительного модуля. «Сегодня такая мистика угасла, гармония между микрокосмосом и макрокосмосом сегодня почти не занимает художников и архитекторов... наши крупные бетонные центры или новые города оказывают разрушающее влияние на социальное и психологическое

состояние многих людей» [22, с. 81, 104]. Можно по разному оценивать творчество Р.Бофилла и тех, кого называют постмодернистами. У их оппонентов есть возможность возражать действием. Ситуация еще не стала историей, и о закрытии вопроса речи не идет.

Функциональное зонирование города, закрепившееся в сознании архитекторов со времен «Афинской хартии», в настоящее время имеет немало контраргументов. Вот некоторые из них. Выделение производства в отдельные зоны обосновано, если это имеет экологическую мотивацию. Скажем, предприятие микроэлектроники может без помех функционировать и в селитебной зоне, заодно проводя работу городского общественного транспорта к оптимальному режиму без «пиковых» перегрузок и порожних обратных рейсов. Общественные центры после закрытия магазинов и контор производят гнетущее впечатление во вновь спроектированных городах из-за полного отсутствия людей в вечерние часы. Обратная картина наблюдается в жилых районах, а система их обслуживания нередко хронически недогружена. Социальный эффект «чистых» решений в градостроительстве близок к нулю. Одним из элементов постиндустриального общества станет... широкое распространение надомного производства. Наконец, ортодоксальный функционализм начисто игнорирует факт вертикального зонирования в исторических местах [83, с. 7].

Антропоморфизм в градостроительстве означает доминирование в пространстве населенных мест, особенно в его общественных центрах пешеходного масштаба. В их решении должна доминировать сомасштабная человеку архитектурная форма и геопластика. «Палитры» градостроителя, «объемщика» и ландшафтного архитектора синтезируются. Свою лепту пытаются внести дизайнеры разного толка.

В смене стилистических направлений в архитектуре угадывается чередование следования классицистическим тенденциям и реакции на них, в которых сквозит некий маньеризм, романтизм, эклектизм или, как говорят нынче, историзм. Приходит время трансстилистическому видению и обобщению. «Вдохновение, внушаемое классикой, не означает технологического архаизма, а напротив, новизну и связь содержания и формы, работу над архитектурным языком... Конформизм последователей и алчность торговцев... угрожают тому, кто создает какой-либо стиль. Классицизм же позволяет не задавать тип здания, но дает необходимые принципы для изобретения новых типов», — пишет Р.Бофилль [11, с. 75–77].

К концу века архитекторы определенно подустали от всякого рода «измов». Радикализм пионеров модернизма в архитектуре сегодня нередко не находит адекватной аудитории. Зато Р.Бофилль, которого, пожалуй, следует отнести к «третьему поколению», поразительно актуален сегодня. «Чистые дебаты о стиле, очевидно, напрасны. Вопрос не в том, чтобы знать, правомерно ли быть классицистом, функционалистом, деконструктивистом или приверженцем стиля

хай-тек, а в том, чтобы знать, насколько строительство рассматривается посредством архитектурных, т. е. художественных и символических понятий. Именно это глубокое единство нашей дисциплины и следует подчеркнуть, а отнюдь не разделяющие нас расхождения» [11, с. 119].

Формирование образов архитектуры и ее стилиобразование не может быть программной установкой в творчестве. Образ и стиль – следствие, «почерк» творчества, а не его мотивация. С другой стороны, по мнению Х.Ортега-и-Гассета «замысел не может возникнуть, если ему не предшествовали некие абстрактные влечения художника, относящиеся всецело к сфере формального, не воплотившиеся в конкретные образы, то есть все то, что и составляет подлинную эстетическую ценность произведения» [77, с. 119]. Видимо, и интерпретацию архетипических «предобразов» следует рассматривать как сферу вполне самостоятельного пластического творчества.

Значение протоформ и архетипов архитектуры, в первую очередь, в самом факте их существования. Приближение проектных решений к энергетике протоформ и архетипов реализуется прежде всего на трансцендентном уровне.

Итак, архетипы Дома и Храма составляют основу архитектурных композиций. Народное жилище вобрало в себя опыт поколений и отвечает культурным стереотипам быта, представлениям об экоморфном оптимуме в конкретном регионе и соответствует ресурсной базе социумов. Геометрия зданий — наиболее существенный экономический фактор, так как архитектурно-строительное производство несопоставимо ни с чем по ресурсо- и трудоемкости. Родство архетипов Дома и Храма основано на том, что Храм — есть дом Бога. Наиболее четко это прослеживается в культурах с антропоморфными богами. Особое значение и консерватизм архетипов Дома и Храма позволяют говорить об их, в некотором смысле, «внеисторичности» или, точнее, «надисторичности».

«Кентавр-система» храма и места его расположения может считаться композиционной метафорой причастия форм ландшафта и храма. Хотя формы ландшафта участвуют в композициях опосредованно через генплан места, их определенная взаимозависимость позволяет оценить магнетизм архитектурно-планировочных комплексов как энергетику архетипов архитектуры, помноженную на энергетику протоформ ландшафтообразования. Взаимодействие двух тектонических систем — архитектуры земли и «наземной» архитектуры — в средние века перешло на новый качественный уровень в «кентавр-системах» фортификационных сооружений. Композиционные приемы сочетания протоформ ландшафтообразования и архетипов архитектуры позволяют на новом историческом рубеже рекультивировать приемы фортификационного зодчества, эффективно решая экоморфные проблемы.

Авторская концепция архетипов архитектуры широко интерпретирует такие понятия, как «протоформы ландшафтообразования» и «кентавр-системы».

Формат и назначение учебного пособия не позволяют развернуто говорить об их значении и месте в системе архитектурных архетипов. Желая ознакомиться с этими идеями ближе рекомендуется обратиться к источникам из библиографического списка.

ЭКЛЕКТИЗМ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ СИМУЛЬТАННОГО ХАРАКТЕРА АРХИТЕКТУРЫ И ДИЗАЙНА

В самом общем определении архитектуры как «организации пространства» не содержится методологического противопоставления архитектуры как таковой и дизайна. В качестве уточнения можно только развернуть это определение до «организации пространства и предметной среды». Поэтому поиск интеграционных элементов в методике построения спецкурса «Современной архитектуры и дизайна» стал определяющим мотивом для автора. Так, например, одна из ключевых тем спецкурса называется «Эргономические и колористические элементы в архитектурном проектировании и дизайне».

По этой же причине особое внимание в спецкурсе уделяется историческим периодам, когда разработка интерьеров становилась самостоятельным архитектурным «жанром». Один из таких моментов переживается сегодня. Эkleктизм творческого метода дизайнеров снимает саму проблему композиционного единства интерьеров с экстерьерами. Истории известен период, когда подобная тенденция была обозначена наиболее ярко. Это – рококо. С другой стороны, именно эkleктизм предъявляет к проектировщикам повышенные требования композиционного мастерства, артистической виртуозности и общекультурного кругозора. В арсенале современного архитектора и дизайнера вся история искусств. «Конец истории» по отношению к архитектурному и дизайнерскому творчеству не несет и тени безысходности и фатального трагизма. Это особая форма функционирования художественной культуры. Это время зрелого и взвешенного подхода к проблемам окружающей среды человека, обеспечивающего ей устойчивое воспроизводство сенсорных, технических и экоморфных качеств.

Тотальный эkleктизм как творческий метод в архитектуре обнаруживается сегодня в разномодальных «срезах» симультанной культуры города:

- режим перманентной реконструкции городов как форма его функционирования и актуализации;
- разрешение дилеммы «города и деревни» в разработке концепции постиндустриальных поселений;
- разрешение дилеммы «цивилизации и природы» в последовательной реализации идеи экоморфной архитектуры, физический смысл которой в

гармонизации взаимодействия экономических и экологических факторов социума;

– постмодернизм в архитектуре как ответ на техницизм, космополитизм и тоталитаризм модернистской архитектуры;

– модернизм и постмодернизм как итог истории архитектуры, вступление архитектуры в период функционирования в режиме «конца истории»;

– интерпретация архетипов архитектуры в архитектурном проектировании и дизайне как актуализация реликтовых пластов культуры и их проекция в сегодняшний день.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА БИБЛИОГРАФИИ ПО ТЕМАТИКЕ СПЕЦКУРСА И ОРГАНИЗАЦИЯ КРУГА ЧТЕНИЯ СТУДЕНТОВ-КУЛЬТУРОЛОГОВ

Дизайн можно рассматривать в одном ряду с архитектурой, но с обозначенным выделением не без некоторых методологических допущений. Во-первых, объем библиографического материала по дизайну на несколько порядков меньше, чем по архитектуре, причем, его значительная часть представлена популяризаторскими очерками, эссе, небольшими по формату статьями, – в основном публикациями последних десятилетий. В обширном библиографическом наследии по архитектурной тематике сотни и тысячи томов бесценных трудов, начиная с «Десяти книг об архитектуре» древнеримского архитектора М.Витрувия. Причина литературного «перевеса» архитектуры перед дизайном следует искать не только в продолжительности ее истории, но и в фундаментализме ее цивилизационных, социокультурных основ, сложности технологических систем и самого архитектурно-строительного комплекса.

В том, что спецкурс логически строится вокруг понятия архитектуры и в ее связи с дизайном, – нет методологического произвола автора. В этом существо проблемы организации пространства. Архитектоника предмета рассмотрения полностью соответствует природе самого предмета, – Архитектуре с большой буквы. В таком положении вещей нет ничего уничижительного для дизайна как отрасли знания. Более того, только ассимилировав опыт и методику архитектурной теории, опыт самих мастеров архитектуры, кстати, включающий в себя и дизайнерский опыт, дизайн как теория способен качественно вырасти. В этом направлении к настоящему моменту уже немало реализаций.

Сомнительно, чтобы кто-то из студентов взялся прочитать все 12 томов «Всеобщей истории архитектуры». Возможно, что с гораздо большим интересом будущие культурологи ознакомятся с монографиями Ч.Дженкса, З.Гидиона, К.Фремптона и Р.Бофилла. В них некоторые небесспорные трактовки могут в итоге оказаться созвучнее современной ситуации в

архитектуре, чем в отечественных официозных изданиях сорокалетней давности.

Тексты по градостроительной тематике А.Гутнова, К.Линча и других авторов особым образом «стыкуются» с комплексом культурологических знаний. Градостроительство не без основания считается проявлением оперативной и прикладной культурологии. Будущим культурологам для более тонкого понимания механизмов функционирования города есть смысл ближе познакомиться с исследовательским аппаратом градостроителей. В таком случае феномены урбанизации, культуры города откроются перед пытливым наблюдателем с новой глубиной и конкретной содержательностью. Город – неисчерпаемый объект для социологических и политологических исследований.

Библиографический список настоящего издания может оказаться исходным для изысканий искусствоведческой направленности. Творчество любого из мастеров модернизма или постмодернизма в архитектуре находится в фокусе внимания артистического мира. Нельзя составить полного представления о модернизме и постмодернизме без учета фундаментального вклада зодчих. Их роль в практической разработке вопросов современного синтеза искусств, эклектизма как творческого метода оригинальна и неоспорима. Что же касается городов, то они сами по себе являются самым грандиозным артефактом мировой культуры, неким нескончаемым «хэппенингом» глобального масштаба.

Архитектура с дизайном тем замечательны и феноменальны, что допускают рассмотрение своих проблем во всевозможных дискурсах, которые можно представить в культурологии: техника, экономика, экология...

С другой стороны, в самой архитектуре, находящейся в ситуации межвременья и определенного идеологического кризиса, прорыва в будущее следует определенно ждать лишь на платформе широкого культурологического осмысления этой ситуации. Причем, инновационного импульса можно ожидать и от самих культурологов. Свидетельство тому тексты О.Шпенглера и М.Вебера. Среди «неофитов» культурологии заметны и дипломированные архитекторы: И.Морозов, В.Глазычев.

Библиографический список соответствует основным тематическим блокам спецкурса «Современной архитектуры и дизайна». В нем представлены источники по истории современной архитектуры, градостроительства и дизайна. Энциклопедического содержания «A History of Western Architecture» Д.Уоткина опубликована в 2001 г. на русском языке. В нее вошла информация о течениях постмодернизма и деконструктивизма. Широко представлены авторы, посвятившие свои исследования практическим проблемам актуального архитектурного проектирования и дизайна. Разработки футурологического характера отражены в текстах А.Иконникова, А.Гутнова, И.Лежавы, К.Фремптона и др. В приложении настоящего учебного пособия можно

ознакомиться с фрагментами из книги З.Гидиона «Пространство, время, архитектура» и книги Дж. Нельсона «Проблемы дизайна».

Целого ряда изданий из библиографического списка учебного пособия, к сожалению, нет в университетских и городских библиотеках. Заинтересованным студентам рекомендуется проконсультироваться по этому вопросу у ведущего педагога.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Аалто А. Архитектура и гуманизм. Сб. статей. Пер.с фин., англ, фр. и нем. / Под ред. А.Гозака. М.: Прогресс, 1978. – 221 с., ил.
2. Азизян И.А. Взаимодействие архитектуры с другими искусствами: Автореф. дис. на соиск. учен. степени док. архитектуры. М., 1987.
3. Александров П.А., Хан-Магомедов С.О. Иван Леонидов. М.: Стройиздат, 1971. – 127 с.
4. Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. В 2-х т. М., 1935-1937.
5. Араухо И. Архитектурная композиция. М., 1982.
6. Архитектура Запада. 1-4. М.: Стройиздат, 1972-1986.
7. Бабуров В.В. и др. Планировка и застройка городов. М.: Стройиздат, 1956. – 237 с., ил.
8. Бархин М.Г. Архитектура и город. М.: Наука, 1979. – 223 с., ил.
9. Боков А.В. «Средовый подход» десять лет спустя // Декоративное искусство. 1986. № 4. С. 6-9.
10. Большой энциклопедический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия; СПб.: Норинт, 1998. – 1456 с.: ил.
11. Бофилль Р. Пространства для жизни: Пер. с фр. М.: Стройиздат, 1993. – 136 с., ил.
12. Бочаров Ю.П., Кудрявцев О.К. Планировочная структура современного города. М.: Стройиздат, 1972. – 160 с., ил.
13. Брунов Н.И. Памятники Афинского акрополя. М.: Искусство, 1973. – 174 с.,ил.
14. Бунин А.В., Круглова М.Г. Архитектура городских ансамблей «Ренессанс». М.: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1935. – 233 с.
15. Бунин А.В., Круглова М.Г. Архитектурная композиция городов. М., 1940.
16. Бунин А.В., Саваренская Т.Ф. История градостроительного искусства: в 2-х т. – 2-е изд. М.: Стройиздат, 1979.
17. Бэнэм Р. Взгляд на современную архитектуру: Эпоха мастеров: Пер. с англ. М.: Стройиздат, 1980. –172 с., ил.
18. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения. СПб.: Пальмира, 1992. – 472 с., ил.

19. Вержбицкий Ж.М. Архетипы и универсалии архитектурной культуры // Архетипические образы в мировой культуре. СПб.: Государственный Эрмитаж, 1998. С. 66-69.
20. Виньола Д.Б., да. Правило пяти ордеров архитектуры: Пер. с ит. М.: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1939. – 168 с., ил.
21. Виолле-Ле-Дюк Э. Беседы об архитектуре: Пер. с фр. М., 1937. – 470 с., ил.
22. Витрувий М. Десять книг об архитектуре: Пер. с итал. М.: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1936.
23. Владимиров В.В. Расселение и окружающая среда. М.: Стройиздат, 1982. – 228 с., ил.
24. Всеобщая история архитектуры. В 12-ти т. Гл.ред. Н.Д.Колли. Л.-М.: Стройиздат, 1966 –
25. Габричевский А.Г. Вопросы теории архитектурной композиции. М.: Госстройиздат, 1958. – 155 с., ил.
26. Гидион З. Пространство, время, архитектура: Пер. с нем. М.: Стройиздат, 1984. – 455 с., ил.
27. Гинзбург М.Я. Стиль и эпоха. М., 1924.
28. Глазычев В.Л. Культурный потенциал городской среды: Автореф.дис. на соиск. учен. степени док. искусствоведения. М., 1991. – 43 с.
29. Глазычев В.П. О дизайне. М.: Искусство, 1970.
30. Глинкин В.А. Промышленная эстетика на машиностроительных предприятиях. Л.: Машиностроение, 1983. – 230 с., ил.
31. Гольдштейн А.Ф. Культура производства и эстетика труда. М., 1968.
32. Гольдштейн А.Ф. Франк Ллойд Райт. М.: Стройиздат, 1973. – 136 с., ил.
33. Гропиус В. Границы архитектуры: Пер. с нем. [Сборник]. Составитель науч. ред. и предисл. В.И.Тасалова. М.: Искусство, 1971. – 286 с.
34. Груза И. Теория города. М., 1972.
35. Грушка Э. Развитие градостроительства: Пер. с чешск. Братислава, 1963.
36. Гутнов А.Э. Структурно-функциональная организация и развитие градостроительных систем: Автореф. дис. на соиск. учен. степени док. архитектуры. М., 1978.
37. Гутнов А.Э. Мир архитектуры. М.: Молодая гвардия, 1985. – 351 с., ил.
38. Гутнов А.Э. Эволюция градостроительства. М.: Стройиздат, 1984. – 351 с., ил.
39. Гутнов А.Э., Глазычев В.Л. Мир архитектуры. М.: Молодая гвардия, 1990. – 350 с., ил.
40. Гутнов А.Э., Лежава И.Г. Будущее города. М.: Стройиздат, 1977. – 126 с., ил.
41. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма: Пер. с англ. М.: Стройиздат, 1985. – 136 с., ил.
42. Дизайн и архитектура: [Сборник статей]. М.: Знание, 1984. – 64 с.
43. Ёдике Ю. История современной архитектуры: Пер.с нем. М.: Искусство, 1972. – 246 с., ил.

- 44.Ефимов А.В. Формообразующее действие полихромии в архитектуре. М.: Стройиздат, 1985. – 168 с., ил.
- 45.Залесская Л.С., Микулина Е.М. Ландшафтная архитектура. М.: Стройиздат, 1979. – 237 с., ил.
- 46.Зитте К. Художественные основы градостроительства: Пер. с нем. М.: Стройиздат, 1993. – 255 с., ил.
- 47.Зубов В.П. Архитектурная теория Альберти. СПб.: Алетейя, 2001. – 464 с.
- 48.Иконников А.В. Зарубежная архитектура. М.: Стройиздат, 1985. – 175 с., ил.
- 49.Иконников А.В. Функция, форма, образ в архитектуре. М.: Стройиздат, 1986. – 286 с., ил.
- 50.Иконников А.В. Художественный язык архитектуры. М.: Искусство, 1985. – 175 с., ил.
- 51.История русской архитектуры / Под ред. Ушакова Ю.С., Славиной Т.А. Л.: Стройиздат, 1983. – 600 с., ил.
- 52.История советской архитектуры, 1917-1954 гг. / Под общ. ред. Н.П.Былинкина и А.В.Рябушина. М.: Стройиздат, 1985. – 256 с., ил.
- 53.Кандилис Ж. Стать архитектором: Пер. с фр. М.: Стройиздат, 1979. – 272 с., ил.
- 54.Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, 2001. – 560 с., ил.+вклейка (32 с).
- 55.Кантакьюзино Ш., Брандт С. Реставрация зданий: Пер. с англ. М.: Стройиздат, 1984. – 264 с., ил.
- 56.Кринский В.Ф., Ламцов И.В., Туркус М.А.. Элементы архитектурно-пространственной композиции. М.: Стройиздат, 1968. – 168 с., ил.
- 57.Лавров В.А. Развитие планировочной структуры исторически сложившихся городов. М.: Стройиздат, 1977. – 176 с., ил.
- 58.Ле Корбюзье. Архитектура XX века: Пер. с фр. М.: Прогресс, 1975. 302 с., ил.
- 59.Ле Корбюзье. Творческий путь / Предисл. М.Жардо. Вступит. статья и научн. ред. О.Швидковского. М.: Стройиздат, 1970. – 248 с., ил.
- 60.Лебедев Ю.С. Архитектура и бионика. М.: Стройиздат, 1977. – 221 с., ил.
- 61.Лежава И.Г. Функция и структура формы в архитектуре: Автореф. дис. на соиск. учен. степени док. архитектуры. М., 1987.
- 62.Линч К. Образ города / Пер. с англ., сост. Иконников А.В. М.: Стройиздат, 1982. 328 с.
- 63.Линч К. Совершенная форма в градостроительстве: Пер. с англ. М.: Стройиздат, 1986. 264 с., ил.
- 64.Локтев В.И. Композиционное мышление архитектора: Анализ пространственно-тектонических закономерностей в архитектуре Ренессанса и барокко Италии: Автореф. дис. на соиск. учен. степени док. архитектуры. М., 1986.
- 65.Мастера архитектуры об архитектуре / Составление и редакция Иконникова А.В. М.: Искусство, 1972. – 590 с., ил.

66. Мачульский Г.К. Мис ван дер Роэ. М.: Стройиздат, 1969.
67. Мельников К.С. Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика. М.: Искусство, 1985. – 311 с., ил.
68. Мерлен П. Новые города: Пер. с фр. М.: Прогресс, 1975. – 254 с., ил.
69. Михайлов Б.П. Витрувий и Эллада. М.: Издательство литературы по строительству, 1967. – 280 с., ил.
70. Морозов И.В. Мир архитектуры в контексте гуманитарной культуры: Автореф. дисс. на соиск. учен. степени док. культурологических наук. СПб., 1998. – 39 с.
71. Моррис У. Искусство и жизнь: Пер. с англ. М.: Искусство, 1973. – 511 с., ил.
72. Наков А. Русский авангард: Пер. с фр. М.: Искусство, 1991. – 191 с.
73. Некрасов А.И. Теория архитектуры. М.: Стройиздат, 1994. – 480 с., ил.
74. Нельсон Д. Проблемы дизайна. М.: Искусство, 1971. – 208 с.
75. Новиков Ф.А. Формула архитектуры. М.: Детская литература, 1984. – 144 с., ил.
76. Общегородской центр: Метод. указ. / Сост. Пак В.А.; ОИСИ. Одесса, 1984. – 20 с., ил.
77. Ортега-и-Гассет Х. Веласкес. Гойя: Пер. с исп. М.: Республика, 1997. – 351 с., ил.
78. Островский В. Современное градостроительство: Пер. с пол. / Под ред. В.В.Владимрова. М.: Стройиздат, 1979. – 357 с., ил.
79. Пак В.А. Анализ экоморфных ситуаций и их адекватное разрешение в архитектуре. Новгород: Изд-во НовГУ, 1998. – 140 с., ил.
80. Пак В.А. Устав экоморфной архитектуры: Учебное пособие / НовГУ. Новгород. 1994. – 58 с., ил.
81. Пак В.А. Экоморфный синкретизм архитектуры в культуре современного города: Автореф. дис. на соиск. учен. степени док. культурологии. СПб, 2000. – 39 с.
82. Палладио А. Четыре книги об архитектуре. М., 1936.
83. Поселок и город: Метод. указ./Сост. В.А.Пак; НовГУ. Новгород, 1995. – 16 с.
84. Проблемы дизайна городской среды // Труды ВНИИТЭ. 1981. №29.
85. Райт Ф.Л. Будущее архитектуры: Пер. с англ. М.: Стройиздат, 1960.
86. Раппопорт П.А. Древнерусская архитектура. СПб.: Стройиздат, 1993. – 287 с., ил.
87. Розенблюм Е.А. Художник в дизайне. М.: Искусство, 1974.
88. Рябушин А.В., Шукурова А.Н. Творческие противоречия в новейшей архитектуре Запада. М., 1986.
89. Саваренская Т.Ф. и др. История градостроительного искусства. В 2-х т. Т.1. М.: Стройиздат, 1984. 376 с., ил.; Т.2. М.: Стройиздат, 1989. – 389 с., ил.
90. Саймондс Дж. О. Ландшафт и архитектура: Пер. с англ. М.: Стройиздат, 1965. – 194 с., ил.

91. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989. – 293, [1] с., ил.
92. Семиотика города и городской культуры: Труды по знаковым системам XVIII в. // Ученые записки Тартуского университета. Тарту. 1984. Вып. 664.
93. Смоляр И.М. Новые города. Планировочная структура городов промышленного и научно-производственного профиля. М.: Стройиздат, 1972. – 178 с., ил.
94. Станькова Я., Пехар И. Тысячелетнее развитие архитектуры: Пер. с чеш. М.: Стройиздат, 1987. – 296 с., ил.
95. Танге К. Архитектура Японии: Пер. с англ. М.: Прогресс, 1975. – 240 с., ил.
96. Форрестер Дж. Динамика развития города: Пер. с англ. М.: Прогресс, 1974. – 287 с., ил.
97. Фремpton К. Современная архитектура: Пер. с англ. М.: Стройиздат, 1990. – 535 с., ил.
98. Фридман И. Научные методы в архитектуре: Пер. с англ. М.: Стройиздат, 1983. – 160 с., ил.
99. Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС – ВХУТЕИИ: (Комплекс. архит.-худож. шк. 1920-130 гг.). М.: Знание, 1990. – 62, [1] с., ил.
100. Хенсберген Г. Гауди – тореадор искусства: Пер. с англ. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2002. – 416 с., ил.
101. Цыганкова Э.Г. У истоков дизайна (машины и стили). М.: Наука, 1977. – 112 с., ил.
102. Черников Я.Г. Конструкция архитектурных и машинных форм. Л., 1931. – 232 с., ил.
103. Швидковский Д.О. Время собирать камни. М.: Знание, 1990. – 55 с., ил.
104. Шпенглер О. Закат Европы. Т.2.: Пер. с нем. // Культурология. XX век: Антология. М.: Юрист, 1995. С.432-453.
105. Шуази О. История архитектуры. В 2-х т. / Пер. с фр. М.: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры. Т.1. 1935. – 575 с., ил.; Т.2. 1937. – 694 с., ил.
106. «Экоморфная» архитектура: Метод. указ. / Сост. В.А.Пак; ВПИ. Владимир, 1992. – 24 с.
107. Юсупов Э.С. Словарь терминов архитектуры. СПб.: Фонд «Ленинградская галерея», 1994. – 432 с., ил.
108. Яницкий О.Н. Экология города. М.: Наука, 1984. – 240 с.
109. Яргина З.Н., Косицкий Я.В., Владимиров В.В., Гутнов А.Э., Микулина Е.М., Сосновский В.А. Основы теории градостроительства. М.: Стройиздат, 1986. – 326 с., ил.
110. A History of Western Architecture. London: Laurence King Publishing, Calmann & King Publishing, 1986. – 423 p., il.
111. Jencks Ch. Le Corbusier and the tragic view of architecture. Cambridge (Mass): Harvard univ. Press, 1973. – 198 p., il.

112. Jencks Ch. *Modern Movements in Architecture*. N.Y.: Anchor press-Doubleday, 1973. – 432 p., il.
113. Jordan R.F. *A Concise History of Western Architecture*. London: Thames and Hudson, 1969. – 359 p., il.
114. Portoghesi P. *Dopo l'architettura moderna*. Roma: Laterza, 1980. – 291 p., il.
115. Scully V. *Louis J. Kahn*. London: Prentice Hall International, 1962. – 128 p., il.
116. Seuphor M. *Abstract Painting*. N.Y.: Abrams, 1967. – 192 p.
117. Zevi B. *The Modern Language of Architecture*. Seattle: Univ. of Washington press, 1978. – 242 p., il.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1
ИЗ КОНСПЕКТА КНИГИ
З.ГИДИОНА «ПРОСТРАНСТВО, ВРЕМЯ,
АРХИТЕКТУРА».
М., 1984.

ГЮСТАВ ЭЙФЕЛЬ И ЕГО БАШНЯ

...изящн[ый] каркас (1886), на котором смонтированы кованые медные элементы, образующие внешнюю оболочку статуи Свободы...

Гюстав Эйфель (1832-1923). ...образование в Политехнической и Центральной школах. ...расчет[...] конструкции покрытия Галереи машин (1867)... конструктор стеклянных стен вестибюля Международной выставки 1878 г. и универсального магазина «Бон Марше»... (1876)...

Основная направленность творчества Эйфеля.

...сваи ...возле Бордо (1858) ...погружены на ...25 м ...посредством гидравлического пресса. ...[в ущельях] возвел ...пилоны в виде сужающихся кверху стальных пирамид, несущих настил моста. ...применение решетчатых опор, запроектированных ...[по] современным [...] методам [...] расчета. ...ознакомлени[е] ... с действием ветровой нагрузки. ... на собственные средства основал аэродинамическую лабораторию. ...создал ... аэродинамическую трубу для экспериментов в области авиации.

Двухшарнирные арочные мосты. ...металлически[е] баш[ни] – пилон[ы]... воздушны[е] двухшарнирны[е] ар[ки] ...связанны[е] с горизонтальным настилом, образуют конструкцию транспортных мостов. ... принцип гибкого равновесия в мостостроении.

Река Дуру в ... Португалии ...глубина от 13 до 18 м... размывающийся грунт на дне не позволяет ... сваи. ...единственны[й] пролет [...] ...около 160 м. ...возвел ...арку с помощью стального троса ... [без] подмостей (1876-1877).

...Самы[й] смелы[й] проект [...] ...виадук Гарабит (1880-1884)... Его общая длина ...почти 0,5 км... перекрывает одной аркой пролетом 165 м ущелье ...р.Тюйер. ...использовал ...графические, аналитические и экспериментальные методы расчета при проектировании параболических арок, которые касаются земли лишь в точках опирания.

...трудности точного монтажа объемных элементов...при монтаже Эйфелевой башни ...совпадение заклепочных отверстий сборных элементов с точностью до десятых долей миллиметра.

Эйфелева башня. Трехсотметровая ...башня ...для Парижской выставки 1889 г. ...весь опыт ...Эйфел[я] ...в области устройства фундаментов ...опор в зависимости от свойств грунта и величины ветровой нагрузки. Эйфель

...опасался оскорбить ...общественный вкус ...но ...получил поддержку швейцарского инженера Мариуса Кехлина ...который выполнял расчеты при проектировании виадука Гарабит.

...башня ...пример ...стальных мостовых опор, чьи размеры увеличены до космических масштабов. Это вызвало необходимость объединить четыре отдельные конструкции, асимптотически сближающихся друг с другом ...Четыре пилоны заанкерены в отдельных фундаментах, для чего Эйфель применил гидравлический пресс ...Внутри опор были размещены лифты ...до уровня второго яруса. Другой подъемник ...на ...217 м ...Четыре арки, которые связывают между собой опоры, являются главным образом декоративным элементом, напоминающим о ...намерении Эйфеля опереть башню на четыре арки, подобно мостовой конструкции. ...удалось достигнуть ...взаимного проникновения внутреннего и внешнего пространства.

[*]

Журнал «современное искусство» («L'ART MODERNE»), 1881. ...Маус, Пикар и ...другие основали еженедельный журнал ...статьи ...не подписывались. ...в первом номере ...(от 6 марта 1881 г.) ...программ [а] ...против академического искусства, но и против ...заранее установленных ...концепций ...выходил регулярно свыше тридцати лет. ...объединил группу ...художников ... «Двадцать»(Les XX). ...которые после ...Ван де Вельде служили ...звеном между Моррисом ...и бельгийским «новым искусством».

...Маус был секретарем и руководителем ...[Les XX] ...основал ассоциацию «Свободная эстетика»(La libre Esthetique), которая заменила группу «Двадцать» в 1894 г. ...организовала выставку работ ...Морриса ...В лекции «Очистка искусства от мусора» ван де Вельде ...указал на Америку, как на страну будущего.

Выставки передовых художников. Маус умел разглядеть ...скрытые действующие силы ...[Сезанн, Роден, Уистлер, О. Ренуар, Ж. Сера, Писсаро, Б. Моризо, Ван Гог]

... «Ассоциация прикладных искусств» в Англии 80-х годов. [после Морриса] подросло более молодое поколение художников [А.] Макмардо, Кобден-Сандерсон и [С.] Эшби, которые не разделяло неприязни Морриса к современным техническим достижениям.

...обострило взгляды Морриса и Рёскина на социальные проблемы. ...Ассоциации[я] прикладных искусств организовала ...выставки, цель которых – доказать, что прикладное искусство ... важно, как и живопись. ...Уже в 1892 г. на выставке в Брюсселе демонстрировались керамические изделия, образцы оконного стекла. ... «Гильдия работников искусства», организованная Макмардо ... в [том же – В.П.] в 1894 г. ...основано общество «Свободная эстетика», появились работы группы Морриса... Даже дилетанты в этом же

году ...организовали «Ассоциацию искусств и промышленности» [группы перечислены в авторской редакции – В.П.]. ...ван де Вельде ...ознакомил ...французов в Париже (1896) ...немцев в Дрездене (1897). ...выставленные им интерьеры вызвали ...сенсацию. ...влияние движения за новое в прикладном искусстве распространилось на весь континент.

РАБОТЫ ВИКТОРА ОРТА

Дом на улице де Турин, 1893. ...был первым ...когда еще не существовало никаких признаков новой европейской архитектуры ...поворотный момент в развитии архитектуры жилища.

Гибкая трактовка плана. ...в окружении рядовой жилой застройки Брюсселя. ...его размеры ...как и у окружающих домов. Фасад здания ...протяженность всего 7 м. План ...из этих заранее заданных соотношений ...в типичном брюссельском доме ... нижний этаж просматривался ...от входа. Орта ...расположи[л] этаж в различных уровнях. ...гостиная расположена на полэтажа выше, чем холл ...сделал полым ...корпус дома, введя световые шахты ...

Отзывы современников. ...[Л.] Хевеши ...критик... дом ...обеспечивает «среду обитания» тому ...для которого ...построен [г.Тассель – В.П.]. Дом очень прост и логичен ...в нем ни малейшего подражания ...историческому стилю. Его линии и изогнутые поверхности обладают редким очарованием». ...никто до Орта не осмелился обнажить конструкцию внутри жилого дома. ...на лестнице имеются колонны и балки, которые привлекают ...своей формой и декором. Гостиная ...несущая балка двутаврового сечения ...открыто проходит через комнату. ...чугунные колонны, как бы растущей из ...лестничной площадки первого этажа. Капители ...напоминают ...растения, а отчасти ...абстрактные рисунки. Их линии ...продолжены на ...поверхности стен и свода и на мозаике пола ... первый случай ...«нового искусства» в ...архитектур[е]. ...основной элемент нового стиля – чугунная конструкция.

...Эпоха «нового искусства» ...интермеццо между XIX и XX в.

Фасад. ...Эркер ...криволинейн[ая] поверхность... Гладкая стена незаметно переходит в эту ...часть фасада. ...в ...мер[у] консервативен ...обычн[ая] каменн[ая] стен[а]. ...где ...ряд окон ...горизонтальные железные перемычки. Эти окна на втором этаже доходят до ...междуэтажных перекрытий. ...принцип [...] окон-витрин... Заклепки в балках подчеркнуты...

Новаторс[тво] ...элементы [из] ...зданий[й] контор, торговых помещений ...промышленных ...использует в жилых домах.

...применение [...] новых материалов...

...свободное расположение комнат на разных этажах. ...одн[а] из первых в Европе попыток ...который ле Корбюзье ...назвал «свободным планом».

Народный дом. В 1897 г. ...изгибающийся фасад из стекла и металла ...здание профессионального союза ... Посетители сразу попадают в ...столовую с широкими проемами и обнаженным чугунным каркасом. ...лекционный зал ...на верхнем этаже. ...В 1913 г. [Орта] ...стал президентом Академии в Брюсселе.

ФОНДОВАЯ БИРЖА БЕРЛАГЕ

...Города Голландии ...менее изуродован[ы], чем другие ...осталась в стороне от событий ...архитектуры и ...искусства. ...особняки XVII и XVIII вв. вдоль каналов служат ...напоминанием о славном прошлом.

...в 1898 г. ...в Фондовой бирже в Амстердаме ...воплощена бескомпромиссная честность, которую другие лишь декларировали.

...Берлаге ...в середине 90-х годов ...строи[л] контор[ы] ...смешанного стиля – наполовину романского, наполовину ренессанс. ...был крайне осторожен в применении новых форм. ...в 1885 г. ...конкурс [...] перв[ая] преми[я]... формы ...напоминающие романскую архитектуру. ...отлич[ие] от простой имитации исторических форм. ...не представляет ...значительного шага ...по сравнению с ...библиотек[ой] св. Женеьевы ...тоже металлическая часть конструкции ...заключена в ...независимую самонесущую каменную оболочку. ...кирпичное здание, не оштукатуренное ни снаружи, ни внутри. План первого этажа ...из трех залов со стеклянным перекрытием. ...Самый большой зал ...Товарная биржа, которая доминирует над всем зданием. Через ...аркады, ведущие в комнаты маклеров ...залы заседаний ...центрально расположенный зал биржи.

Фасад ...даже башня не выступает из плоскости фасада ...на Дамрак-стрит ...вид стены обычного конторского здания.

...Кирпичные стены лоджий, образующих Товарную биржу, тоже имеют чистую поверхность ...в отделке ...майолик[а], гранит (в квадратных колоннах)... светлые породы камня в капителях ...расположены с ней заподлицо. Берлаге объясняет ...должны показать всю красоту обнаженной стены...

Влияние Фондовой биржи Берлаге. ...последовательн[ая] ...«искренн[ая]» ...чистот[а] ...архитектуры. ...Гранитные ступени лестницы лишь грубо обтесаны... Кирпичные своды в залах заседаний ничем не покрыты. Железные балки каркаса подчеркнуты краской. ...белые швы кирпичной кладки ...выделяются ...материалы создают неожиданный декоративный эффект. ...спокойствие ...стена как чистая поверхность стала исходным пунктом новых принципов в архитектуре.

Сознательный аскетизм Берлаге ... «варварство[...]

...правд[а] ...любой ценой ...пример честной трактовки ...предъявл[ение] к архитектуре ...требованию[е] морали.

Берлаге и Ричардсон. Генри Хобсон Ричардсон ...рассматривал архитектуру как искусство.

...Сивер-холл ...[в] Гарвардско[м] колледж[е] (г.Кембридж, шт. Массачусетс), построенный в 1878 г. ...Обоих ...влекло к упрощенным формам романского стиля ...трактовок[е] стены как чистой поверхности.

...Еще не пришло время ...новых форм на основе новой пространственной концепции, и они ...естественно, обратились за помощью к истории.

Берлаге и следующее поколение архитекторов. ...стал сторонником американской архитектуры, в особенности ...Райта ...посетил Америку в 1911 г. ...в Голландии ...проект[...] бассейна ...Ауда (1915). ...влияние на молодое поколение бельгийских архитекторов. ...два имени привлекали молодежь – Берлаге и ...Райт. ...единственны[й] ...[из] старшего поколения... в основании СИАМ в Швейцарии в июне 1928 г. ...зам[ок] Ле Сарраз ...доклад «Взаимоотношения между государством и архитектурой»...

ОТТО ВАГНЕР И ВЕНСКАЯ ШКОЛА

В 1894 г. ...Вагнер (1841-1918) стал профессором Академии архитектуры в Вене. ...[работал] в стиле ранних флорентийцев ...эпохи Возрождения ...в момент избрания в академию ...произошла метаморфоза...

В этом ...году начал писать ...книгу ... «Современная архитектура» ... «исходную точку ...следует искать в современной жизни». ...В 1897 г. ...памфлет ... «Вагнер из ...зрелого архитектора превратился в экспериментатора... Вагнер был избран в Академию... построил систему ...железной дороги и метрополитена «Штадтбан», соединившую Вену с ее окраинами. ...кирпичные арки ...несли ...надземные участки дороги. ...спроектировал все сооружения ...включая кажд[ый] вокзал[...]. ...вначале, несут ...отпечатки ...классики, а более поздние тяготеют к стилю «нового искусства».

...Декоративные железные элементы конструкции и полуциркульной формы крыша станции «Карлсплац» ...В ...памфлет[е] ...Вагнер ...привержен[ец] грубого галльского архитектурного материализма... В станции «Карлсплац» ...для облицовки ...стен ...мраморные плиты, закрепив их металлическими уголками ...демонстрирует ее характер несущей конструкции... здание Венской почтовой сберегательной кассы (1904-1906)... Фасад ...облицован мраморными плитами, укрепленными алюминиевыми болтами... Интерьер ...чистот[а] композиции. ...пример [...] бескомпромиссного решения пространства в первые годы XX в. ...внутренний двор ...перекрыт [...] стеклянной крышей. Такие дворы были распространены в середине XIX в.

...В чистых и абстрактных формах зала из стекла и железа едва ощутима рука архитектора... придавая интерьеру форму и цвет, моделируя его пространство.

Влияние ...на молодое поколение ...в Австрии ...не достигали уровня ...учителя. ...Иозеф Гоффман ...основал венские ремесленные мастерские. ...Иозеф Ольбрих. ...все они в ...большей степени испытывали влияние ...Макинтоша...

Вагнер и Сант-Элиа. Влияние Вагнера и Венской школы ...за пределами Австрии, например в Италии. ...архитектор-футурист Сант-Элиа (1888–1916) ...создал проект «Города будущего» (1913). ...не был осуществлен в натуре. ...по заложенной в них идее... по архитектурным формам ближе духу Вагнера, чем проекты его ...учеников. ...проект небоскреба ...связанного с подземной железной дорогой ...лифтами и мостовыми на разных уровнях ...согласуются с представлениями футуристов о динамизме... Еще раньше, чем Сант-Элиа, Вагнер проявил ...интерес к решению архитектурных проблем, связанных с движением транспорта и пешеходов, что ...видно на чертежах ... «Штадтбан».

ЖЕЛЕЗОБЕТОН И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА АРХИТЕКТУРУ

Движение «новое искусство» в ...архитектур[е] связано с развитием металлических и стальных конструкций. В начале 90-х годов ...появился ...железобетон. ...можно было строить мельницы, башни и резервуары... стали применять для чисто архитектурных целей. Между 1910 и 1920 гг. ...стал ...символом архитектуры.

Джон Смитон ...инженер ...Эддистонск[ий] маяк [...] ...Прежние маяки ...разрушались штормами. ...использовал для фундамента и ...кладки смесь из гашеной извести, глины, песка ...железной окалины, т.е. бетон. ...первый случай ...со времен древнего Рима. ...содержащая глину гашеная известь отвердевает под водой. В 1824 г. [И.] Аспдин из Лидса создал ...портландцемент. ...в 1829 г., Фокс разработал метод ...бетон в качестве заполнителя между чугунными балками. ...прошло 50 лет ...установлен ...характер взаимодействия ...в железобетоне...

Впервые железобетон ...в 1868 г. ...садовник Монье ...железн[ая] сетк[а] в качестве каркаса для бетонных цветочных горшков. ...Лабруст в своде библиотеки ...в 1843 г. применил гипсовую штукатурку по проволочной сетке. ...в Америке Эрнест ...Ренсом ...во Франции [Ф.] Хеннебик. ...[Хеннебику] известна ...работа железа и уплотненного бетона ...строил ...мельницы в Нанте, зернохранилища в Генуе, силосную башню в Страсбурге, санатории в Швейцарии.

Применение железобетона в жилых зданиях. Вилла ...Хеннебик[а] ...Восьмиугольная башня опирается на две консоли с выносом на 4 м. ...другие консольно укрепленные конструкции ...сады на крыше террасы...

Применение железобетона при строительстве церкви, 1894 г. ...[А.] де Бодо ... железобетонны[й] каркас [...] и тонки[е] ограждающи[е] стен[ы] ...Сен-Жан де Монмартр.

ОГЮСТ ПЕРРЕ

Дом на ул. Франклина. ...Перре (1874-1955) ... оставался инженером-архитектором.

В 1903 г. ...доходный дом в Париже ...десять лет спустя ...как Орта возвел дом на ...де Турин. ...впервые применен железобетон ...[в] жило[м] здани[и]. ...не воплощены чистые формы ...Чикагской школы ...Райта ...Тем не менее ...железобетон [...] ...средств[о] архитектурного выражения. Железобетонный каркас обнажен, а не скрыт ...В бетонных зданиях ...Хеннебика ...[этого нет] ...отсутствует фасад-украшение. Ряд ...выступов и углублений на фасаде прида[ют] ему легкость. Шесть этажей ...выступают из плоскости фасада. На шестом этаже четырехугольные стойки обнажены. Нижний этаж ...мастерская Перре ...почти сплошь из стекла...

На плоской крыше ...маленький сад. ...стены лестничной клетки выложены из стеклоблоков... применени[е] труб для ограды... В расположении перегородок между ...стойками .. свобода. ...[как] Орта ...Ле Корбюзье. Каждый этаж спланирован как независимая часть проекта.

Гараж на улице Понтье. ...[первый]... примен[ил] железобетон[...] с эстетической целью... Железобетонный каркас ...определяет характер фасада. ...театр на Елисейских полях (1911-1914)... верфи в Касабланке (1916) с тонкими ...сводами ...церкви в Ранси (1922) ...жилые дома и др. ...дал ...импульс Ле Корбюзье для выбора ...пути.

Следующее поколение ...развивало дальше ...достигнуто[е] Перре. ...черпал вдохновение в самом материале. В развитии железобетонных конструкций Перре сыграл ...роль, что Лабруст в ...металлических ...

Подобно ...Гарнье, Перре сохранил ...связи с классическим прошлым. Но ...каноны остались живыми ...творивших [и] после Перре ...характерные ...поиски равновесия, симметрии и покоя.

ТОНИ ГАРНЬЕ

...Бетон ...соответствует ...склонности [французов] к рискованным ...«пустотелым» конструкциям. ...Гарнье (1869-1948) ...проект «Промышленного города» (1901-1904) ...новый материал ..для целого города. ...Гарнье ...было

всего 30 лет. ...строительство в ...Лионе ...руководство [...] [Э.]Эррио ...выросло на почве ...проекта Гарнье. ...бойни ...городско[й] стадион [...] ...больница ... «квартал Соединенных Штатов» ... поздни[е] работ[ы] Гарнье... павильоны на ...французских выставках ...собственный дом и ряд вилл на Ривьере. Но лишь ...проект [...] «Промышленного города» ...занял место в истории архитектуры.

ЧАСТЬ V

РАЗВИТИЕ АМЕРИКАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

ЕВРОПА НАБЛЮДАЕТ ЗА АМЕРИКАНСКИМ ПРОИЗВОДСТВОМ

...[Л.]Лаборд ... «промышленн[ая] наци[я], которая становится художником». ...характерн[ая] черт[а] ...американской продукции ...именно простот[а]. ...французский отчет о выставке 1876 г. ... для американской мебели...характерно использование плоских поверхностей и меньшее количество деталей. ...в Америке создан новый стиль ...во всех формах прикладного искусства. ... «стиль пульмановского вагона». ...Гропиус ..в Америке .. промышленные сооружения ... своим величием превосходят даже ...немецкие ...элеваторы ...башни для угля на ...железнодорожных линиях ...современные заводы ...производят такое ...впечатление ...монументальностью, как и сооружения древнего Египта. ...Впечатление ... не на величине их ...размеров ...на ...понимании ...значения самостоятельности и чистоты сдержанных организационных форм.

СТРУКТУРА АМЕРИКАНСКОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

...Около 1850 г. ...индустриализация тех ...ремесел, где требовался квалифицированный ручной труд. ...новы[е] метод[ы] организации труда. ...новые методы ...в домашнем хозяйстве. ...богата сырьем, но бедна квалифицированной рабочей силой, а в Европе ...обратная картина. ...причин[а] различия структур европейской и американской промышленности. ...наступление индустриализации на квалифицированный ручной труд ... на примере нового типа деревянной рамно-каркасной конструкции, примененной в 60-80% всех домов США...

ДЕРЕВЯННЫЙ КАРКАС ЗДАНИЯ И ИНДУСТРИАЛИЗАЦИЯ

...возможность ...отказаться от услуг высококвалифицированного плотника благодаря ...заготовке деревянных элементов... индустриальны[ми] метода[ми]. ...замен[а] ...дорогостоящего фахверка с ...соединени[ем] «в шип» ...применение ...неразрезных стоек на высоту здания, скрепленных только

гвоздями. ...взрослый мужчина с помощью подростка может ...добиться тех же результатов ... [что] 20 ...мужчины на сборке ...старого образца. ...экономически оправда[н] ...благодаря ...гвозд[ям] машинного производства ...совпало с усовершенствованием механизмов для лесопильных заводов. ...В 1807 г. [Дж.] Рид ...патент на станок ...резал проволоку, затачивал острие и высаживал шляпку... Производительность ...6 тыс. гвоздей в день. ...кованные гвозди стоили 25 центов за фунт... в 1842 г. цена гвоздей машинного производства ...3 цента за фунт.

ДЕРЕВЯННЫЙ КАРКАС ЗДАНИЯ И ЗАСТРОЙКА ЗАПАДА

...дома [...] ...собирали на месте из готовых, пронумерованных деталей ...Чикаго и Сан-Франциско ... не смогли бы за один год вырасти из небольших деревень в большие города...

Вудворд в 1869 г. писал: «История создания деревянного каркаса неизвестна. Его изобретатель фактически анонимен ...одно из самых существенных усовершенствований ...деревянных конструкций ...когда-либо...

ГЕОРГ ВАШИНГТОН СНОУ (1797-1870)

Изобретателем деревянного каркаса здания ...считают ..Сноу ...родившегося в 1797 г. в Кине, Нью-Гемпшир. В 1832 г. он поселился в устье р.Чикаго в небольшой общине из 250 человек. ...был одним из первых лесоторговцев. В 1836 г. Сноу купил лесопильный завод... маклер [...] по продаже земельных участков ... подрядчик [...] - строител[ь]. ...имел образование гражданского инженера. ... «Каркас-баллон»...

Первым зданием ...в 1833 г. ...церковь св.Марии в Чикаго.

Как сообщает Х.Боуэн, до 70-х годов ...деревянный каркас ...называли ... «чикагской конструкцией». ...фермерский дом с Запада ...был ...в виде отдельных секций на Всемирн[ой] Парижск[ой] выставк[е] в 1867 г. ...развился на базе опыта ...фермерских домов первыми поселенцами XVII в. ...известны Сноу. В них применялись ...тонкие и тесно расположенные стойки ...устойчивость фахверка усиливалась дощатой обшивкой ... [Р.] Нейтра ...исток[и] качества, присущие деревянному каркасу.

ДЕРЕВЯННЫЙ КАРКАС И ВИНДЗОРСКИЙ СТУЛ

...тонкие (5 см) стойки ...европейцы считают опасным... Спинка стула ...из тонких деревянных спиц ...изготавливали колесные мастера. ...мода ...удержалась с 1725 по 1825 г. ...стремление устоять против воздействия то сухого, то влажного климата Америки, добиваясь получения легкой гибкой конструкции с помощью тонких строительных элементов.

ПЛОСКИЕ ПОВЕРХНОСТИ В АМЕРИКАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ

...Тенденции в развитии архитектуры ...на протяжении многих эпох, интересуют нас больше, чем история стилей, поскольку стиль является специфическим аспектом данного периода... Импортированные в Америку «исторические» стили ...не дают представления о ...архитектурном прошлом страны.

В течение 80-х годов европейская архитектура ...теряла свое значение ...цеплялись за исторические формы ... отсутстви[е] гармонии при моделировании стен и формировании плана сооружений. ...новые решения архитектурных проблем были найдены в Америке раньше, чем в других странах.

Кирпичная стена. Плоская поверхность ...важны[й] элемент [...] американской архитектуры. Частично это упрощение ...из-за нехватки квалифицированной рабочей силы, а частично это служило продолжением традиции конца XVIII в. Решение ...в георгианском стиле ...воспринято из XIX в.

...Кирпичная стена, чтобы быть дешевой, должна быть гладкой и простой. ...в усадьбах Новой Англии в конце XVIII в. ...Фондовая биржа [Берлаге] ...построена на 20 лет позже. Европа 70-х годов ...не знала плоских кирпичных [стен] ...какими пользовался Ричардсон.

...Райт тоже с самого начала стал использовать гладкую кирпичную стену. Ему не нужно было, в отличие от ван де Вельде и Орта, ни бороться против украшения стены, ни изобретать стиль модерн.

Деревянная стена. ...отпечаток традиции XVIII в. Простая стена с обшивкой досками вразбежку ...использовали и в Англии, но только для скромных ...домов. В Америке ...преобладали во всех ...зданиях...

Применение обшивных досок автоматически влечет за собой простое оформление стены.

Каменные стены. ...гранитные стены домов ...шейкеров, гранитные склады ...набережных Бостона и конторские здания Бостона 50-х и 60-х годов.

Эти конторские здания с рустованными стенами ...раньше, в 40-х годах ...[склады] из ...блоков грубо отесанного гранита ...гранит ...из ..карьера в Квинси ...позволял оконные и дверные рамы вырезать на месте сплошными из одного куска камня.

...*Магазин фирмы Маршалла Филда* ...1885-1887 гг. оптовый магазин ...в Чикаго был лучшей работой Ричардсона. ...стимулировало работу Чикагской школы ...Гладкая массивная каменная стена ...од[ин] из основных элементов американской архитектуры – от фортификаци[й] ...до торговых зданий ...Выразительность этого здания ...романски[й] стил[ь] ...носит [и] чисто

локальный характер... художественно[е] преобразовани[е] элементов, возникших на американской почве.

ГИБКИЙ, СВОБОДНЫЙ ПЛАН

Со времен ...первых поселенцев ... план ...дома разрабатывался с учетом ...расширения ... в ...противоречии с европейской традицией.

...В домах Новой Англии ...XVII в. ...из ...бревен, вначале состояли из одного или двух этажей ... первый этаж занимало одно помещение. Следующее поколение могло расширять дом вверх и вширь. Над ...пристройками воздвигалась ...асимметрично ...крыша. ...распространен[а] ...пристройка крыльев дома. ...развился L-образный план нижнего этажа. ...Иногда [дом] ...уменьшали в объеме. В конце XVIII в ...разрезали ...каркас ...из ...дуба. Затем эти части транспортировали ...и собирали вновь...дом ...на Честнат-стрит (Салем, Массачусетс) ...в 1824 г. был перевезен на колесах в виде двух ...частей ...Архитектор добавил среднюю часть здания ... в палладианском стиле...

В 1893 г. ...В.Боде отметил ...американский дом ...оборудован ...в полной мере со своеобразными привычками и потребностями американца. ...в большей степени, чем в Европе, сохранилась ...связь с архитектурным наследием прошлого.

Американские интерьеры 90-х годов. ...влияние [Англии, Германии, Франции, Испании, восточных стран] ...недолг[о] ...Комнаты в американских домах ...вдоль холла ...имеют ...раздвижные двери или перегородки – часто в половину ширины ...стен ... почти всегда открыты. ...можно увидеть, что делается во всех комнатах дома ...«В Америке, - как отмечает Боде, - комнаты по нашим понятиям, низкие ...не заставлены мебелью, а стены и потолки окрашены в светлые тона». ...европейские архитекторы после ...борьбы стали позже внедрять в своих странах.

Функциональное проектирование в 70-х годах. В ...литературе ...Вместо обсуждения деталей ...дом рассматривается как единой целое. ...проектировали ...не в ...стиле, а ...от функционального назначения [:] дом для молодоженов, для доктора, состоятельных дельцов и даже однокомнатные дома для одиночек.

...Функциональное направление... возобладавало в Европе лишь в 20-х годах ...кухн[я] Гарднера ...длинная и узкая, «вдоль стены имеется большое свободное пространство, расстояние между плитой и кладовой ...минимальное. Окна ...с противоположных сторон ...хорош[ая] освещенность и сквозное проветривание» ...американский дом имеет мало внутренних перегородок. ...тенденция объединить различные комнаты ...применени[е] различных уровней пола ...

Формирование гибкого плана. Внешние формы ...в XIX в. отражали ... модны[е] стили: романский, викторианский, французского Возрождения, или классический. Однако план в общем сохранился ...Гибкий, свободный план американских домов ...не имел автора. Райт нашел готовые ...элементы гибкого плана ...

ЧИКАГСКАЯ ШКОЛА

Возникновение Чикаго. ...с 1779 г. ...Чикаго ...поселок ...несколько семей ...занимаются меновой торговлей. В 1823 г. в городе ...приблизительно 250 жителей, а к середине века уже около 30 тыс.

В 1871 г. [пожар] ...Двумя годами позже ...миров[ой] кризис [...] XIX в. ...17-летний Луис Салливен впервые посетил Чикаго. ...около 1880 г. ...прилегающ[ие] местности стали осваивать; были проложены железные дороги. ...превращение земледелия ... скотоводства ...в промышленное производство. ...Машины ...при посеве и уборке урожая заменяли труд многих людей.

Крестьянин в Европе был не в состоянии ...конкурировать ...его должны были защитить ...целые районы Новой Англии были покинуты крестьянами [...] поля вновь покрылись лесами и лугами. ...Чикаго ...стал самым большим в мире центром по производству зерна ...гигантские башни зернохранилищ. ...индустриальное производство мяса ...консервная промышленность ...центр [...] торговли лесом.

Рядом с бойнями ...мыловаренные заводы ...завод[ы] по изготовлению сельскохозяйственных орудий. ...пивоваренные заводы. ...залежи бурого угля ...запасы медной и железной руды, открытые в 40-х годах. Разработка ...четверть века спустя. ...небывал[ая] спекуляци[я] земельными участками. ...органически сложивши[йся] производственны[й] центр [...]...мощь ...города ...стала характерной чертой Чикагской школы.

АРХИТЕКТУРА ЧИКАГО В 1980-е ГОДЫ [1880-е – фактически. В.П.]

...вдруг стали расти ..здания в 12, 14, 16 и 23 этажа ...в ...близости друг к другу ...общий вид застройки ...не производил хаотичного впечатления.

...Расцвет Чикагской школы ...1883-1893 гг. ...Луп – деловой центр города ...возникали целые улицы ... стремительный рост строительства.

Канторские здания – исходная точка развития ...гостиницы ...крупные здания, где помещались одновременно кантора, театр, гостиница, как, например, Аудиториум Адлера и Салливена. ...попытки решить ...проблему многоквартирного дома. ...основатель ...школы Уильям ле Барон Дженни (1832-1907) ...архитектор [...] ...инженер [...]. Дженни давал молодым

архитекторам профессиональную подготовку [как ...Беренс ...Перре ...в мастерской].

Роль Уильяма ле Барона Дженни. ...Салливен считает его скорее знатоком ...чем архитектором. ...детали и стилистические украшения играли незначительную роль. Его Лейтер-билдинг (1889) – самое раннее ...здание каркасной конструкции. ...получил ...образование в Политехническом училище в Париже. В 1873 г. у Дженни работал молодой ...Салливен. ...талант Дженни ...при создании ...универсального магазина Лейтера (1879). ...здания с широкими проемами ...имеют кирпичные пилястры. Внутри здания ...чугунные колонны.

Первый небоскрёб. Первым зданием нового типа ...был дом Страхового общества ...Дженни в 1884-1885 гг. В 1929 г. здание снесли. ...смешанн[ая] конструкци[я] ...Наружные стены Аудиториума ...Адлер[а] и Салливен[а] ...массивные, хотя внутри здания ...металлические конструкции. ...в 1889 г. ...Холаберд и Рош построили 12-этажное здание Дакота каркасной конструкции.

В 1889 г. Дженни построил ...здание ... «Лейтер». В 1891 г. закончил ...дом [...] в Манхеттене. ...самое высокое здание чисто каркасной конструкции. ...16 этажей, высотой 61 м ...квартир[ы] нижних этажей ...эркер[ы] их форма была тщательно дифференцирована.

В 1891 г. Дженни построил «Ярмарку» ...девятиэтажно[е] здани[е] ...Каркас ...определяющий фактор ...Первые два этажа сплошь застеклены. ...требовали владельцы ...площадь для экспонируемых товаров.

В 1891 г. Барнхэм и Рут построили Монаднок-блок ...со стенами ...сплошной кирпичной кладки. ...небольшие размеры окон показывают ...массивные стены сужали возможности архитекторов.

...1891 г. Барнхэм и Рут возвели «Грейт Норзерн Отель». В 1894 г. Холаберд и Рош построили ...Маркетт-билдинг. ...широки[е] «чикагски[е] окна[...]. ...конторское здание ...с тыльной стороны ...выступы. В средней части здания ...вестибюль, в котором ...лифты. ...помещения ...не имеют перегородок... съёмщик мог установить ...по своему усмотрению ...

Многоквартирный дом. ...после ...пожара ...тенденции строить ...многоквартирные дома вместо ...частных...

Аудиториум ...Адлер[а] и Салливен[а] ...кроме зрелищного предприятия ...контор ...гостиница. ...длина бара подчеркнута ...балкой ...перекрытие на верхнем этаже зала ресторана ...в форме большепролетного цилиндрического свода ...

Восьмиэтажная гостиница «Гайд-парк»...в 1887-1891 гг. Теодор [...] Старретт [...] и Джордж [...] Фуллер [...]. ...300 номеров в две-пять комнат. 50 номеров ...оборудованы ...ваннами, электрическим освещением и паровым отоплением.

В ...многоквартирных домах ...раздвижные перегородки ...пять комнат могли ...превращать в одну.

Так ...построен доходный дом Линдер-Мак-Кормик блок, впоследствии отель «Виргиния» ...Архитектором ...Клинтон Дж. Уоррен ... работал в мастерских Барнэма и Рута ... «Брюстер» ...архитектор[а] Р.Г.Тарнок[а] работал у ...Дженни. ...лестницы ...из толстых стеклянных плит. ...дневной свет ...сверху ...может проходить через все восемь этажей здания. ...Мастера [Чикагской школы] ...возводили не отдельные образцы ...архитектуры, а ...застройку целого делового района...

НА ПУТИ К ЧИСТЫМ ФОРМАМ

Архитекторы Чикагской школы применяли ...металлический каркас ...называли ... «чикагской конструкцией».

Илистая почва Чикаго ...плавающие фундаменты.

Значение ...впервые в XIX в. ...преодолен разрыв между конструкцией и формой ...инженером и архитектором. ...чистые формы, в которых конструкция и архитектура ...целое. ...орнамент ...бесполез[ен]. ...Конструкция ...стала настолько существенной, что ...должна диктовать выбор ...форм. Равным образом требования ...экономичности и технологии...

ЗДАНИЕ МАГАЗИНА ФИРМЫ «ЛЕЙТЕР», 1889

...Дженни ...построил в 1889 г. первое здание ...не было ...самонесущ[их] стен [...] ...восьмиэтажный магазин ...чистота конструкции ...нашла ...эквивалент в архитектуре... Фасад ...целый квартал ...имел длину 120 м.

...Каркас здания ...в виде ...квадратов на фасаде. Эти ...остекленные плоскости отделены ...огнестойкими металлическими колоннами. Три фасада ...облицованы светло-серым гранитом, а наружные пилястры – кирпичной кладкой.

РИЛАЙЭНС-БИЛДИНГ, 1894

...в 1894 г. в мастерской Барнэма ...спроектировано ...здание в стиле ...Рута ...лебединая песня Чикагской школы. ...стеклянн[ая] башн[я] высотой 15 этажей. Цоколь ...из темного камня ...контрастирующего со стеклом и ...белым кафелем башни ...эркер[ы] ...Рилайэнс-билдинг был предвестником будущего развития архитектуры.

САЛЛИВЕН, МАГАЗИН ФИРМЫ «КЭРСОН, ПИРИ, СКОТТ», 1899-1906

В 1899 г. ...Салливен ...работы по реконструкции ...магазина Шлезингера и Майера. ...в 1899 г. построена ...девятиэтажная секция ...18 м шириной; в 1903-1904 гг. ...12-этажная секция шириной 46 м ...Третья секция шириной 32 м ...в 1906 г. ...Барнхэмом, но в основном был сохранен проект ...Внутри здания сохранен тип складского ... «чикагского окна» ...соответстви[е] рамно-каркасной конструкции... В нижних этажах окна объединены ...полосой орнамента на терракоте, акцентирующей горизонтальную организацию фасада. ...Двойственность творчества ...XIX в. чувствуется в здании фирмы «Кэрсон, Пири, Скотт». Круглая башня на углу с ...узкими вертикальными ребрами ...составляет контраст с характером всего здания ...была сооружена по требованию фирмы ...казалось уже старомодным. ...увлекались «торговым классицизмом» нью-йоркских ...30 лет ...господствовал этот «академический» стиль. В ...магазине ...не чувствовалась ...достаточно[...] ...Салливена. ...от Вейнрайт-билдинг в Сент-Луисе (1890-1891) до Прюденшал-билдинг в Буффало (1894-1895) и Байард-билдинга в Нью-Йорке (1897-1898)... усиливает значение вертикальных элементов и акцентов угловых столбов. ...развивает пропорции ...вверх, как в готических соборах.

Каркас из железа, стали или железобетона ...по существу, нейтральн[ая] пространственн[ая] сетк[а]. ...Салливен выделяет вертикальные силовые линии этой сетки ...В ...Кэрсон, Пири, Скотт нейтральное равновесие, свойственное каркасной конструкции ...спроектировал на фасады здания. ...Творчество ...Салливена ...положило отпечаток ...на Среднем Западе ...[Ф.]Райта ...первы[е] десят[ь] лет ...века традиции Чикагской школы ...последовател[и]: Джордж [...] Элмсли, Хэг [...] Гардэн [...] Джордж [...] Маер [...] Гриффин [...] Томас [...] Толмейдж [...]...могли бы служить откровением для ...европейских мастеров. Но в ...Америке ...не оказывали ...влияния на молодых зодчих.

Конкурс на здание «Чикаго-трибюн». В 1922 г. первая премия международного конкурса ...присуждена ...американ[цу] ...Раймонду Худу. ...влияние Чикагской школы ...исчезло ...модн[ая] «вулвортск[ая] готик[а]» ...сравнени[е] проекта Гропиуса ...магазина «Кэрсон, Пири, Скотт» ...одн[а] иде[я] ...сетка каркаса ...основ[а] ...выражения ...«чикагские окна» со ...створками по бокам для вентиляции. ...независимо ...пришли к одинаковым решениям. Чикагская школа создала ...элементы, которые ...вновь появились в более позднее время...

ВЛИЯНИЕ ВСЕМИРНОЙ ВЫСТАВКИ В ЧИКАГО, 1893

...влияние [Чикагской школы] внезапно оборвалось. ...поводом ...была Всемирная выставка в Чикаго ...влияние «торгового классицизма» ...на востоке страны.

Влияние Французской Школы изящных искусств. Престиж Парижской выставки 1889 г. обусловил доминирующую роль Французской Школы ...на Чикагской выставке. ...американские архитекторы ...как ...дети в присутствии французских мастеров. [Кроме] ...Салливен[а] ...

Нью-Йоркский «торговый классицизм». ...признание ...после Всемирной колумбийской выставки 1893 г. ...Райт ...не согласи[лся] ...Барнхем[ом] «поехать на выучку к французам».

ФРАНК ЛЛОЙД РАЙТ РАЙТ И РАЗВИТИЕ АМЕРИКАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

...верен американским традициям ...больше, чем кто-либо ...не встречая поддержки ...сам проводит ...принципы новой концепции. ...работал в мастерской ...Салливена и Адлера ... когда они работали над ...Аудиториум-билдинг. ...не стал следовать духу Чикагской школы. ...консервативен и скорее был последователем Ричардсона, чем Салливена. ...впервые применил [железобетон] ...в 1937 г. при строительстве [Дом Кауфмана ...над водопадом] ... в 1910 и 1911 гг. две книги Райта ... не был связан с наслоениями ...европейской архитектуры. ...в традициях ...американского дома ...нашел элементы ...для будущего строительства. ...добавил новые, расширив структуру ...дома. ...1860 г. ...У англичан не было ...таких крупных ...как Салливен или Ричардсон. ...Уэбба ...Шоу нельзя ..сравнивать ...Англичане сосредоточили внимание на ...интерьер[е], а американцы рассматривали дом в целом.

Райт и развитие английской архитектуры.

...Дом Чарнли...в Чикаго в 1892 г., мало отличается от домов ...[Макинтоша] в 1896 г. в Блумсбери, Лондон. ...европейск[ое] беспокойство, внутренняя неуравновешенность. ...не решались применять гладкие поверхности ...резко и четко прорезать оконные проемы ...англичане ...на этом остановились. ...Райт шел вперед.

ПЛАН КРЕСТООБРАЗНОЙ И УДЛИНЕННОЙ ФОРМЫ

... «рассматривал всю поверхность пола в доме как единое целое, отделял кухню, организовывал спальни и жилые комнаты для обслуживающего персонала в нижнем этаже, разделял большое помещение на отдельные функциональные зоны - столовой, кабинета и гостиной»...

План крестообразной формы. ...в центре дома помещал большой камин, как ...в XVII в. Вокруг камина ...различные зоны здания. ...помещения ...расположены так, чтобы свет проникал в них с трех сторон. ... «Раздвижные двери дают возможность ...объединить холл, жилую комнату, библиотеку и столовую в одно помещение». Наружный вид дома ...не позволял судить о ...план[е].

Большая часть домов ...Райт[a] имела план крестообразной формы ...из двух ...проникающих объемов ...в доме [И.]Робертс в Ривер Форест. ...Иллинойс ...в более высоком объеме жилая часть ...вплоть до внутренней поверхности крыши. ...Внутреннее пространство комнаты разделено ...антресолю, огибающей комнату по периметру. ...В четырехквартирном доме ...в 1939 г. В Пенсильвании ...отделил квартиры ...кирпичными стенами ...под прямым углом... В центральном ядре ...вертикальные коммуникации ...электрическое оборудование и вентиляци[я]...

Гибкий свободный план. ...Райт стремился ...распластывать здания над земельным участком. ...первый этаж ...используется как подвал. Основные жилые комнаты ...на втором этаже, как ...в доме Кунли, 1911 г. ...только входной холл и комната для игр ...на первом этаже. В Тейлизине ...собственном доме ...тоже ...в непосредственной связи с участком. ...Величайшим вкладом Райта ...является ...свободная планировка и гибкая трактовка внутреннего пространства здания.

ПЛОСКИЕ ПОВЕРХНОСТИ И СТРУКТУРА

Использование традиционных элементов. Японский дом послужил Райту ...образцом ...как следует ...устранять ...ненужное ...несущественное. В американском доме ...исключил ...тривиальное и вносящее путаницу. ...использовал ...элементы, относящиеся к окружающей среде. ...Дома ...поселенцев ...должны ...обеспечить безопасность... Поэтому в стенах ...редкие проемы в нижнем этаже. ...появление [...] веранды в домах плантаторов ю[га]... В ...XIX в. веранда использовалась как место отдыха в ...большей степени, чем в европейском крестьянском доме. Она стала ...решающим элементом в облике американского... тянулась в виде длинных ...горизонтальных линий; ее перекрывала ...вальмовая крыша. ...У Райта веранда не окружает здание, а выдвинута вперед, иногда консольно нависает над землей... отдавал предпочтение выступающей крыше в форме ...нависающей плиты.

Трактовка стены. Дополнением к парящим ...горизонтальным элементам ...вертикальные плоскости.

...В XIX в. ...облик американского дома ...не соответствовал архитектурным достоинствам плана. Райт совершил переворот. ...различным образом организовывал ...поверхности, увеличивал их число, пересекая одну ...другой, разбивая их или помещая ...одну позади другой ...объем казался меньше фактических размеров.

...Формы Роби-хауза ...1908 г. здание склада «Монтгомери, Уорд и Ко» с его фасадом в 245 м ...горизонтальными линиями и обнаженными конструкциями.

Внутреннее пространство. ...В решении интерьеров ...стремление к взаимосвязи ...элемент[ов]: стенами, потолками, оконными и дверными проемами. Иногда в одной ...комнате потолки ...на различной высоте ... та же трактовка ...висящие веранды, выступающие крыши и уровни, меняющиеся ...с расположением участка.

Использование различных отделочных материалов. ...ввел в интерьер ...стены из ...камня. ...поиски новых видов освещения... В ...общежитии ...в ...Тейлизине ...использовал четыре контрастных материала: местный природный камень, цемент, дерево и парусину.

Эстетические принципы Райта. ...работал один ...гладкие поверхности ..разрезаны ...во взаимосочетании с массивами объемов ...разрезал стену и затем опять соединил еетрактовал дом как замкнутую в себе ...единицу. ...пользовался ...элементами, что ...Мондриан и Дусбург ...Малевич.

ОРГАНИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА

...[В] истории архитектуры ...две ...тенденции: одна, развивающаяся в сторону рационального, другая – в сторону эмоционального и органического восприятия окружающей среды. ...имелись города ...по правильно[й] ...схеме, и другие, которые разрастались органически, как деревья. ...Художник имеет право выбора. ...попытки сформулировать ...представление об «органической архитектуре» были безуспешными. ...Тейлизин ... на вершине ...сад с низкой оградой. ...использовал ...конфигурацию холма ...условия местности. ...никогда не строил дома на вершине холма ...огИБая вершину, «как бровь огибает глаз». ...невозможно понять, где дом фактически начинается. ...предпочтение естественным ...материалам: шероховатым каменным блокам, неотшлифованным гранитным полам ...грубо отесанным бревнам. ...в Чикаго ...не применял ни железного, ни железобетонного каркаса ... избегал ...пользоваться стеклом и белой краской. ..трудно найти входную дверь. ...дом[а] ...чикагского периода ...слишком темные ...выступающие навесы и уходящие вглубь низкие комнаты. ...реакция ...на большие остекленные поверхности... В ...жилых домах ...в административных зданиях ...пытался создать замкнутую структурно-пространственную композицию. ...пытается ...связать жилище с землей: он вводит лишние отделки стены ...как в пещере...

...После ...чисто функционалистского подхода ...ощутим[о] стремление к органическому восприятию. ...другими путями ...Аалто. Иные решения ...

КОНТОРСКИЕ ЗДАНИЯ

...Оба здания в основном ...одно неразделенное пространство; оба отгорожены от внешнего мира; стены их массивны; свет ...проникал через

остекленную крышу... высоко расположенные окна ...освещались искусственным светом. ...отличается ...от ...Чикагской школы 80-х годов ...от европейской архитектуры 20-х годов.

Ларкин-билдинг в Буффало (1904). Административное здание ... окруженн[ое] крыльями ...фабричных корпусов. ...четырехугольн[е] башн[и]... на каждом торце и по обеим сторонам входа... Внутри башен ...лестницы ...поднимаются ...свыше 30 м ...лаборатории Кана ...близк[и] к архитектуре Ларкин ...каркас отсутствовал ...только кирпич... стальная встроенная мебель и сейфы для документов ...перв[ый] ...кондицион[ер] [в здании для контор]... впервые обвязка стеклянных дверей и окон ...из металла ...пространство высотой в пять этажей, окруженное галереями и образующее ...внутренний двор, освещенный верхним светом. Четырехугольные кирпичные столбы ...отделяют неф от галерей. ...владельцы ...поместили ...орган ...В 1949 г. здание ...снесено ...

«Джонсон-уокс компани». ...В центре ...Расин ...здание с кирпичными криволинейными стенами ...карнизом из изогнутых стеклянных труб. ...грибовидны[е] колонн[ы] ...вмонтирован[ы] в стальные башмаки...

Над капителями ...круглые диски ...среди сети осветительных трубок ... «пирекс». Большинство колонн ненесущие ...театральный эффект ...отошел от ...прямого угла ...подчеркивал изогнутую линию.

ВЛИЯНИЕ ФРАНКА ЛЛОЙД РАЙТА

...духовны[й] лидер [...] своей страны. ...продолжал... традицию... индивидуализма... пророк антиурбанизма и «загородного индивидуализма», он проповедовал ненависть к городу и возвращение к природе.

Реакция Америки. ...строил ...для частных заказчиков. ...содержат нечто, выходящее за ...индивидуальные вкусы. ...начал работать... «Классическая» и «неоготическая» мода ...не имела ...общего с традицией.

Характер влияния Райта. Три момента ...в основе творчества ...американская традиция, органическое восприятие мира и способность находить художественные формы, отвечающие духу времени. ...более важн[о], чем непосредственное влияние Райта ...значение как первооткрывателя новых направлений...

Влияние Райта на европейскую архитектуру. ...Берлаге ...знакомил Европу с ...Райт[ом]... Два ...бетонных дома... [Р.] ван Гофф в Хюистерхайде ...1915 г. [...] проект[ы] Ауда ...воспитательное влияние ...в методах и идеях ...не мог ...отказаться от ...формы оболочек XIX в. ...основа для новой ...пространственной концепции и ее «словаря».

Последние годы Франка Ллойда Райта. ...умер в 1959 г. ...газеты ...превозносили ...как гения ...всех времен. ...он подвергался унижениям ...в 20-е ...не имел заказов. ...идея ...здания со спиральным пандусом внутри

...снаружи. Магазин Морриса в Сан-Франциско (1950) был первым ...музе[й] Гугенхайма в Нью-Йорке. Поверхности для экспозиции ...вдоль спирали пандуса. ...затруднения ...вызван[ные] формой круглых ...скошенных стен. ...проектировал небоскреб высотой более мили. ...отошел от прямоугольной формы жилого помещения. ...бессознательно приблизился к формам первобытных времен ...первы[й] ...снова ввел патио...

ВАЛЬТЕТ ГРОПИУС И РАЗВИТИЕ АРХИТЕКТУРЫ В ГЕРМАНИИ ГЕРМАНИЯ В XIX ВЕКЕ

...около 1870 г. Германия ...ремесленников и крестьян ...стала ...лидером века, обогнав Францию и даже Англию. ...неуверенность в завтрашнем дне ...в ...архитектуре ...потер[я] внутреннего равновесия... В 1897 г. ...ван де Вельде устроил выставку ...в Дрездене ...[в] ближайши[е] 30 лет Германия... где легче всего прививались идеи...

Петер Беренс. Архитектура промышленных сооружений. ...подход к промышленному строительству как к проблеме архитектурного творчества. ...сталь и стекло ...завод турбин ...в Берлине в 1909 г.

Мастерская Беренса ...работали Мис ван дер Роэ, Гропиус и даже Ле Корбюзье ...пят[ь] месяцев...

Меценаты движения. ...при дворах ...княжеств... среди ...магнатов появились меценаты... герцог Гессенский пригласил в 1899 г. ...Ольбриха... Беренса и др.

[...] В 1902 г. герцог Саксонии – Веймара поручил ...ван де Вельде основать школу прикладного искусства в Веймаре. ...искусствовед ...Остхауз ...доверил строительство... дома [+музея современного искусства Фолькванг [в Хагене]... ван де Вельде. Здание музея ...образовало ...центр ...города-сада. В 1907 г. президент ...компания Ратенау пригласил Беренса на должность художника-консультанта. ...наблюдение за всей эстетической стороной производства – от фабричной марки компании до проектирования... уличных фонарей ...строительств[а] заводов фирмы.

Немецкий Веркбунд. В ...1907 г. в Мюнхене... организован Веркбунд (промышленный союз). ...цель ...«сделать ремесло более утонченным и повысить качество продукции». Художник, рабочий и промышленник должны были сотрудничать в производстве вещей, имеющих ...художественную ценность [Waentig H]... Идея ...Веркбунда ...не была новой. ... в 1847 г. Генри Коль ...организовал общество «Art Manufacturers», чтобы «содействовать развитию вкуса ...к красоте изделий механического производства». ...установлени[е] тесных взаимосвязей между искусством и промышленностью. ...На выставке ...1914 г. в Кёльне ...Беренс [...] ...Гофман [...] ...ван де Вельде ... «Стеклянный дом» Бруно Таута ...здание фабрики [В.] Гропиуса... Жилой массив Вейсенхо[ф] в Штутгарте ...1927 г. ... усили[я]

Веркбунда ...приглашены ...из разных стран для участия ...Эрнст Май ...приглашен для организации жилищного строительства на окраинах Франкфурта-на-Майне. ...работы были прекращены...

В 1929 г. ...при посредничестве Веркбунда ...Мис ван дер Роэ надзор над немецким павильоном ...в Барселоне. В 1930 г. ...выставк[а] Германии в Парижском «Салоне» ...поручена [В.] Гропиусу.

Факт существования Веркбунда ...[архитектор] перестал раболепствовать перед клиентами и подрядчиками.

ВАЛЬТЕР ГРОПИУС

...начал ...карьеру в ...период [...] расцвета Веркбунда. После окончания учебы ...работал в мастерской ...Беренса. ...с 1907 по 1910 г., когда Беренс работал над проектом завода турбин ...(AEG) в Берлине.

...Первый крупный заказ ...от ... «Фагус». Фабрика сапожных колодок ...в 1911 г. ...отказался от классической торжественности ...учителя ...ликвидация разрыва между мышлением и восприятием... Плоскости из стекла и металла... смыкаются в углах здания. ..стен[а] ...просто[е] ограждени[е], натянуто[е] между ...колоннами каркаса для защиты от дождя, холода и шума...

Американский историк ...Генри-Рассел Хичкок... «наиболее прогрессивн[ое] произведение [...] ...до войны». Исчез намек на театральность ...Беренса. Новые возможности стали, стекла и бетона ...четкая трактовка стены, организованное освещение интерьера ...равновесие. ...Опоры расположены позади фасада ...в административных помещениях стеклянные перегородки...

Новые элементы в модели фабрики, Кельн, 1914. ...на выставке Веркбунда в Кельне в 1914 г. ...лестница ...спиральн[ая] ...заклучена в стеклянную ...клетку. ...связь между нагрузкой и ...опорой не ...очевидн[а] вопреки традиции. ...Верхние террасы обеспечивали место для лифта и танцевальной площадки ...пространство объединено зимним садом ...опередили современные достижения...

ПОСЛЕВОЕННАЯ ГЕРМАНИЯ И БАУХАУЗ

...усовершенствований ...предметов домашнего обихода было явно недостаточно для дальнейшего развития. В Германии архитектура была поглощена прикладными искусствами.

Экспрессионизм. ...Другие течения... несли ...элементы изобретения ...указывали путь к новым формам...

Экспрессионизм не мог оказать здорового влияния на архитектуру. ...предавались ...мистицизму...

Такова ...ситуация, когда был создан Баухауз ...идеалы Веркбунда явились спасением для Гропиуса. ...задач[а] объединить искусство и промышленность и

найти основную тональность современной архитектуры. ...черты экспрессионистского подхода к проблеме.

...Основание Баухауза, 1919. ...Гропиус объединил Школу изящных искусств и Академию прикладных искусств в Веймаре, чтобы образовать Баухауз... пытался найти преподавателей, которые ...не работали в области прикладных искусств. Вступительный курс ...поручил ...художнику [И.]Иттену. ...в Вене Иттен разработал ...новый метод воспитания в области восприятия цвета, пространства и композиции. ...с Иттенем ...работали ...скульптор [Г.]Маркс и [Л.]Файнингер. Файнингер ...интересовался проблемами пространства.

Вторая стадия. В 1921 г. к ...группе присоединился ...Пауль Клее. ...из абстракционистских группировок ...[О.]Шлеммер ...Кандинский ...Моголи-Надь.

...Моголи-Надь ...Как издатель книг ...Баухауз[a] ...помогал преодолеть пережитки романтического мистицизма.

Третья стадия. ...характеризующаяся более близким контактом с промышленностью... когда ...школа переехала из Веймара в Дессау. Штат Баухауза пополнился его бывшими учениками и, в частности, Марселем Брейером. ...Тео ван Дусбург прибыл в Веймар в 1922 г., но ...не преподавал в Баухаузе. Влияние группы «Стиль» на Баухауз ...недооценивали и переоценивали, сказывалось на подходе к проблемам эстетики ...отрицательно относились как экспрессионисты, так и академики ...нападк[и] ...левых и правых элементов.

Роль Баухауза. ...пытался сблизить искусство и промышленность, искусство и повседневную жизнь, пользуясь архитектурой как связующим звеном. ...в выявлении талантов. ...образование ...основано на принципах современного искусства... давала промышленности образцы для производства: осветительную арматуру, ковры, ткани и знаменитую мебель из стальных трубок.

Здание Баухауза в Дессау, 1926. ...цель ...разделить ...функци[и] ...выразить их взаимосвязь. ...Баухауз сочетал ...производственные мастерские, аудитории и выставочные помещения. ...блок здания мастерских и общежития ...шесть этажей. Каждая из двадцати восьми комнат ...имеет ...балкон ...Одноэтажное крыло соединяет это здание с главным корпусом. В соединительном крыле помещаются зал для собраний, столовая и сцена. ...[которые] могут образовать единый зал ...комплекс из двух пересекающихся ...на различных уровнях L-образных групп зданий.

...Новая пространственная концепция. ...стойки расположены сзади стекол... сплошная застекленная несущая стена является чисто консольной конструкцией. Каркас Баухауза железобетонный.

Пикассо и Гропиус. Остекление огибает углы ...где человеческий глаз рассчитывает увидеть опору ...проникновение внутреннего и наружного пространств, как ...[у] Пикассо ...изображение [...] лица анфас и в профиль.

...возможность видеть одновременно интерьер и экстерьер. ...отражена концепция «пространство–время». ...отсутствует определенный фасад. ...объединение жилых и учебных помещений...

Франк Ллойд Райт и Гропиус. ...Райт использовал ... «парящие в воздухе» вертикальные и горизонтальные плоскости. ...Но эти крылья прочно привязаны к земле...

Различное ощущение пространства. Около 1926 г. ...влияние нового поколения архитекторов. ...нов[ое] ...в области искусства начиная с 1910 г. ...новы[е] метод[ы] строительства и ...строительны[е] материал[ы]. ...Поколению Ле Корбюзье, Гропиус, Мис ван дер Роэ... присущи ...связь с пионерами живописи...

Комплекс Баухауза ...сочетание кубических форм, различных по размеру, материалу и положению. ...цель не «привязать» их к земле, а заставить как бы «парить» над нею. ...наличие ...мостиков ...щедрое применение стекла.

Новая организация объемов. ...кубические формы ...взаимно проникают. ...невозможно ...различить границы... Глаз не может сразу охватить весь комплекс в целом; нужно обойти его кругом ...увидеть сверху и снизу.

В плане первого этажа отсутствует ...компактност[ь], напротив, здание распространяется и простирается над землей.

...Строительство для разных социальных групп. Гропиус ...проектировал ...для разных социальных групп – заводы, конторы, школы, театры новых типов ...дом[а] и поселк[и] для рабочих и ...среднего класса в Берлине, Дессау, Франкфурте-на-Майне, Карлсруэ и т. д. ...комплекс [...] при государственной исследовательской ассоциации.

Проекты в других областях. ...в 1913 г. ...разработал проект тепловоза ... «обтекаем[ой] форм[ы]». ...памятник павшим революционерам в Йене... Дома и мастерские преподавателей Баухауза ...расположены в ...лесу [кроме мастерской Гропиуса].

ВАЛЬТЕР ГРОПИУС В АМЕРИКЕ

...После ...Чикагской школы ...Салливена ...Райта в период около 1900 г. американская архитектура выродилась в «торговый классицизм». В конце 30-х годов появился извне импульс ...чтобы ...избави[ться] от этого направления. ...руководители ведущих учебных заведений ...пригла[сили] на преподавательскую работу ...Мис[а] ...Моголи-Надь ...Гропиус[а] ...Брейер[а] ...Аалто. ...в 1922 г. ...проект здания «Чикаго трибюн»...

В 1909 г. ...Гропиус ...в мастерской Беренса ...предложил программу ...жилищного кооператива ...на основе сборных зданий...

После 1942 г. ...в США, Конрад Ваксман ...с Гропиусом разработали систему сборных домов на основе трансформируемых объемных блоков.

Архитектурная деятельность. ...строительство собственного дома в Линкольне ...Массачусетс. ...плоск[ая] крыш[а], веранд[а] американского типа ...обшивк[а] – доски ...расположены вертикально ...больши[е] окна [...] ...сродни местным традициям. ...совместно с [М.]Брейером построил ...ряд ...домов. ...дом в Вайланде, 1940 г. ...поселок для рабочих Нью-Кенсингтон ...Гропиуса около г. Питтсбурга. ...в Америке профессора архитектуры ...не были связаны со строительством.

...Мис ...и Гропиус не соглашались с таким положением, и это ...было причиной ...улучшения образования американских архитекторов.

В 1938 г. Гропиус и Брейер ...участие в конкурсе на здание Уинстонского колледжа. ...В 1939 г. ...Мис ...проект ...комплекса для Иллинойского технологического института, где он руководил кафедрой архитектуры.

В 1947 г. Аалто ...проект общежития в Чарльз Ривер, а в 1949 г. Гропиус [...] ...проект здания Гарвардского аспирантского центра [1949-1950 гг.] ...Метод коллективного творчества... Фонды ...были ...ограниченными...исчезновени[е] «роскошного типа» зданий ...

Семь общежитий ...клубное здание ... Отдельные здания соединены крытыми переходами. Большие озелененные площадки ...на разных уровнях. Взаимосочетание ...малозэтажных объемов ...среди природы ...переворот в ...практике строительства университетских зданий.

Клубное здание. Двухэтажное здание со стальным каркасом, облицованное известняком, с большими стеклянными поверхностями образует общественный центр аспирантов Гарварда.

...Столовая и кухня ...на втором этаже. ...столов[ая] разделен[а] на четыре отдельные части, чтобы не создавалось неприятного впечатления от ...массы обедающих.

Нижний этаж ...место [...] общественных мероприятий. ...в здании ...представлено современное искусство.

...В течение полутора лет контакт между ...искусством и заказчиками в области строительства .. нарушен. ...художники и архитекторы перестали работать совместно... смелость ...пригласить в ...Баухауз ...художников. ...чтобы внедрить работы современных художников в здания колледжей и университетов, т. е. в повседневную жизнь...

ГРОПИУС КАК ПЕДАГОГ

...умел слушать ...воздавать ...должное. ...мог не обладать темпераментом ...ведущих архитекторов, но никто ...не обладал таким ...философским подходом ...возможность постигать значение перспективных проблем ...отсутствие косности ...готов советоваться и учиться у других ...давал [...] возможность ...проявляться ...способностям ...студентов ...«Ведущим

принципом Баухауза было сотрудничество между различными видами искусства разных направлений».

Осенью 1947 г. ...на VI конгрессе CIAM в Бриджуотере ...

«В архитектурном образовании обучение методу важнее, нежели чисто профессиональные навыки. ...комплексное понимание своей специальности. ...соединени[е] ...архитектурного замысла проекта, конструкции и экономики с учетом ...социальных результатов».

ВАЛЬТЕР ГРОПИУС, 1953–1964

...В США, начиная с 50-х годов ...тенденция к реконструкции городов...

Отсутствовали ...в натуре прототипы...

Прототипом такой реконструкции центра города ...Бэкбей-центр (Бостон, 1953), если бы проект был осуществлен. ...разработан группой профессоров ...Гропиус принимал участие ...ансамбль с доминантой в виде крупного конторского здания. ...в плане несколько ломан[ая] лини[я]... эту идею Гропиус осуществил в ...«Пан-Америкен» (1958–1963)... Но в Нью-Йорке ...здание ...стоит изолированно, вне связи... Широкий пешеходный мост ...соедин[яет] центр с ...Залом съездов. ...Объединение архитекторов (ТАС) ...с 1947 г. ...Школы, административные здания ...поселки ...университет в Багдаде (1957)...

В 1962 г. ...в Западном Берлине строительство ...городского района на 50 тыс. жителей.

ЗДАНИЕ АМЕРИКАНСКОГО ПОСОЛЬСТВА В АФИНАХ, 1961

...проблем[а] сочетания прозрачности и защиты от солнца. По периметру здания ...колонн[ы], облицованны[е] мрамором. ...парящий карниз дает тень... позади него ...зазор ...для вентиляции. ...связано с ...секретностью ...имеет открытый ...вид. Пройдя через открытое пространство под зданием... попада[ют] во внутренний двор-патио, окруженный ...колоннами ...не имеет ...подчеркнутого фасада. ...Оба главных подъезда ...для пешеходов ...лестниц[ы] ...для машин – более высоки[й] уров[ень] ...и выступающи[й] ...вперед навес [...]. ...соединение в одном объекте замкнутости и открыто[сти] ...дифференциация и интеграция всех частей и элементов ...влияние античной архитектуры Греции.

ЛЕ КОРБЮЗЬЕ И СРЕДСТВА АРХИТЕКТУРНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

...родился в Ла-Шо-де-Фон (Швейцария) в 1887 г. ...предки ...в XIV в. ...при[шли] из Южной Франции. ...семь[я] ...художников и граверов. ...мать-пианистк[а]. ...обучался граверному искусству. В тринадцать ...поступил в

Школу прикладных искусств ...преподаватель ...Леплатенье ...заинтересовал архитектурой ...проявил привычку ...делать эскизы.

Связь с историей. ...В музеях ...присматривался к искусству первобытных и ранних культур, зная точно, что он ищет.

В течение года ...путешествовал. ...побывал на Балканах, в Малой Азии, Греции, Риме.

Связь с предшественниками. В 1909-1910 гг. ...работал в мастерской Перре в Париже, где учился, как использовать железобетон. В Берлине ...недолго работал в мастерской ...Беренса ...Первая... книга явилась результатом этого опыта [1912]... посещал Вену ...отказался ...Гофман[у] ...ученик[у] Вагнера ...работать вместе.

Связь с живописью. ...талант... напоминает универсализм Леонардо... Основ[а] творчества ...его пространственная концепция. Архитектура и живопись ...только два ...инструмента ...предпочтение ...изменчивым, просвечивающим предметам, масса ...и очертания переходят друг в друга, что ведет нас от картин Корбюзье к его архитектуре. Около 1910 г. Пикассо и Брак ...показа[ли] ...одновременно внутренние и наружные части предметов [...] наука и искусство рассматривают пространство как нечто ...многостороннее и динамичное.

Железобетон как средство художественного выражения. ...развива[л] принципы Перре и Тони Гарнье. ...законодательство Германии и Англии ...настаивало на ...больших сечениях [железобетонных конструкций]. Французы ... стремились к легкости ...сооружени[й] ...чертеж, относящийся к 1915 г. ...шесть железобетонных опор и три ...плиты, соединенные ...лестницей. ...каркас ...средство архитектурного выражения. ...свойства железобетонного каркаса ...свободно изменять расположение внутренних стен. Новая интерпретация железобетонного каркаса...

Проблема жилища ...в центре теоретической и практической деятельности Ле Корбюзье ...в 1916 г. в Швейцарской Юре ...уже применен железобетонный каркас...

Пять принципов Ле Корбюзье. ... единства архитектуры и конструкции.

1. Колонна, которая свободно стоит в открытом пространстве жилища.

В начале XIX в. Джон Нэш ...В 1843 г. Лабруст ...установил ...чугунные колонны. ...Ле Корбюзье использовал ...иначе: совместно с армированными балками ...принимала ...всю нагрузку, а стены становились ненесущими ...

2. Функциональная независимость каркаса и стены не только в отношении наружных стен, но и внутренних членений. ...ле Барон Дженни ...Лейтер-билдинг ... (1889) ... Орта в доме на ул. де Турин (1893) и Перре в доме на ул. Франклина (1930) дали толчок гибкой трактовке плана ... независимость отдельных этажей друг от друга.

3. Свободный план. ...каркас ... фактор эстетического воздействия. ...используя криволинейные лестницы и изогнутые или плоские перегородки.

...гибко формировать внутреннее пространство ...взаимопроникновение внешнего и внутреннего пространств ...свободное ...моделирование пространства в пределах каждого этажа...

4. Свободный фасад как непосредственное следствие каркасной конструкции.

5. Сад на крыше. ...дом[а] Райта ...нужно обойти кругом. ...плоская крыша является актом дополнительного пространственного раскрытия дома «кверху».

ВИЛЛА САВОЙ, 1928-1930

...установка ...в самом чистом виде ...выражен[а] в вилле Савой ...в Пуасси в 1928-1930 гг. ...пытается раскрыть дом... возможности для связей между интерьером и экстерьером и внутри самого интерьера. ...Участок ...изолированный. Заказчик требовал ...чтобы раскрывался беспрепятственный вид на окрестности. ...кубический объем ...на столбах ...не сплошной массив; с юго-восточной и юго-западной сторон часть объема «вырезана» ...когда встает солнце, свет заливает все внутреннее пространство. ...дом не имеет главного фасада ...открыт со всех сторон. ...стена, выходящая на террасу, застеклена на две трети... Половина этой стеклянной перегородки отодвигается ...ландшафт виден только отдельными участками ...в рамках. ...Пандус ...из двух секций. Одно крыло находится внутри, другое проходит вдоль внешней стены до сада на крыше. ...винтовая лестница ...идет от земли до крыши.

Невозможно охватить виллу ...взглядом с одной точки ...в ...соответствии с пространственно-временной концепцией.

В массиве здания ...вырезы во всех направлениях: сверху и снизу, внутри и снаружи. На поперечном сечении... наружное и внутреннее пространства образуют сложное сочетание, проникая друг в друга.

Применение пандуса. ...пандус ведет в здание Капитолия в Чандигархе ...сквозь здание Центра по изучению изобразительного искусства Гарвардского университета (1962)...

Борромини ...близок к осуществлению взаимопроникновения внутреннего и внешнего пространств ...осуществлено в Эйфелевой башне в 1889 г. ...стало возможным осуществить и в жилище.

Эта возможность ...заложена в каркасной системе конструкции ...как это делал Ле Корбюзье ...определяет архитектуру как «одухотворенную, осмысленную конструкцию».

КОНКУРС НА ЗДАНИЕ ДВОРЦА ЛИГИ НАЦИЙ, 1927

[Женева] ...337 ...проектов ...три ...части: секретариат ...место для собраний ...комитетов ...время от времени, и зал для ежегодных собраний Ассамблеи. Кроме того ...помещение для библиотеки.

Проект Ле Корбюзье. ...и Жаннере ...

...Секретариат [...] ...близ входа в комплекс ... На крыше имеется сад. Здание ...парит ...опираясь на колонны. Колонны каркаса установлены с отступом от несущих стен. ...здание Ассамблеи выходило на озеро. Две боковые стены остеклены. ...Большо[й] зал [...] ...рассчитан [...] на 2600 человек [...] с любого места все было прекрасно видно и слышно. ...потолку ...придана почти параболическая кривизна. ...по совету ...[Г.]Лиона ...в 1870-х ...Давиуд ...использовал параболический потолок ...Адлер и Салливен в 1887 г. ...театр [...] «Аудиториум» ...разработана проблема транспорта. ...со стороны заднего фасада ...Ассамблеи ...крытая платформа ...между двумя транзитными линиями.

...*Недостатки академических проектов.* ...проблемы транспорта ...для ...традиционных решений ...кам[ень] преткновения. ...Авторы академических проектов ...не смогли избежать значительного объема земляных работ...

В проекте Ле Корбюзье ...три основных здания и ...надземные переходы были расположены на ненарушенном рельефе в органичной связи с природой.

Раскол среди членов жюри. ...Голландию представлял Г.П.Берлаге, Австрию – [Й.]Гофман, Бельгию - [В.] Орта; Швейцарию – [К.]Мозер... Орта ...присоединился к сторонникам академического направления, что определило выбор традиционного проекта.

... *«Пиррова победа» академии.* ...решение, чтобы создатели четырех премированных проектов совместно разработали ...вариант в ...монументальном стиле ...впервые широкая общественность ознакомилась с современной архитектурой.

В 1927 г. Мис[у] ...поручено строительство поселка Вейссенхоф в Штутгарте. ...Отклонение проекта Ле Корбюзье послужило ...основанию в 1928 г. ...СИАМ...

Здание Центросоюза, Москва. ...принципы [проекта Дворца Лиги Наций] ...частично ...осуществлены в здании Центросоюза в 1928–1934 гг. ...правда с искажениями... Проект Дворца Советов (1931) с потолком в Большом зале, подвешенным на тросах, укрепленных на параболической железобетонной арке...

БОЛЬШИЕ СООРУЖЕНИЯ И ЦЕЛИ АРХИТЕКТУРЫ

...Здание швейцарского студенческого общежития ...опирается на ...железобетонные колонны, закрепленные в скальном грунте. Одна сторона здания образована стеклянной несущей стеной; другая выступающая часть ...изогнутой стены ...оформлена бутовым камнем. ...необычное моделирование объемов и пространства в вестибюле. ...обширное пространство ...достигнуто ...простыми методами: точное расположение лестницы, неожиданная

криволинейность стен, принцип свободного плана...убежищ[е] Армии Спасения. ...упрощенный способ кондиционирования воздуха.

...*Ле Корбюзье как теоретик*. Труды ...от живописи до градостроительства... Литературные интересы Ле Корбюзье не ограничивались искусством.

...подходит к решению проблемы здания с сейсмографической чувствительностью восприятия. Он освобождает здание ...от ...тяжеловесности и замкнутости.

...Аналогию элементам ...Ле Корбюзье ...легко найти в промышленных зданиях. Столбы (Piloti) ...встречаются в [...] товарных складах ...ленточное остекление ...в цехах; ...платформа ...и пандус ...на многих железнодорожных сооружениях... Он извлекает эти элементы из обычной для них среды и на основе новой пространственной концепции придает им новое архитектурное звучание.

ТВОРЧЕСТВО ЛЕ КОРБЮЗЬЕ, 1938–1952

...Во всем мире наблюдается тенденция к созданию центров общественной деятельности... архитектор должен предвидеть потребности и решать проблемы, которые лишь частично осознаны обществом. ...должен обладать редким талантом ... «soziale Imagination» - «социальным воображением». ...Ле Корбюзье прокладывал магистрали через ... ткань городского организма, уничтожал целые кварталы и создавал их заново. ...радикальны[е] мероприятия[я] ...проект для Алжира 1942 г. ...большее значение ...чем постепенная лоскутная реконструкция.

В 1938–1952 гг. ...создал три ...проекта: общественный центр Сен-Дье (1945), «Жилую единицу» в Марселе (1947–1952) и Капитолий в Чандигархе (1952). ...в Сен-Дье ...Отдельные здания спроектированы ...так [...] ...что каждое ...создает ...собственное пространств[о]... и ...сохраняет ...связь со всем комплексом.

...Вся площадь Сен-Дье ...в распоряжение пешеходов. ...Впервые в современном проекте учитывались потребность в общественной жизни ...что соответствовало античной идее общественного форума. Все политические партии Сен-Дье ...выступили против ...остался на бумаге. Архитектура ...часть жизни ...искусств[о]. ...В архитектуре уровень, на котором стоит заказчик, имеет не меньшее значение, чем уровень автора проекта.

«Жилая единица» в Марселе. ... «социальное воображение» получило трехмерное выражение.

...Проблема жилищного строительства... не ограничива[ется] изолированной жилой ячейкой. ...около 1600 человек ...23 ...типа для 337 квартир – от однокомнатной ...до квартиры «для семьи с восемью детьми». Новаторство ...в ...общественных учреждениях. ... «центральную торговую улицу» можно

...узнать по солнцезащитным экранам высотой в два этажа. Вместе с вертикальными рядами ...окон лестничных клеток ...они определяют масштабность и ...облик всего здания. На этаже торгового центра ...магазины, прачечная, химчистка ...парикмахерские, почта ...киоски, рестораны и ...гостиница. На верхнем, 17-м этаже ...ясли на 150 детей. Пандус ведет ...на террасу на крыше с комнатой отдыха, плескательным бассейном и рядом ...площадок для игр. Другая часть террасы ...предоставлена взрослым. ...крытая ...и открытая спортивная площадка; в северном торце здания ...бетонная плита ...защит[а] от ... мистраля, а также фон [...] для театральных представлений ...бетон приобретал признаки естественного камня. ...вентиляционны[е] шахты и башни лифта, расположенны[е] на крыше ...превращен[ы] ...в ...скульптурные ...воздержался от окраски фасада, покрасив только боковые стенки балконов в красный, зеленый и желтый цвета. Все искусственно освещенные ...переходы «внутренней улицы» были окрашены в яркие цвета ...правительство ...не решалось само сдавать в аренду квартиры и магазины, а сразу потребовало их продажи...

Чандигарх. ...в 1947 г. ...столица Лахор была присоединена к Пакистану. Для восточного Пенджаба с его 12,5 миллионным населением возникла необходимость ...новой столицы. ...участок ...у подножия Гималаев. ...Чандигарх ...на полмиллиона жителей. Проектирование жилых районов, домов и школ ...в ведении [П.]Жаннере, [М.]Фрай и Джейн. ...Строительство Капитолия было поручено Ле Корбюзье, который нес также ответственность за разработку окончательного генерального плана всего города... образ ...Капитолия ...монумент [...] ...западное и восточное духовное богатство... вступают во внутреннюю взаимосвязь.

...Комплекс Капитолия состоит из зданий парламента, министерств и здания Верховного суда.

...Параболические своды-оболочки придают жесткость зданию и перекрывают ...входной холл, высота которого равна высоте всего здания. ...большие расстояния между отдельными зданиями. ...поверхность с меняющимися уровнями, большими бассейнами, зелеными лужайками, отдельными группами деревьев, искусственными холмами, а также гармоничную спираль, символизирующую ежедневный путь солнца. Доминирующим символом комплекса является «открытая рука», которая «будет поворачиваться на шарикоподшипниках подобно флюгеру»...

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСТВА ЛЕ КОРБЮЗЬЕ, 1953-1964 гг.

...сам от начала до конца осуществлял разработку ...как художник или скульптор. ...продолжал работать в скромной мастерской с числом сотрудников от четырех до пяти. ...лично выполнял рабочие чертежи ...значение творчества

...в области пространственных композиций[,] развития пластических тенденций... решения проблемы свода, восстановления ...значения стены.

Создание капеллы в Роншане (1955) относится к периоду расцвета его творчества в 1953–1964 гг.

Павильон фирмы «Филипс» на ...выставке в Брюсселе в 1958 г. был перекрыт гиперболо-параболической оболочкой. ...здание доминиканского монастыря в Ла Туретт близ Лиона...

Шедевром ...является Капитолий в Чандигархе.

КАРПЕНТЕР-ЦЕНТР

Центр по изучению изобразительного искусства при Гарвардском университете ...для студентов ...юристов, экономистов, медиков, физиков, химиков, психологов, философов и др. ...призвано привить студентам художественное видение мира. ...находится в узком пространстве между двумя университетскими зданиями – музеем Фогга и факультетским клубом и между двумя улицами... Центральная часть здания имеет форму куба, который выходит на обе улицы. К нему примыкает выступающая, закругленная часть. Башня ...лифт ...возвышается над зданием. ...S-образный пандус ...выходит на обе улицы, проходя ...сквозь второй этаж здания ...символом моста ...с внешним миром...

Возникновение Карпендер-центра. ...проект [...] центра искусствования при Гарвардском университете. ...первый заказ ...для США после неудачи ...с ...ООН.

...*Планировка.* ...Для этого института не существует общепринятого плана занятий... нет и детально разработанной программы. ...помещения универсального назначения с гибкой планировкой. ...опасность, что эти помещения будут похожи на склад.

...В первом этаже ...помещения ...для фотографических, кинематографических опытов, а также демонстрационный зал, который ...приходится использовать как аудиторию. Отсутствие ...аудитории на 200-300 человек ...чувствуется.

Первый и второй этажи ...для мастерских, где проводится наглядное обучение. ...назначение третьего этажа еще ...не определилось. ...придется добавить еще аудитории ...создать ...справочную библиотеку ...помещения для коллоквиумов.

На четвертом этаже ...мастерская скульптуры Мирко. ...понимал неполноценность программы строительства. Под ...объемами мастерских, под столбами ...не заполненные пространства, которые трудно было использовать.

ЛЕ КОРБЮЗЬЕ И ЕГО ЗАКАЗЧИКИ

...В основе ошибок заказчиков ...неспособность распознать того, кто несет ...ростки будущего ...

Трагическая линия ...препятствия на его пути. ...видел, как другие осуществляли то, что являлось, по существу его замыслом.

...При строительстве Лиги Наций ...наблюдалось явное подражание мастеру.

При постройке комплекса ...Объединенных Наций ...ООН не проводила ...конкурса, а выбрала десять архитекторов... Маркелиус ...создал проект ...жилого массива для служащих ...проект 23А, разработанный Ле Корбюзье ...рекомендова[ли] ...

...Председателем этой группы ...назначен ...[У.]Гаррисон.

Гаррисон ... возглавил Главное управление по строительству...

Гаррисон сохранил лишь внешний вид здания [Ле К.] ...не смог справиться с задачей в целом. ...возня вокруг ...ЮНЕСКО, культурного центра ООН в Париже. ...кандидатура Ле Корбюзье была сразу отклонена. ...представитель США ...наложил вето ... «Невозможно!» ...его выбрали в Комитет пяти, который подбирал архитекторов... Ле Корбюзье ...Гропиус, Маркелиус, Роджерс и [Э.]Сааринен... Ле Корбюзье ...попытками ...принять участие в строительстве делал их жизнь нелегкой.

...К голосу Ле Корбюзье не прислушивались.

...С Ле Корбюзье было нелегко работать... в кругу своих ...не был упрямым. ...на I Конгресс СИАМ ...напечата[л] ...манифест [...]. От этого документа не оставили камня на камне... после согласования с Ле Корбюзье ...возник «Манифест Ла Сарраз». ...Но если заказчик и архитектор ...работают дружно ...в Марселе ...[К.] Пети ...министр реконструкции ...краснодеревщик [...] в Роншане ...священник Кутюрье ...Чандигарх ...Неру...

МИС ВАН ДЕР РОЭ И ЦЕЛОСТНОСТЬ ФОРМЫ

...родился в Аахене ...вблизи голландской границы ...жители обладают ...характером голландцев ...внутренней сосредоточенностью. ...ближе к голландской архитектуре, чем к немецкой. Голландский интерьер Питера де Хоха (XVII в.)... близок художнику Мондриану ...архитектору Мис ван дер Роэ.

Умение ...выкладывать кирпичи или камни он приобрел в детстве в мастерской отца. ...безграничное стремление к целостности форм и исключительная осторожность в выборе ...материалов...

Секрет успеха ...основан на трех факторах: наличие заказчика ...самого зодчего... существование ...новой смены зодчих...

Петер Беренс и Мис ван дер Роэ, ...заказчиком был [Э.]Ратенау ...мастером – Петер Беренс ...подрастающе[е] поколени[е] ...Мис ...Гропиус ...Ле Корбюзье.

Выставка работ Франка Ллойда Райта в Берлине, 1910 г.

...Свободный план... здание как единое пространство... Архитектор из прерий указал ...путь к живым формам. ...осторожност[и] в пользовании новыми материалами ...научился у Беренса ...свободный план ...восприня[л] ...у Райта.

Завод «Фагус»... Сталь и стекло не окружены более массивными стенами.

...В ...проектах стеклянных небоскребов, разработанных ...в 1919-1921 г. ...каркас был расположен внутри здания... «Колонны и балки заменяют несущие элементы. Это конструкция из кожи и костей».

Мис ван дер Роэ и движение голландских архитекторов «Стиль».
...Решающее значение ...имели здесь не заводские здания или магазины, а жилые дома и поселки. Руководствуясь работой ...Амстердамской школ[ы], Тео ван Дусбург в журнале «Stijl»(1917) выдвинул план освобождения архитектуры от устаревших взглядов. Выставка ... «Стиль» (живопись, скульптура и архитектура) в Париже в 1923 г. ...оказала ...влияние на ...Ле Корбюзье и Мис ван дер Роэ, особенно ...макетами и оформлением архитектурного материала. ...присущая Райту трактовка дома как единого ...пространства ...решительно развита дальше.

Загородные дома, 1923 г. Проекты двух ...домов – кирпичного и железобетонного... Плоскости, выступающие из объема здания, выходят за пределы наружных стен как крылья ...длинны[е] полос[ы] ленточного остекления ...парящая в воздухе горизонтальная плита крыши. ...не являются изобретениями Мис ван дер Роэ... фантазия впервые нашла воплощение в павильоне на Барселонской выставке в 1929 г. ...Наиболее известное сооружение мастера – дом Тугендхата в Брно (1930). ...аквариум [...]. Архитектура отражающих конструкций не соответствует решению интерьера.

Выставка в Берлине. В 1931 г. ...последний раз ...участие ...Гропиус[а]. Моголи-Надь ...Байер[а] ...Мис ван дер Роэ установил одноэтажный дом со стеклянными стенами ...в самой бескомпромиссной форме ...единство пространства, плоскости и конструкции ...

Мис ван дер Роэ и поселок Вайссенгоф близ Штутгарта, 1927 г. ...Германия вышла из изоляции, вызванной ...войной и инфляцией. Период упадка в архитектуре сменился бурной деятельностью ...назначение Мис[а] ...вице-президентом ..Веркбунда.

Поселок Вайссенгоф ...строительство ...поручено Мис[у]...практиковалось приглашение ...архитекторов из других стран ...строили каждый в своем стиле. Из Голландии ...Ауд и [М.]Штам... Из Франции ...Ле Корбюзье, построивший два дома на столбах, из Бельгии [В.]Буржуа. ...швейцарским архитекторам поручена ...секци[я] в доходном доме, который ...построил Мис ван дер Роэ. ...Беренс построил доходный жилой дом, похожий на ...замок. Односемейные дома ...возведены Гропиусом, [Б.]Таутом, Шаруном, Редингом, Гильберсаймером, Дэккером, Франком и др. ...вывела новые методы строительства за пределы авангардистской лаборатории...

«Поселок Вайссенгоф служит примером перехода от ремесленных методов строительства к индустриальным».

Многоэтажный дом со стальным каркасом Мис ван дер Роэ. ...Стальной каркас дает возможность исключить все несущие внутренние и наружные стены. Для наружного ограждения ...достаточн[а] толщина в полкирпича с изолирующей прокладкой; внутренние перегородки могут быть расположены по желанию квартиронанимателя ...различным образом. Ряды широких сплошных окон... Открыто установленные колонны ...создают новое ...ощущение внутренних связей ...все находится во взаимосвязи, внутри, снаружи, вверху, внизу! ...перегородки из клееной фанеры, присоединяемые к потолку с помощью затяжных болтов, обеспечивают возможность легкой перепланировки... по-новому ...организована работа по приготовлению пищи... ввели консольно укрепленный трубчатый стул, разработанный Мис ван дер Роэ и [М.]Штамом.

ИЛЛИНОЙСКИЙ ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

...Двадцать четыре здания, расположенных под прямым углом, пространственно связаны друг с другом ...для его восприятия требуется фактор времени или движения ...модул[ь] равен 24 футам (7,3 м).

...Пропорции.

...Продуманный выбор пропорции сочетался со сдержанностью в использовании материалов.

МИС ВАН ДЕР РОЭ СТРОИТ ВЫСОТНЫЕ ДОМА

В 1949 г. ...построил высотные жилые дома вдоль берега ...Мичиган. Один из них – Промонтори-билдинг ...Здание 22-этажное с железобетонным каркасом. В плане оно имеет U-образную форму... фактически состоит из двух зданий, соединенных в одно. Каждое из них имеет отдельный лифт и лестницу.

...Лейк Шор Драйв, 1951 г. ...возродили ...традицию Чикагской школы. ...Адлер и Салливен ...могли взять на себя ответственность за ...строительств[о] от начала до конца. Механизация и индустриализация ...сделали это практически невозможным, однако никогда ...художник не будет заменен компьютером. ...зодчий знает, как использовать ...клавиатуру механизации ...единство формы стало высшим законом...

Комплекс Лейк Шор Драйв состоит из двух высотных зданий, связанных между собой. Такие здания-близнецы с тех пор стали в США распространенными вплоть до их извращенного вида... Международного центра торговли в Нью-Йорке (архит. Ямасаки).

О ЦЕЛОСТНОСТИ ФОРМЫ

...В начале 20-х годов у Мис ван дер Роэ был свой собственный ...способ художественного выражения. ...В дальнейшем он стремился к достижению чистой формы. Это сопровождалось ...отречением от всего, что казалось архитектору мешающим или несущественным. Требование абсолютного совершенства ...в афоризме ... «Большое – в малом»...

Он не делает различия в подходе к одноэтажному, двухэтажному или многоэтажному жилому зданию. ...определение оптимальных размеров для всех поверхностей, контуров и деталей: объемам придается самая простая форма...

Эта строгая дисциплинированность творчества оказала ...моральное влияние на американскую архитектуру.

...Эро Сааринен [...] ...Техническ[ий] центр [...] [GM] (Детройт, 1951) ...24-этажный Левер-хауз на Парк-авеню (1952).

МИС ВАН ДЕР РОЭ, 1953-1964

...стремился все более дифференцированно разработать однажды принятую им точку зрения. ...сталь и стекло... При работе с этими материалами важно ...разработать все детали, учесть малейшие изменения пропорций. ...мастерские Мис[а] ...изготавливают шаблоны деталей несущей части здания и их примыканий в масштабе до 1:1, так как уменьшение масштаба может исказить художественное впечатление. ...облицованное бронзой здание фирмы «Сиграм», построенное в 1958 г. близ Парк-авеню с развитой площадью перед ним...

ЗДАНИЕ ФИРМЫ «БАКАРДИ», МЕХИКО, 1961

...на дороге между Мехико и священным городом ацтеков. ...Интерьер ...единое помещение с «перетекающим» пространством.

...Эффект «парящего потолка» ...усиливается ...простым приемом расположения колонн: они отсутствуют на углах...

Решая интерьер ...принцип перетекания пространства... застекленное со всех сторон помещение, хотя и закрытое, производит впечатление патио. Рабочие помещения для секретарей состоят, по существу, из галерей, расположенных вдоль продольных стен. По торцам залы заседаний отделаны панелями из ценных пород дерева.

МУЗЕЙ ИСКУССТВА XX В. В ЗАПАДНОМ БЕРЛИНЕ, 1963

...колонны поставлены далеко от углов... со смещенными в глубину стеклянными стенами усиливает впечатление парения... Здание стоит на возвышении... полуподвальный этаж для ...музейной экспозиции. Остекленный зал ...на уровне вестибюля... служит для временных выставок.

...От начала до конца он твердо придерживался... принципа: каркас и стекло. Он не признает никаких «мелочей». ...не успокаивался, пока не добивался чистой формы. ...он оказал сильнейшее влияние на американскую архитектуру, хотя подражать ему так же бессмысленно, как художнику Мондриану.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.
ФРАГМЕНТЫ ИЗ КНИГИ ДЖ.НЕЛЬСОНА
«ПРОБЛЕМЫ ДИЗАЙНА».
М., 1971.

ДИЗАЙН КАК КОММУНИКАЦИЯ

В человеческом обществе основным средством общения является язык, поэтому вполне естественно, что обычно мы представляем себе передачу мыслей как процесс употребления слов. Правда, в наши дни мы уже знаем, что передача мыслей этим не исчерпывается (несмотря на то, что лингвисты не добились даже одинакового понимания слов разными людьми). Каракули, нацарапанные после обеда на салфетке, для нас тоже средство общения. Так же как и ночные шумы от автомобилей в большом городе. Для математиков или физиков уравнения выражают факт или идею максимально лаконично. Для них это такие формы общения, замена которых потребовала бы множества слов. Картины, скульптуры, произведения дизайна — независимо от воли авторов тоже средства общения, хотя там вообще нет слов.

Общее для всех этих явлений только одно — все они что-то сообщают нам. Некоторые из них очень точны и конкретны, словно указатели на общественных туалетах. С другими дело не так просто. Например, «Улисс» Джойса надо тщательно анализировать, чтобы хоть как-нибудь понять его смысл. Когда же заходит речь о смысле какой-либо профессиональной деятельности, мы прежде всего апеллируем к опыту и высказываниям выдающихся людей. С помощью Корбюзье мы составляем свое суждение об архитектуре, опираясь на статьи Оппенгеймера, мы говорим о присутствии физикам чувству долга перед обществом. О современном дизайне стараются судить тоже лишь по словам и деятельности самих дизайнеров.

За примерами ходить недалеко. Не так давно один видный представитель этой профессии заявил журналистам, что заслуга дизайнера перед обществом заключается главным образом в создаваемом им комфорте. По этому поводу я могу сказать только одно — это неверно, а будь даже верно — не имело бы практического значения...

Если мы все-таки считаем обеспечение большего комфорта и удобств вершиной общественно полезной деятельности, нам нужно найти типичные примеры и посмотреть на деле, какой же вклад дизайнер вносит. Прошу учесть, что под дизайнерами я имею в виду таких же людей, как и мы с вами, людей, владеющих определенной профессией, которую называют «industrial design». Когда же я говорю о комфорте, то я не ограничиваю его ощущением горячей грелки в постели, а включаю сюда все, что упрощает быт и тем самым высвобождает (теоретически) время и энергию для других занятий. Возьмем, к

примеру, тостер. Пользование им отнимает меньше времени, чем накалывание куска хлеба на вилку и поджаривание его над огнем. Холодильник — это гениальное изобретение, которое избавило нас от необходимости выставлять зимой за окно ящик для хранения продуктов. То же самое можно сказать об электрорадиаторах или шоссейных дорогах. Эти вещи действительно изменили образ нашей жизни, но беда в том, что они вовсе не дело рук дизайнеров. Конечно, можно перечислить, что спроектировано дизайнерами для удобства людей, но это все куда менее значительно: стулья для секретарш, не рвущие нейлоновых чулок; более разборчивые цифры на приборных досках или телефонном диске; успокаивающая зрение окраска пишущих машинок; более удобные ручки чемоданов и т. д.

Я не хочу умалить значение нашей вполне полезной работы, я говорю лишь о том, что не вижу доказательств, подкрепляющих притязания на серьезный вклад в ту деятельность, цель которой — облегчить жизнь людей.

ПРИТЯЗАНИЯ НА СОЦИАЛЬНУЮ ЗНАЧИМОСТЬ

В какой мере дизайнер считает себя причастным к этому грандиозному социальному явлению, в такой же мере и притязает на социальную значимость. Это не бог весть какая значимость, хотя я вовсе не хочу сказать, что сама по себе она «плохая». Дело просто в том, что подобное притязание почти ни к чему не ведет.

Возможно, кое-кто из чувства мнимого превосходства отнесется с презрением к столь откровенному суждению. Но все, что происходит, должно было бы вызывать лишь чувство удивления. Наше общество задалось целью (по крайней мере внешне) создать новую цивилизацию сверхкомфорта.

Благодаря достигнутому уровню производства, немислимому еще поколение назад, оно превратило добрую старую пирамиду, которую рисовали наши учебники (кучка праздных богачей наверху и масса угнетенных пролетариев внизу), в своего рода кристалл, где покупательная способность, подобно расходящимся лучам, распространяется на огромное число представителей средних классов. Почему бы теперь, когда у стольких людей есть деньги, которых раньше не было, не возникнуть спросу на телевизоры, на холодильники (где кубики льда изготавливаются без лотков), на установки для кондиционирования воздуха и лодочные подвесные моторы.

Вполне вероятно, что обладание такого рода удобствами — не самая высшая цель, стоявшая когда-либо перед обществом, но от этого она не становится порочной. Нет никаких оснований считать, что Платон или Лоренцо Великолепный не обладали всем лучшим, что было доступно в их время, и тем не менее оба оставили добрую память, невзирая на окружавшую их роскошь. В самом комфорте, «облегчающем жизнь», нет ничего хорошего или плохого. Человечество

издавна борется за то, чтобы сделать жизнь более безопасной, легкой и интересной. В ходе этой борьбы мы добились довольно явных успехов.

Дизайнеру в его каждодневной работе нередко приходится решать проблемы облегчения жизни. В нашем обществе они неизбежны. С такими же проблемами сталкивается и управляющий универсальных магазинов — супермаркетов. Это его прямая задача, так же как и дизайнера. И надо сказать, что она не содержит в себе ничего предосудительного или унижительного. Так относился к своим деяниям Иисус Христос, так поступали и великие художники Возрождения. Важен не сам факт служения, а то, что существует бесконечное множество уровней, на которых оно осуществляется. Средний архитектор, разрабатывающий проект перестройки дома, действует примерно на том же социальном и духовном уровне, что и заправщик на газолойной станции. Фрэнк Ллойд Райт — тоже архитектор, но оказываемые им услуги стоят на качественно ином, более высоком уровне.

Со временем общество забывает о плохих проектах, безобразных зданиях, построенных кое-как домах. Но остальное — хорошую работу хороших людей — оно помнит, и архитектурное творчество постепенно превращается в благородную профессию. Если дизайн будет заниматься поисками своей исторической роли, он не пойдет дальше того, с чего начал, то есть останется профессией обслуживающей. Чтобы решить стоящие перед ним проблемы, следует рассмотреть уровни обслуживания.

ТРАДИЦИЯ ПРОТИВ ТЕХНИКИ

Для появления дизайна нужны условия. Необходима потребность или по меньшей мере возможность использовать изделия и нужен дизайнер. Он может считать себя фермером или механиком, а может называть себя и дизайнером. Это не имеет особого значения, коль скоро находится человек, который хочет и может дать форму замыслу. Пути превращения замысла дизайнера в готовый продукт формируются традицией и техникой. Эти два элемента не всегда действуют согласованно. В примитивных культурах потребность в проектируемых изделиях находит свое выражение в изготовлении ряда относительно простых орудий, утвари и предметов культа. Дизайнер здесь зачастую и творец и потребитель. В условиях медленного развития техники главным руководством к поискам соответствующей формы становится традиция, и усовершенствование дизайна затягивается на поколения. Однажды разработанные формы застывают, и дизайн в этом случае правильнее назвать подражанием стандартным образцам с индивидуальными вариациями. Нам известно несметное множество форм, просуществовавших столетия и даже тысячелетия фактически без всяких изменений. В обществах, считавших себя вечными (яркий пример такого общества — Древний Египет), устойчивость

установленных форм к тому же поддерживала господствующую веру в незыблемость существующего порядка.

ПРЕУВЕЛИЧЕНИЕ РОЛИ ФУНКЦИИ

Говоря о «потребности» в том, или ином предмете, полезно сознавать, что качество дизайна не обязательно связано с уровнем или типом потребности. Поскольку этот момент имеет важное значение при рассмотрении дизайна, на нем стоит остановиться. Предположим, что дело идет о потребности в сосуде для хранения жидкости. Ответом на эту потребность (то есть задуманным и созданным предметом) может быть предмет, полностью отвечающий своему назначению, но не представляющий никакой эстетической ценности, или предмет, хранимый веками как несравненное произведение искусства. Иными словами, функциональная пригодность предмета еще не служит гарантией качества, это всего лишь уровень, ниже которого дизайн не может опуститься, иначе он перестанет служить своей цели... Мне думается, это очень важно, поскольку сейчас широко распространены неправильные представления о роли функции и есть тенденции переоценивать ее значение. Если функция не обязательно играет решающую роль, то то же самое относится к типу и уровню потребности. С точки зрения «хорошего дизайна» безразлично, был ли сосуд изготовлен для принца или нищего. Правда, еще сравнительно недавно принцы находились в более выгодном положении, так как у них имелось больше возможностей приобретать продукцию лучших дизайнеров. Но уровень работы художника или дизайнера всегда был более важным в нашем обществе, чем социальный или финансовый статус клиента.

Эмоциональный и духовный уровень работы дизайнера также имеет более важное значение, чем тип предмета, над которым он работает по заказу или вдохновению. Я только что упомянул о принцах, а к числу их потребностей относится потребность в дворцах. Однако и здесь, как и в случае с простым сосудом, возвышенный характер задачи не гарантирует «хорошего дизайна». Не нужно быть особо искушенным критиком, чтобы, сравнив резиденцию Хайле Селассие в Аддис-Абебе и Холирудский замок в Эдинбурге, понять, что второе — это изысканное, хотя и не особенно значительное произведение, а первое — верх безвкусицы. То, что структура эфиопского здания более «функциональна», не имеет, в сущности, никакого значения.

ДИЗАЙНЕРУ НЕЗАЧЕМ БЫТЬ ЛИЧНОСТЬЮ

Ни один вид дизайнерского проектирования не может существовать сам по себе. Он всегда связан — иной раз очень сложно — со всей совокупностью влияющих на него обстоятельств и воззрений. «Хороший дизайн», на наш взгляд, неразрывен с окружением. Добиться «хорошего дизайна» так трудно

потому, что он требует от дизайнера большой эмоциональной и интеллектуальной зрелости, а такие люди встречаются не часто. Предшествующие поколения решали эту проблему, используя множество рук и умов, встречавшихся на протяжении столетий: примером могут служить топор или чайная чашка. Дизайнером был тогда не индивид, а весь социальный процесс испытания, отбора и отклонения. Такое положение сохраняется по сей день, хотя и в несколько другом смысле, мы же склонны переоценивать значение дизайнера как личности.

«ПЛЕННЫЙ» ДИЗАЙНЕР ПРОТИВ «НЕЗАВИСИМОГО» ДИЗАЙНЕРА

В золотые дни, до появления современного дизайна, когда предпринимателю требовался проект какой-нибудь вещи, он обычно шел в цех и поручал это одному из своих мастеров или же делал все сам.

В эпоху современного дизайна предприниматель стал обращаться к дизайнерам и получать от них все, что ему нужно. Поскольку это нередко приводило к заметному расширению сбыта товаров, промышленник стал ценить дизайн и дизайнеров.

В конечном счете предприниматель смекнул, что, если он возьмет дизайнера в штат, те же услуги обойдутся ему дешевле; или ему так только казалось, но на практике это приводило к тем же результатам.

Как одно из последствий этого процесса возникла экономическая угроза для независимых дизайнеров. По крайней мере, ее почувствовали.

Многим лицам свободных профессий свойственна безобидная слабость воображать, что они руководствуются иными побуждениями, нежели простые смертные, работающие по найму. Рабочие могут бастовать из-за семи центов в час, вице-президенты корпораций могут наживать себе язву, добиваясь прибыли в 100 тысяч долларов, у свободного же творческого работника — идеалы более высокие. Так нам иногда нравится думать.

Факты, увы, этого не подтверждают. Рабочие и вице-президенты нередко получают моральное удовлетворение от своей работы; с другой стороны, есть доказательства, что при встрече с вторгшимся в его владения чужаком сердце свободного художника пылает таким же негодованием, как и сердце старейшего из профессионалов.

Много лет подряд одним из самых необычных и поучительных зрелищ на арене свободных профессий была борьба Американского института архитекторов (АИА) против архитектурных бюро при разного рода государственных учреждениях (больницах, тюрьмах и т. д.). Не стоит говорить, что официально АИА был встревожен не потерей гонораров для своих членов, а угрозой чистоте архитектурной профессии. Борьба велась с соблюдением декора, и предметом открытой дискуссии были только этические вопросы (какие именно, некоторым из нас так и не удалось выяснить). Однако

руководство АИА было бы глубоко шокировано предположением, что его мотивы не так уже сильно отличались от мотивов Конгресса производственных профсоюзов. Сейчас мы повторяем все это в области дизайна. Просуществовав каких-нибудь четверть века, мы разделились на две противостоящие друг другу категории: «независимых» и «пленных» дизайнеров. Последние работают в штате фирм, главным образом промышленных.

Мы делаем упор на экономическую конкуренцию как на основную причину существующего раскола. По-видимому, в этом все дело, прочие же доводы — лишь попытка пустить пыль в глаза.

Я лично поднимаю этот вопрос потому, что нахожу такое положение нездоровым. Раскол в среде дизайнеров сбивает с толку молодых специалистов, особенно учащихся, уменьшает эффективность вклада, ожидаемого от этой профессии, и умаляет ее достоинство. Дизайн как профессия завоевал себе место в рекордно короткие сроки. Его полезность получила повсеместное признание. Но он все еще не использовал всех своих возможностей в обществе, переживающем колоссальные преобразования.

Взглянем на этот вопрос со стороны. Всем не дизайнерам, то есть практически обществу в целом, совершенно безразлично, как обеспечивается необходимое обслуживание или какая категория специалистов его обеспечивает. Да и зачем им это знать? Кому какое дело, подсчитывает ли его заработок счетовод или счетная машина? Важно, чтобы необходимое обслуживание было обеспечено. Как это достигается, конечно, интересует нас лично, но в численном отношении мы всего лишь невидимая точка среди массы людей, а массе до этого нет дела. Не все ли равно женщине, купившей красивую взбивалку для яиц, кто спроектировал эту взбивалку: «пленный» или «независимый» дизайнер?

МНИМЫЕ РАЗЛИЧИЯ

Обычно, говоря о двух больших категориях, на которые сейчас делятся дизайнеры, особый упор делают на мнимые различия между людьми, выбирающими ту или иную карьеру. Согласно этой точке зрения, самостоятельная практика сулит возможности более высокого вознаграждения в сочетании с большим риском, тогда как работа в штате компании менее выгодна, зато более надежна. Такое утверждение, естественно, приводит к выводу, что рискующий независимый дизайнер выше человека, приютившегося под крылышком фирмы. Может быть, в этом есть зерно истины, но мне пока не удалось его обнаружить. Мысль, будто работа в штате фирмы дает уверенность в завтрашнем дне, не подтверждается фактами. Я знаю компании, решительно сокращавшие штат дизайнеров в связи с изменением своей политики, и некоторым ведущим дизайнерам фирм случалось терять работу. А в

независимых бюро можно найти людей, имеющих постоянные заказы на протяжении двадцати лет.

Так же несостоятельны и другие доводы. Дизайнеры в фирмах выполняли, например, целый ряд прекрасных работ. Кто посмеет утверждать, что эти люди были движимы страхом перед необеспеченностью? К тому же трудно найти факты, подтверждающие мысль, будто риск связан исключительно с независимой практикой.

Разве работа главного дизайнера компании не имеет отношения к успеху каждого нового вида продукции? Разве он не заинтересован в устойчивости своей фирмы, и разве фирма не штрафует его за неудовлетворительную работу? Вероятно, справедливо, что только немногие готовы принимать решения, сопряженные с риском. Вполне возможно, что такие люди «выше других», во всяком случае, с точки зрения их конкурентоспособности. Но у нас нет доказательств, что их можно найти только в независимых бюро. Время от времени можно слышать и другой довод. Недовольные отсутствием согласованности и взаимопонимания, представители обеих категорий говорят: «Из-за чего весь этот шум? Хороший дизайнер остается хорошим дизайнером, где бы он ни находился».

Я целиком согласен с существом этого довода, но такая благонамеренная попытка устранить разрыв мешает использовать очень интересные и продуктивные возможности нынешнего положения: различия существуют, и их можно выгодно использовать.

ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫЕ РАЗЛИЧИЯ

Значительные различия между двумя группами обусловлены опытом их работы. Дизайнер, окончивший учебное заведение,— это еще не специалист. Он претерпевает постоянные изменения в зависимости от условий, в которых протекает его работа.

Рассмотрим, например, некоторые ситуации, связанные с типичным представителем свободной профессии. Прежде всего, никому нет дела до того, будет ли у него практика или нет, поэтому он вынужден всемерно развивать все ресурсы, имеющиеся в его распоряжении. Он становится крайне восприимчивым к открывающимся возможностям, которыми он, возможно, пренебрег бы в других условиях. Он должен доказать посторонним лицам ценность своих услуг и в результате подняться выше среднего уровня. В случае успеха он будет работать на несколько фирм, нередко в областях, не имеющих почти ничего общего друг с другом. Такое расширение проблем дизайна, варианты которого обычно не поддаются предвидению, неизбежно приводит к выработке определенной позиции, методов и приемов, рассчитанных на предельно широкое применение. В конечном счете возникает организация, насквозь пронизанная особым духом и обладающая особыми средствами.

Дизайнер, одинаково владеющий резцом и карандашом, не видящий непреодолимых барьеров между изготовлением мебели и кинофильма, приобретает гибкость и уверенность перед лицом новой проблемы. Этот опыт имеет, конечно, и свои отрицательные стороны, но вместе с тем он дает огромную силу.

Сила независимого бюро заключается в широте его опыта, в относительно большом количестве «испытаний», через которые проходят его сотрудники (имея дело с новыми клиентами, незнакомыми проблемами и т. п.), в высоко развитой способности воплощать замысел и вообще в гибком подходе почти к любой ситуации. На практике это приводит к тому, что у дизайнера вырабатывается способность совершенно беспристрастно воспринимать любую проблему, что представляет особую ценность для администрации.

АМЕРИКАНСКИЙ МИФ О МАССОВОМ ПРОИЗВОДСТВЕ

Разрабатывая план действий, дизайнер лишь предельно широко ставит задачу. Уметь сформулировать задачу — одно из необходимых качеств дизайнера. На технически отсталом предприятии, как в приведенном выше гипотетическом примере, дизайнер должен решить две проблемы. Он должен создать такой проект, который полностью соответствовал бы не идеальной, а реальной технике, используемой на предприятии. Вторая проблема — помочь поднять технический уровень предприятия. Некоторые дизайнеры считают, что это не входит в их компетенцию. По-моему, ограничивая свою ответственность, дизайнер в такой же степени урезывает и свои возможности.

Не менее важны и проблемы сбыта. Так как сбыт — это явно самостоятельная область, естественно, возникает соблазн принимать на веру все открытия специалистов. Это, может быть, и удобно, но дизайнеру так делать не рекомендуется, ибо его отношение к рынку оказывает существенное влияние на всю работу. Если подобное рассуждение покажется притянутым за волосы, возьмите в качестве примера настольный радиоприемник. В 1947 году было выпущено двенадцать миллионов радиоприемников, все они лишь незначительно отличались друг от друга. Решение было стандартным — футляр из пластика с некоторыми вариациями в отношении шкалы, кнопок и декоративных решеток, прикрывающих динамики. Уровень дизайна был весьма и весьма посредственным. Вся эта масса невыразительной продукции оставила у меня впечатление, что на определенной ступени выработки общего курса фирмы достигли согласия относительно того, что понравится, а что не понравится публике. И уже потом эта политика принималась дизайнером. Но дизайнер, действительно заинтересованный в правильном решении своей задачи, возможно, придет к совсем другому выводу. Допустим, что он полностью пересмотрит вопрос о сбыте и публике.

Первым делом он спросит себя, что такое публика. Проведя небольшое исследование, он обнаружит, что в 1947 году было выпущено двенадцать с половиной миллионов комнатных радиоприемников и что его клиент изготовил из них три процента, или триста восемьдесят тысяч штук. Далее, он узнает, что предприятие его клиента выпускает двенадцать моделей, то есть по тридцать-сорок тысяч приемников одного образца. Здесь выясняется, что его публика — это не сто сорок миллионов человек, а меньше одной двадцатой процента от этого числа. Американский миф о массовом производстве и распределении в значительной мере лишен смысла. Стало быть, по большей части лишено всякого смысла и изучение потребительского спроса, результатом которого являются точные выводы, что будет или чего не будет покупать публика. Может быть, дизайнер придет также к заключению, что на рынке, где конкурирующие между собой предприниматели подражают дизайнерским решениям друг друга, в деловом отношении зачастую безопаснее проводить радикальную политику. Удастся дизайнеру убедить клиента в правильности своего рассуждения (а это не так трудно, как вы, возможно, думаете), значит, он получит заказ, в ходе выполнения которого ему придется считаться только с реальными ограничениями: формой шасси автомобиля, природой материала, которым он может воспользоваться, и особенностями технологического процесса. Теперь он волен сформулировать свою проблему в терминах самой проблемы и появляется шанс (хотя и не гарантия), что он создаст хороший дизайнерский проект.

У ДИЗАЙНЕРА ТАКИЕ КЛИЕНТЫ, КАКИХ ОН ЗАСЛУЖИВАЕТ

Я вовсе не хочу сказать, что дизайнера призовут в высший совет промышленности, потому что правление фирмы решит, что оно нуждается в зримом выражении своей веры в человечество.

Об изменениях, вызывающих действительные сдвиги в обществе, никогда не говорят в столь выпяченных выражениях. Причины их самые прозаические. К примеру, небольшая компания вдруг обнаруживает, что она в состоянии конкурировать с крупными промышленниками только в области дизайна. Или же начальник отдела сбыта, испугавшись спада, решит, что некоторые товары нуждаются в «косметической операции». Дальнейшее зависит от дизайнера, так как он вполне в силах продемонстрировать своему клиенту, какие возможности таятся в его сфере деятельности.

Поэтому я склонен считать, что у дизайнера такие клиенты, каких он заслуживает. Крупный дизайнер, заявляющий, что ни один из его сорока семи клиентов никуда не годится, выносит приговор самому себе.

К списку средств, которыми располагает дизайнер, можно причислить почти универсальную специализацию. Это очень важный момент. Он важен потому, что открывает такие возможности творческой деятельности, каких художники

не знали со времен итальянского Возрождения, когда человеку ничего не стоило быть одновременно портретистом, архитектором и военным инженером. В наше время подобная разносторонность снова становится доступной — не потому, что один человек способен в деталях овладеть полдюжиной различных профессий, а потому, что в каждой области имеется столько специалистов, что он *может не пожелать специализироваться*. Многие дизайнерские бюро (как большие, так и малые) охватывают всю область дизайна — от архитектуры и планировки до графических работ. Специалисты иногда называют дизайнера «мастером на все руки», но на самом деле это не так, ибо он мастер только в одной области — области дизайна.

Если вас интересует тенденция, то я бы сказал, что это явление — часть очень широкого, еще нечетко очерченного процесса социальной эволюции, который, возможно, снова породит «универсального человека», но уже на принципиально ином уровне.

Это очень широкая картина, так как она охватывает слияние наук, воздействие ядерной физики, расширение ассортимента бесчисленного количества предприятий, некогда специализировавшихся на выпуске одного вида продукции, региональное планирование и другие области. Дизайнер, который обнаружит, что он движется в том же общем направлении, не должен удивляться или теряться, ибо в основе его побуждений лежат глубокие социальные преобразования, происходящие повсеместно.

НОВАЯ ПРОФЕССИЯ

Дизайн отличается от архитектуры и машиностроения в одном очень интересном отношении: это единственная профессия, ставшая мифом, не успев достигнуть зрелости. Всем знаком образ дизайнера, созданный рекламой. В соответствии с этим эффектным портретом дизайнер сочетает в себе таланты Архимеда, Томаса Эдисона и Микеланджело. Сия незаурядная личность переделала все привычные атрибуты цивилизованной жизни, создала электрокосилки, срезающие траву, но не причиняющие никакого вреда щенку; кабины грузовиков, более комфортабельные, чем каюты первого класса на роскошном лайнере, и холодильники, едва ли не сами заказывающие гастрономические товары. У этого счастливчика имеются свои заботы: предполагается, что, сотворив все эти чудеса, он затем должен создавать проекты новых изделий, настолько более привлекательных, что потребителю не останется другого выхода, как выбросить на свалку все купленное им, дабы освободить место для усовершенствованных моделей.

Преувеличение всегда было одной из американских традиций, а мифотворчество старо, как мир. И хотя легенда о сверхспециалисте, сказочные таланты которого равняются лишь его сказочным доходам, приняла

противоестественные размеры, нет недостатка в доказательствах, что с точки зрения бизнеса дизайнеры добились весьма внушительных результатов.

Прежде чем заняться основными проблемами, остановимся на некоторых вопросах, которые вас, возможно, заинтересуют. Как особый вид профессиональной деятельности дизайнерское проектирование существует около тридцати лет.

Понятно поэтому, что группа специализирующихся в этой области людей не обладает ни устойчивым положением, ни академическим статусом; присущим архитектуре и инженерным профессиям. В связи с этим можно ожидать, что здесь вы столкнетесь со своего рода нуворишеством и довольно ощутимым комплексом неполноценности. Так оно и есть. Поскольку работа дизайнера редко бывает связана с вопросами, затрагивающими общественную безопасность, не существует и установленного законом метода, позволяющего контролировать доступ к этой профессии. Поэтому, как и следовало ожидать, в этой области можно встретить шарлатанов и мошенников. Дизайн по самой своей природе связан с промышленностью, которую зачастую больше заботит сбыт, чем «честность» в проектировании. Поэтому можно ожидать, что вы встретите там разочарованных людей и неудачников, и это действительно так.

Один из преуспевающих дизайнеров как-то сказал мне: «Совершенно верно, что как группа мы существуем всего два десятка лет, но временами мне кажется, что я принадлежу к старейшей профессии мира». Приговор суровый, но не лишенный основания. Дизайнера больше, чем любого художника, принуждают идти на компромиссы. Под «компромиссом» я понимаю не приспособление ради упрощения производства или сокращения издержек, а извращение хорошего замысла в угоду потребителю. Мне думается, что именно в этом отношении дизайнер резко отличается от архитектора и инженера. Дело в том, что его усилия никогда не бывают направлены на один объект, например строительство, а охватывают нечто повторяющееся многократно. Поэтому он волей-неволей сталкивается с проблемой сбыта.

Сущность проблемы сбыта, как она излагается дизайнером, заключается в том, что его личные вкусы и убеждения не имеют никакого значения по сравнению с вкусами и убеждениями среднего потребителя. В результате большинство дизайнеров, если задать им соответствующий вопрос, объяснят вам, что они проектируют не «самый лучший» продукт, а такой, который найдет сбыт. Этот фактор сбыта и обуславливает главное различие между дизайнером и архитектором и серьезнейшим образом препятствует достижению первоклассных результатов в области дизайна.

Существование дизайнеров в наше время объясняется тем, что все большая часть населения постепенно осознает, что машинная продукция может выглядеть как машинная продукция и все же быть красивой. Предприниматель же (если не считать очень немногих областей, таких, как самолетостроение) редко бывает в состоянии сделать свою продукцию красивой — для этого ему

недостает подготовки и понимания. Поэтому дизайнер призван восполнить пробел, который необходимо устранить, чтобы продукт мог достигнуть высокой степени совершенства. Тот факт, что на практике большая часть дизайнерских проектов для промышленности представляет собой весьма поверхностное стилизаторство, к делу не относится. Я просто хочу подчеркнуть желательность участия художника в производственном процессе. Связь художника с промышленностью стала казаться странной только в последние полтора столетия. До промышленной революции существовала великая традиция создания проектов для производства, восходящая к каменному веку. Достаточно посетить любой музей, чтобы понять это. Кроме живописи и скульптуры, все экспонаты — это предметы повседневного пользования: светильник, зеркало, чаша, карета, кувшин, столовое серебро или приборы. Человечество всегда очень заботилось о красоте предметов широкого потребления. Наше время отличается от 600 года до н. э. тем, что прежде художник был одновременно производителем, сейчас же задача непомерно усложнилась. В моем понимании, реальный вклад дизайнера заключается в том, что он возродил здоровый в своей основе традиционный способ делать вещи.

Если дать себе труд проанализировать состояние современных искусств, станет очевидно, что многие из них переживают упадок. В архитектуре, например, нами, по-видимому, полностью утеряна способность возводить монументальные здания. Даже группа ООН в Нью-Йорке, вобравшая в себя цвет архитекторов всего мира, после всей шумихи только и смогла, что приятно распланировать отведённую площадь. Наши церкви — не более как клубы. Живопись и скульптура стали средством время препровождения для ничтожного меньшинства. Кино, обещавшее так много, застряло на эмоциональном уровне комиксов. На этом фоне бессилия и равнодушия особенно выделяется волнение, вызываемое изгибом новой каминной решетки или формой кухонной раковины. Другими словами, дизайнер, очевидно, стал вдохновителем новой формы народного искусства.

Мерилом народного искусства служит не столько его распространение, сколько свобода и критический дух, с какими народ выносит свое суждение о нем. Так, человек, который будет хранить озадаченное молчание перед скульптурой Генри Мура, свободно выскажет свое мнение, скажем, о машине для резки мяса, имеющей аналогичную форму. Еще нагляднее пример с автомобилем, так как потребители уже давно перестали беспокоиться об их технических качествах и составляют свое мнение о них главным образом по внешнему виду.

Любопытно, что хотя инженер, архитектор и живописец подготовили почву для дизайнера, почти никто из них не взял на себя его роли. Думаю, что они не воспользовались этой возможностью, так как не осознали, что, собственно, происходит. Двадцать лет назад архитекторы были заняты джентльменской подделкой европейских зданий. Инженеры, оторванные от их логарифмических

линеек, склонны, наподобие старых дев, претендовать на тонкий художественный вкус. Живописцы не были заинтересованы в приобретении необходимых технических знаний. Поэтому дизайнеры пришли из таких неожиданных областей, как театр, музей, рекламное и издательское дело. Причина, по-моему, кроется в связи между дизайном и сбытом. Открытие, что можно расширить продажу товара, как-то приукрасив его, было сделано (по меньшей мере в нашей стране) людьми, соприкасавшимися с проблемами сбыта и демонстраций товаров. Этот вывод подтверждается рассказами о первых дизайнерах. Одним из них был, например, администратор театра в сельском районе. Заметив, что у большей части зрителей сапоги забрызганы грязью, он заменил плюшевые ковры в театре резиновыми матами, и число посетителей колоссально возросло.

Тот же человек, уже будучи дизайнером, обратил внимание, что, перед тем как выбрать будильник, покупатели взвешивают его на руке. Тогда он уговорил своего клиента несколько утяжелить основание часов, и сбыт их резко возрос. Это весьма разумная позиция, говорящая о наблюдательности, но ее, собственно, нельзя назвать частью процесса дизайнерского проектирования. Успех первых дизайнеров основывался не столько на профессиональной сноровке или знаниях, сколько на приправленном долей воображения здравом смысле, который необходим первоклассному коммивояжеру.

Большинство современных дизайнерских бюро также выполняет работу на уровне первоклассных коммивояжеров, и в этом, вероятно, одна из причин, почему, скажем, архитекторы и инженеры не относятся к дизайнерам как к равным в профессиональном смысле, несмотря на большие заработки части представителей этой профессии. По своим воззрениям и характеру выпускаемой продукции среднее дизайнерское бюро стоит слишком близко к рекламному агентству, чтобы его всерьез могли принимать люди, посвятившие себя более солидным традиционным профессиям.

Изучение работы дизайнера позволяет обнаружить интересную ситуацию. Предположим, что некий молодой человек создал рисунок для партии набивных тканей и успех этих тканей побудил его открыть собственное бюро. Но разрисовка тканей — капризная работа, требующая не столько больших технических знаний, сколько достаточно глубокого понимания двухмерной композиции. Теперь представим себе, что шуринок его клиента производит наручные часы и что успех на поприще разрисовки тканей произвел на него такое впечатление, что он заказал нашему молодому человеку дизайнерский проект часов. Допустим, далее, что работа над часами дала такие результаты, что дизайнер получил заказ для авиационной промышленности. Продолжать эту вымышленную историю успеха нет смысла, ибо ясно, что дизайнер уже работает в самых разнообразных областях, имеющих очень мало общего с точки зрения техники и производства. Всему этому очень легко придать слишком большое значение: чтобы успешно работать в разных областях, дизайнеру вовсе

не нужно знать так много, как можно было бы подумать, и, конечно, он не становится специалистом в каждой из этих областей. Тем не менее к нему предъявляются другие требования, чем к архитектору, который в конечном счете всегда выпускает только один продукт — здание. Правда, одно здание может оказаться больницей, а другое — домом для гостей в имении, но это не меняет того факта, что и ту и другую проблему может решать один и тот же технический персонал с небольшими изменениями. По-видимому, относительно безразлично, является ли дизайнерское бюро большим или малым и специализируется ли оно внешне в той или другой области. При всех случаях для него характерно, что его деятельность охватывает более широкий круг проблем, связанных с техническими приемами и применением, нежели это имеет место в архитектуре и инженерных профессиях.

На практике многим крупным дизайнерским бюро периодически приходилось заниматься архитектурой и машиностроением.

В моих глазах главное различие между дизайнерскими бюро связано с их размерами, в которых я вижу отражение подхода к выполняемой работе. О дизайнере, как и об архитекторе и инженере, можно сказать, что, когда его работа превышает определенный объем, он уже не может выполнять творческую функцию по отношению к каждому виду работ. Вследствие этого место личности занимает организация, что имеет свои сильные и слабые стороны. Сильной стороной является способность выполнять (предположительно со знанием дела) большую и разнообразную работу, слабой же — опасность того, что усиление внимания к производительности и объему деловой активности отрицательно скажется на творческом процессе.

Большая часть молодых дизайнеров выступает против крупной организации, но это, возможно, лишь отражает их собственное положение. Я лично считаю, что в дизайне, как и в других профессиях, позиция бюро важнее количества работающих в нем людей. На мой взгляд, решающим фактором, определяющим качество выполняемой работы, является забота о честности дизайнера, но я также подозреваю, что по мере роста бюро эта забота ослабевает.

В одном специфическом отношении дизайнер заметно отличается как от архитектора, так и от инженера. Выступая в роли своего рода арбитра между промышленником и покупателями, — которые являются предметом вечных тревог предпринимателя, — дизайнер не может не интересоваться связью между своей работой и сбытом товара. В результате предметом его забот становится весь вопрос о массовом производстве. Этим он, конечно, очень сильно отличается от архитектора, который осуществляет индивидуальную застройку, да при этом кустарным способом. Однако дизайнер нередко может излишне преувеличить и действительно преувеличивает проблему массового производства и массового потребления. Представителям этой профессии, видимо, бывает трудно осознать, что для того чтобы сравняться по своему положению с архитектором, живописцем и скульптором, они должны в первую

очередь думать о дизайне. Следует понять, что независимо от того, создает ли дизайнер нечто такое, что будет выпущено лишь в одном экземпляре или, напротив, размножено в сотне тысяч экземпляров,— творческий процесс остается одним и тем же. Единственное различие между массовым и кустарным производством заключается в размере и сложности орудий и предприятия в целом. Можно добавить, что само понятие массового производства и массового потребления — это в некоторой степени скорее миф, чем действительность. Даже когда дело идет об автомобильном заводе производительностью в миллион автомашин в год, продукция его доходит менее чем до трех процентов семей в стране. Чрезмерное увлечение дизайнера проблемой массового производства чревато опасностью, что он станет создавать проекты в расчете не на 3 или 0,1% жителей, которые на деле купят его продукцию, а на все сто сорок миллионов человек, предположительно образующих рынок. В результате ему неизбежно придется потакать дурному вкусу, а это, на мой взгляд, самое тяжкое обвинение представителям профессии дизайнера и его работе.

В 1935 году Вальтер Гропиус, работая в Гарвардском институте архитектуры, писал о важности создания «современного архитектурного искусства, которое было бы всеобъемлющим, подобно человеческой природе». Искусство, которое имел в виду Гропиус, это и есть практика дизайна. Начав со сравнительно простых потребительских товаров, дизайн как профессия расширил сферу своей деятельности, включив в нее все средства транспорта, строительство, типографское дело, упаковку, макетирование журналов, тяжелое машиностроение и даже города. Я не думаю, что из этого следует сделать вывод, будто дизайнер собирается прибрать к рукам архитектуру и планировку городов. Однако необходимо полностью отдавать себе отчет в том, что в наши дни перегородки между различными видами искусств рушатся так же, как это происходит и в науке. Собственно, не так уже важно, учился ли человек, именуемый в настоящий момент дизайнером, на архитектора, инженера или печатника.

При виде этого поразительного расширения диапазона творческой деятельности возникает непреодолимый соблазн провести параллель с итальянским Возрождением. В ту эпоху границы также были нечеткими: художник-портретист мог быть скульптором, декоратором, ювелиром, архитектором и военным инженером. Но нельзя слишком увлекаться этой аналогией, ибо художник Возрождения работал в одиночку, тогда как современный дизайнер — это почти всегда член группы специалистов. Тем не менее как личность дизайнер должен творчески руководить работой во многих областях.

Я утверждаю, что все, что выходит за рамки дизайнера как художника, работающего в промышленности, то есть все, что дизайнер делает помимо этого, является для него второстепенной или побочной деятельностью. Он может располагать штатом в пятьсот человек и полным набором специалистов

всех сортов, но в конечном счете о нем станут судить по тому, насколько правильную форму он придал вверенным его заботам вещам. Пока этот основной критерий не будет принят и применен, дизайн не даст миру таких великих личностей, как Райт, Корбюзье, Генри Мур и Пикассо, коих можно найти в смежных областях, то есть в архитектуре, скульптуре и живописи. Пока же дизайн смог выдвинуть лишь несколько талантливых и преуспевающих людей.

Итак, в конечном счете даже эта самая процветающая и популярная из профессий сводится к очень старой и очень простой истине: к честности человека (в сравнении с честностью других людей), к его способностям как художника, выполняющего определенную работу, к широте его видения, определяющей те нормы, которые он устанавливает для самого себя, и к мужеству, с каким он их придерживается.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
О КЛЮЧЕВЫХ ПОНЯТИЯХ СПЕЦКУРСА	4
ИСТОРИЗМ В ПОНИМАНИИ «СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ» И «СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА»	5
АРХЕТИПЫ АРХИТЕКТУРЫ	15
ЭКЛЕКТИЗМ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ СИМУЛЬТАННОГО ХАРАКТЕРА АРХИТЕКТУРЫ И ДИЗАЙНА	23
ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА БИБЛИОГРАФИИ ПО ТЕМАТИКЕ СПЕЦКУРСА И ОРГАНИЗАЦИЯ КРУГА ЧТЕНИЯ СТУДЕНТОВ-КУЛЬТУРОЛОГОВ	24
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	26
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ИЗ КОНСПЕКТА КНИГИ З.ГИДИОНА «ПРОСТРАНСТВО, ВРЕМЯ, АРХИТЕКТУРА». М., 1984	32
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. ФРАГМЕНТЫ ИЗ КНИГИ ДЖ.НЕЛЬСОНА «ПРОБЛЕМЫ ДИЗАЙНА». М., 1971	68