

Власов В.Г.

ИСТОРИЗМ АРХИТЕКТУРЫ И ТРИАДА ВИТРУВИЯ КАК МЕТАФОРА ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЯ

УДК: 72.01

ББК: 85.110

Аннотация

В статье изложена концепция общности закономерностей формообразования в классической архитектуре и современном дизайнерском проектировании. Проведен сравнительный анализ двух основополагающих законов: триады Витрувия (польза, прочность, красота) – основы классической архитектуры, и триады классического, или промышленного, дизайна (функция, форма, качество). Новое понимание содержания и исторического развития этих законов приводит к выводам об их конвергенции и преобразению в наше время в более сложную взаимозависимость. Особенность этого процесса, характерного для искусства XX–XXI веков, характеризуется ключевым словом «метафора»: перенесением свойств одного предмета на другой и слиянием их смыслов.

Ключевые слова

классическая архитектура, архитектурное проектирование, дизайн-проектирование

На рубеже XVIII–XIX веков немецкие романтики выдвинули идею субъективного переживания исторического времени и «множественности художественной памяти», откуда по собственному произволению можно черпать любые «исторические стили». Среди основных причин, формировавших новое историческое мышление человека XIX в., обычно называют ускорение интеллектуальных процессов, сопереживание разновременных событий прошлого в настоящем или «воспоминание настоящего»¹, признание равноценности этнических культур, усвоение нового и одновременное детальное изучение достижений прошлых культур. Со временем проявилась еще одна тенденция: стремление соотнести нормы классицизма с актуальным состоянием общественных идей во всем их противоречивом многообразии, т. е. примирить классицизм и романтизм.

Поиск новых источников творчества, главным образом в этнических традициях национальной культуры, основывается на элективном методе (лат. *electare* — «отбирать, избирать»). В результате применения метода «свободного выбора» тех или иных форм и стилей возникает эклектика – произвольное смешение их элементов (греч. *eklektikos* – «выбирающий»). Примечательно, что во французском стиле ампир, с которого начинается история искусства XIX в., уже содержались качества эклектичности. Древнеримские мотивы смешивались с древнегреческими, этрусскими, «помпеянскими» и египетскими. И хотя периодом историзма считают 1830–1880-е гг., ампир 1810-х гг. является не только последним классицистическим стилем, но и стилем, открывающим период историзма. В нем уже содержались все признаки нового этапа развития общеевропейского художественного мышления XIX столетия.

Наиболее полно тенденции историзма, как и в иных случаях, проявились в архитектуре. Идеология историзма и эклектичность художественного мышления подготавливались и нарастали постепенно. Предшествовавший стилю ампир французский неоклассицизм второй половины XVIII в. был более эклектичным (включал многообразные источники), чем классицизм второй половины XVII в. или римский классицизм начала XVI в. Тенденция очевидна: круг источников стиля и прототипов конкретных произведений постепенно расширялся, что и привело в XIX в. к провозглашению принципа «свободного выбора».

Ныне идеологию историзма многие исследователи распространяют не только на XIX, но и на XX век. Категории времени и пространства стали привлекать внимание теоретиков и

практиков архитектуры русского авангарда в начале XX в. Однако «историзм в архитектуре незаметно стал Кроносом, пожирающим своих детей» [1]. Вначале историзм лишил архитектуру ее актуальности. Так, например, проекты «городов будущего» 1930–1970-х гг. стали устаревать задолго до приближения возможности их осуществления. Категория «вечности» сменялась понятиями «течения времени» и актуальности. Не всякое современное искусство стали признавать актуальным.

Приверженцы классической архитектуры до этого исторического момента сохраняли свой «символ веры» – триаду Витрувия: «польза, прочность, красота» (лат. *Firmitas, Utilitas, Venustas*).

Примечательно, что Витрувий, практик-строитель, на первых страницах своего трактата «Десять книг об архитектуре», написанного на латинском языке в 18–16 гг. до н. э., следуя античной философской традиции, утверждал метафизические основания архитектурного творчества. «Как во всем прочем, – писал Витрувий, – так главным образом в архитектуре заключаются две вещи: выражаемое и то, что его выражает. Выражается предмет, о котором идет речь; выражает же его пояснение, сделанное на основании научных рассуждений» (Книга первая, I, 3).

Знаменитая триада представляет собой основу категориального подхода к искусству архитектуры. Ее базовые категории не требуют доказательств. Они интуитивно очевидны. Более того, «это категории, прямо связывающие пространство архитектуры с ее субъектом, с человеком. Это удобство для человека, польза – для него, красота – в его глазах, а не имманентные свойства материи архитектуры. Тем самым архитектура постулируется в единстве и взаимосвязи человека и природы, пространства и сознания. Это единство – важнейшее положение метафизики» [1, с. 507]. В дальнейшем формулу Витрувия стали трактовать исключительно широко – как три мира, или три «царства», с которыми имеет дело архитектор [2].

Л. Б. Альберти в трактате «Десять книг о зодчестве» (1444–1452) сформулировал свою триаду, аналогичную витрувианской: «Необходимость, польза, наслаждение». Согласно теории Альберти, архитектор «оформляет материю очертаниями. «Вся архитектура заключается в очертаниях и в постройке... Причем вся форма и внешний вид (лат. *species et commodusque aspectus*) должны быть заложены в этих очертаниях» (I, 1). Иными словами, функция, конструкция и форма в архитектуре соединяются в видимости («внешнем виде»). Понятия места и пропорций связаны категорией целостности. «Части, находящиеся на своем месте, даже мельчайшие в сооружении, становятся красивее для взора» (IX, 7). Таким образом, и в понятии целостности критерием качества является «видимость» (*aspectus*).

Конструкция здания находится внутри и поэтому непосредственно не участвует в создании зрительного образа (композиции). На поверхности здания сосредоточивается «красота» (по Витрувию), или «вкус» (по трактатам XVII–XVIII вв.). Эта идея получила плодотворное развитие. Разделение на «означаемое» и «значающее» является эстетической основой как архитектуры классицизма, так и неостилей XIX в. Г. Земпер писал о «символике облицовки» и «наружных покровов» в отношении античной и классицистической архитектуры. Транспозиция форм из одного материала в другой (по Г. Земперу) или из одного историко-культурного контекста в другой создает историческую «жизнь форм» (термин А. Фосийона) и развитие стиля. «Значащая форма, – писал немецкий историк искусства и теоретик архитектуры Гюнтер Бандманн (1917–1975) в 1951 г., – высвобождается из оков технической, конструктивной необходимости. Зодчество тем самым уже по своей сути является не усовершенствованной конструкцией, своего рода иллюстрированной и украшенной статикой и механикой ..., а воспроизведением тектоники, т. е. искусством. Следствие этого – сублимация технической и материальной составляющих, превращение реальной формы в идеальное образование. Формальный мотив утрачивает свое значение, которым он обладал, будучи первоначально связан с материалом, и обретает благодаря новому отношению идеальное содержание. Именно это имел в виду Винкельман, говоря об облачении, которым покрывается мертвый материал. Форма – это духовный покров, наброшенный на материю» [3].



Рис.1. Фотомонтаж: колонны храма Посейдона в Пестуме (около 540 г. до н.э.) и вентиляционная шахта на крыше «Марсельской жилой единицы». 1947–1952.

Архитектор Ле Корбюзье. Источник: <http://rawa64.livejournal.com/4178.html>

Отсюда следуют два значения, которые подчеркивали в своих трудах сначала Г. Земпер, а за ним А. Ригль. Первое значение – символическое, присущее архитектурным формам с древнейших времен как отражение «небесного порядка», или «репродукция космических процессов». Второе – спекулятивное, искусственно привносимое, в частности в иконологию христианского храма как отражение Града Небесного, Нового Иерусалима (либо его земного воплощения – храма царя Соломона). Как известно, в средневековье все храмы считали подобием храма небесного и это не означало видимого сходства с каким-либо прототипом, даже мифологическим. Все подобия, или «соответствия» были символическими, например количество глав или опор здания, не в полной мере обусловленных конструктивной необходимостью. Двенадцать столпов символизировали двенадцать апостолов, восемь – «восьмой день творения», символ вечности, двадцать четыре колонны – соответствующее число старцев Апокалипсиса,

а тринадцать глав или шатров – Иисуса Христа и Его апостолов. Э. Панофский в таких случаях писал о «соответствии символическим значениям». Именно эти особенности позволяют говорить о специфически изобразительном характере архитектурного творчества.

Следствием такого характера являются реценции, или «параллели роста», например воспроизведение в позднейших композициях античных или ренессансных форм, когда в них нет видимой необходимости и они «лишены эстетического воздействия» [3, с. 440]. Именно так ордер в архитектуре классицизма и барокко обретает не конструктивное, а метафорическое значение. К аналогичным явлениям следует относить и многочисленные «копирования», воспроизведения по заданной программе (лат. *inventio*) или прихоти заказчика того или иного сакрального образца (итал. *concetto*). Причем методика таких воспроизведений не предполагает видимого сходства с прототипом (лат. *exemplum*). Можно сказать, что в подобных случаях воспроизводятся не формы, а их символические значения.

По-новому историзм архитектурного мышления стал проявляться в XX в. Постепенное вытеснение традиционного архитектурного проектирования, ориентированного на метафизические, и поэтому вечные ценности, новыми методами дизайнерского конструирования приводило к тому, что в продукте творческого процесса уже были заложены предпосылки скорых изменений, перестроек, модификаций. Новизна, оригинальность мышления дизайнера также имеют отношение к историчности сознания, но иного рода. Спекулятивность, прагматизм и скоротечная темпоральность – главное условие производства и потребления. Дизайнер создает не монументальное («идеально вечное») сооружение, а вещь, которая вскоре должна выйти из моды, потерять свою временную актуальность и потому быть заменена следующей. Такой продукт не служит сохранению исторических традиций, идеальных, вневременных представлений о красоте и культурной связи поколений, он направлен на создание новых ценностей практической жизни (рис. 1, 2).

Место категорий целостности и красоты формы (рационального пропорционирования) занимают идеи освоенности жизненной среды. Сама по себе форма уже не так важна, она



Рис. 2. Электростанция в Баттерси. Лондон. 1930-е гг.
Источник: http://vk.com/wall-35532962_2112

может быть какой угодно. Эстетические предпочтения нивелируются. Актуальным становится взаимодействие формы с внешними прагматическими факторами. Изменения среды, обусловленные практическими потребностями, оказывают принципиальное воздействие на понимание цели, содержания и методики проектирования. Среди принципиальных отличий прагматической дизайн-архитектуры от традиционной архитектуры как рода художественно-образного мышления обычно называют следующие:

- относительность и спекулятивный, постоянно меняющийся характер понятий: целостность, ясность, красота;
- замена витрувианской триады новой: «функция – форма – качество»;
- минимализм как внестилевой принцип экономии затрат;
- ассимиляция (уподобление и взаимопроникновение) внутреннего и внешнего пространств;
- замена категории композиции понятием конструктивной типологии форм;
- смена персонального творчества коллективным проектированием и специализацией всех работ;
- нивелирование этнических традиций разных культур.

Триада дизайн-проектирования «функция, форма, качество», или, в иной редакции, «функция, конструкция, образ», соотносится с классической триадой Витрувия, но имеет существенные отличия. Так, понятие конструкции наследует идею витрувианской прочности, но ее смысл шире, поскольку не только включает надежность конкретного конструктивного решения, но и предполагает множественность вариантов в зависимости от различных технологий



Рис. 3. Эйфелева башня в Париже. 1889. Источник: <http://prekrasen-mir.ru/ejfeleva-bashnya-dostoprime-chatelnost-parizha/>



Рис. 4. Р. Делоне. Эйфелева башня. 1910. Холст, масло. Базель, Художественный музей

промышленного производства строительных деталей и технических особенностей сборки. Конструкция в новых проектно-производственных условиях вбирает в себя понятия функции, экономики, эргономики и даже своеобразной образности в границах технической эстетики. Технический образ сооружения – внестилевая категория, она соотносится не с историческим временем, а с функционализмом как идеологией технического прогресса Нового времени. Поэтому новую функциональность тоже следует признать метафорической. Именно таковы проекты российских конструктивистов 1920-х гг. Их функциональность и конструктивность не реальны, а метафорически декларативны. Многие проекты попросту не выполнимы, но они имели важное значение на определенном этапе развития техницистской идеологии. Как только социальная потребность в утверждении новой идеологии исчезла, прекратили существование функционализм и конструктивизм.

Получилось так, что новая триада стала не только метафоричной, но и социально-прагматичной. С ее помощью пытались оправдать экспансию технократии в область, которую ранее занимала классическая архитектура. Характерный пример внедрения дизайнерской (в то время инженерной) триады в архитектуру – Эйфелева башня в Париже, возведенная по случаю Всемирной выставки 1889 г. Функция Эйфелевой башни неутилитарна и символична, но в данном случае это не имеет существенного значения. У ажурной конструкции башни отсутствует необходимое в искусстве архитектуры подразделение, обособление и композиционное взаимодействие внешнего и внутреннего пространств и, как следствие этого, функция «ограждения пространства». З. Гидион приводит в своей книге «Пространство, время, архитектура» репродукцию картины Р. Делоне «Эйфелева башня» в качестве иллюстрации своеобразной инверсии, взаимопроникновения пространств в конструкции Г. Эйфеля и



Рис. 5. Эйфелева башня над городской застройкой. Источник: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Tour_Eiffel_surplombant_Paris.jpg

его инженеров (рис. 3,4). Ненависть интеллектуалов конца XIX в. к этому сооружению объясняется не его новизной (будучи новаторами в собственном творчестве, они могли бы это понять), а ощущением подмены, обмана, несоответствия новых принципов формообразования окружающей исторической обстановке. В то время французские писатели и критики не имели терминологического инструментария, чтобы правильно сформулировать свое неприятие. Ныне силуэт башни стал привычным, но от внимательного взгляда не ускользнет непримиримое противоречие (рис. 5).

В старинных городах никто не думал об ансамблевости и соответствии новых сооружений окружающей среде. Целостность возникала сама собой, несмотря на то, что рядовая застройка не представляла особой ценности. Процесс роста был органичным, как в естественном пейзаже. Это происходило от согласия творчества с потребностями людей.

В XIX в. ситуация изменилась. Произошел разлад между эстетикой жизни, художественными идеалами, техническими новациями и прагматическими потребностями. Возникла необходимость комплексного подхода, способного объединить многие разнородные факторы. В XX–XXI вв. архитектурное проектирование осуществляется в больших проектных бюро. Роль «архитектона» – человека, имеющего индивидуальный замысел и реализующего его на бумаге от начала до конца, а затем и на строительной площадке, как это делал, к примеру, А. Гауди, сводится к минимуму. Архитектурный дизайн все более становится коллективным делом. Теперь архитектор, как правило, возглавляющий собственное бюро, разрабатывает лишь общую концепцию и дарит идею. Во многих случаях такие бюро возглавляют несколько человек. В особенности это касается возведения технически сложных высотных сооружений. Начиная с Эйфелевой башни вплоть до небоскребов Л. Миса ван дер Роэ и сверхвысоких башен в странах Юго-Восточной Азии над одним проектом работают большие сообщества проектировщиков, инженеров-конструкторов и технологов-практиков. Например,

в архитектурной компании «Скидмор, Оуингс энд Меррилл» (SOM), построившей в 1950-е гг. в разных городах Америки десятки небоскребов, трудилось около пятисот сотрудников. Проектировщики компании развивали идеи Миса ван дер Роэ и распространили стандарты строительства высотных административных зданий на весь мир. С момента основания в 1936 г. компания осуществила более 10 000 проектов в более чем 50 государствах. Ныне в компании, имеющей филиалы в разных городах и странах, трудится более двух тысяч служащих.

Итальянский дизайнер и теоретик Томас Мальдонадо в 1975 г. выдвинул концепцию «критической экологии». Он подчеркивал, что важны не вещи, объекты или здания, а среда, создаваемая не только проектировщиком, но и совместными усилиями людей многих профессий и взглядов. Попытки примирения старых и новых концепций архитектурного преобразования среды осуществлялись по трем основным направлениям, соответствующим традиционным основам и фундаментальным разделам искусствознания: морфологии, онтологии и феноменологии искусства.

В России в 1920-х гг. основы теории формообразования разрабатывал Дмитрий Саввич Недович (1889-1947). В 1913 г. он стал выпускником созданного в 1907 г. по инициативе Н.И. Романова искусствоведческого отделения историко-филологического факультета Московского университета. Недович отстаивал точку зрения, согласно которой «искусство как в себе бытийность» непознаваемо. Отсюда идея «принципиальной внеположности науки и искусства» и дифференциации искусствознания. Недович выделял в качестве обязательных разделов искусствознания эстетику, морфологию, экфатику и праксеологию. Эстетику автор связывал исключительно с «искусствовосприятием», морфологию – с «искусствопроизведением» (законченной формой), экфатику (греч. *ekphaino* – «показывать») – с «искусствопроизводством, формой в ее становлении». Практиологию (от греч. *praxis* – «действие») интерпретировал как «науку о талантливости» [4].

Владимир Андреевич Фаворский (1886–1964), выдающийся художник-гравер и теоретик искусства, с 1921 г. работал в московском ВХУТЕМАСе, в 1923–1925 гг. был ректором, читал курсы «введение в теорию пространственных искусств», «теория композиции» и «теория графики». Собственную теорию художественной формы Фаворский создавал под воздействием книги А. Гильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве» (1893), над переводом которой на русский язык он работал в 1914 г. вместе с Н. Б. Розенфельдом (братом Л.Б. Каменева) [5].

Морфологией и новой онтологией искусства занимался выдающийся русский ученый, историк культуры, теоретик и комментатор классических произведений по истории искусства Александр Георгиевич Габричевский (1891–1968). В 1916 г. Габричевский окончил историко-филологический факультет Московского университета. До этого, с 1914 г., в Баварском университете (Мюнхен) изучал теорию архитектурной композиции у Пауля Франкля.

По теории Габричевского, художественное творчество и восприятие произведения искусства должны быть изучены на трех основных уровнях: психоаналитическом, искусствоведческом (как автономная эволюция выразительных форм) и метафизическом как часть «жизни Духа». Идеальной целью ему представлялась синоптическая картина предмета и процесса художественного творчества – одновременно со всех трех позиций. Основной онтологический постулат Габричевского заключается в утверждении «единства творца и твари как высшей и единственной реальности». Развивая традиции русской религиозной философии, Габричевский придерживался основного тезиса: «Бог есть творчество, а художественное сотворчество есть истинная реальность». Формализм он стремился перевести в психологизм художественной формы.

В 1922 г. А. Г. Габричевский сделал доклад «Проблемы пространства и массы в архитектуре» на заседании архитектурной секции РАХН (с 1925 г. ГАХН – Государственная Академия художественных наук) в Москве. Габричевский утверждал пространство и массу в качестве основных элементов искусства архитектуры. Основной проблемой формообразования

«является их органическое объединение». При этом Габричевский подчеркивал: «Всякую форму можно помыслить либо изнутри, либо снаружи, либо как ограничиваемое, либо как ограничивающее... Архитектура делается искусством лишь с того момента, когда масса и пространство или, вернее, синтез их переживаются как ценности художественные, то есть духовного порядка» [6].

«Автономную эволюцию художественных форм» (наследие классической немецкой школы искусствознания) и онтологию искусства Габричевский рассматривал в качестве творчески-мыслительного акта вживания в предмет. Он стремился к преодолению онтологии архитектуры статического типа и одной из главных категорий считал «становление». При этом он искал «первичные элементы художественно-пластического переживания формы». Исторический процесс формообразования в концепции Габричевского предстает как «антиномия переживания пространственного инобытия», стремление человека осязать изображенное и видеть в нем иной, метафизический мир. «Живой организм искусства» и субъективный дух существуют в разных мирах, но, например, в живописи воображаемое трехмерное пространство представляется метафизическим инобытием физического «я» [7].

По мнению московского философа Георгия Петровича Щедровицкого (1929–1994), одного из основателей Московского логического кружка (1952), неудача Габричевского, рискнувшего следовать за Шеллингом, состоит в том, что он не создал или не примкнул ни к одному из направлений, обладавших формообразующей силой: модернизму или неоклассицизму.

Г. П. Щедровицкий развивал собственный «теоретико-деятельностный подход» к архитектурно-дизайнерскому проектированию. Он разрабатывал идею самоопределения методологии «как общей рамки всей жизнедеятельности людей», содержательно-генетической эпистемологии (логики) и теории мышления. В качестве воплощения своих философско-методологических идей Щедровицкий предложил новую форму организации коллективного проективного мышления – организационно-деятельностные игры (ОДИ). Такие «игры» под его руководством проводили в Москве в 1979–1993 гг. Участники создавали проекты и модели, предполагающие постоянную трансформацию, исследовали методику и технику изменений, а завершенность не имела смысла. Только что созданное признавалось устаревшим и подвергалось разрушению. Творческая личность архитектора-проектировщика тоже не имела того значения, которое ей придавалось ранее. Это было в полной мере коллективное творчество и формообразование как «длящаяся система».

Близкие задачи с 1964 г. решала Сенежская студия при Московском отделении Союза художников под руководством Е. А. Розенблюма (1919–2000). Е. А. Розенблюм использовал понятие «художественное проектирование» и отстаивал идею «превращения проекта еще до его реализации в социальную потребность» [8]. В Сенежской студии (с 1967 г. Центральная учебно-экспериментальная студия художественного проектирования) дизайнеры занимались не только экспериментальным конструированием различных объектов, но и рисованием, живописью, фотографией. Главная идея заключалась в создании целостного художественного пространства, пригодного для всех сторон творческой деятельности человека [9]. По концепции Е. А. Розенблюма, предмет превращается в вещь в «системе взаимозависимостей» (понятие, замещающее старый термин «функция»). Один и тот же предмет может приобретать различные вещные значения в зависимости от контекста. Вещь становится самой собой в процессе «становления» путем надления предмета «человеческими свойствами». Вещь – «это очеловеченный предмет» [10].

Каждая вещь, помещенная в «очеловеченное пространство», становится полифункциональной и полисемантической. Соответственно все члены сообщества – социологи, проектировщики, заказчики, потребители – становятся участниками средового дизайна. «Как в эйнштейновской физике пространство есть функция движения материи, так и в современной культуре пространство – функция человеческого существования» [10, с.131]. Иными словами переход от функциональной конструкции к символическому значению форм наделяет эти

формы видимостью и новым иконологическим смыслом. Отсюда понятия «открытой формы» и проектирование не вещей, а ситуаций, «сюжетов», в которых эти вещи «оживают». В результате стирается жесткая грань между техникой и создающим ее человеком.

Культура интерпретируется как способ превращения предметов в «очеловеченные вещи». Подобная точка зрения отчасти развивает классическое учение Г. Земпера о «практической эстетике» [11]. Общество с самых ранних этапов своего развития формирует относительно небольшой набор практических потребностей. Для их удовлетворения человек создает утилитарные конструкции. Такие конструкции технически совершенствуются. В результате они обретают эстетическую, а затем – художественную ценность. Оптимальная конструкция и техническое совершенство вещи постепенно отступают перед ее историко-культурным смыслом, расширением метафизических значений и, наконец, метафизикой предметного смысла. Историзм искусства уничтожает одни ценности и заменяет их другими. Похожую картину, только более пессимистичную, нарисовал Мишель Фуко (1926–1984) в книге «Слова и вещи» (1966). По его мнению, человечество попадает в мир ложных, искусственно созданных ценностей, весьма удаленных от естественных потребностей человека. Вместо вещи мы получаем симулякр («внепонятный образ вещи»).

Такой подход естественным образом связывается с теоретическими проблемами художественной коммуникации и феноменологии искусства. В современной технической эстетике, как и в новой философии, снимается противопоставление объекта и познающего его субъекта. Эта классическая антиномия заменяется понятием подвижности и взаимообращаемости субъект-объектных отношений. Феноменологический подход теоретиков художественного проектирования, безусловно, восходит к трудам Э. Гуссерля, А. Бергсона, К. Ясперса, М. Хайдеггера.

Согласно философии Мартина Хайдеггера (1889–1976), одного из самых влиятельных мыслителей XX столетия, техника представляет собой не средство достижения каких-либо прагматических целей, а метаязык, онтологически связанный с идеей прекрасного. Апеллируя к Древней Греции, родине европейской культуры, немецкий философ трактовал технику как «искусство раскрытия потаенного в человеке». В наиболее влиятельной книге Хайдеггера «Бытие и время» (1927) место классической оппозиции «бытие – сознание» занимает «бытие – время».

Хайдеггер не отрицал и не абсолютизировал возможности технического прогресса, но при этом прогнозировал возвращение к позитивному пониманию единства техники и красоты, как это было в античности. «Технэ» (греч. *techne* – «ремесло, искусство, умение») представляет собой одновременно техническое умение и искусство. «Оно раскрывает истинное через технически совершенную и, следовательно, красивую форму. Поэтому постижение онтологического смысла техники происходит не в сфере самой техники, а в области эстетики. Способ использования языка (техники) в любой культуре есть показатель ее развития, – подъема или падения. Технику нельзя использовать для достижения господства над природой, можно лишь говорить с природой на языке техники о красоте» [12]. Столь идеалистичный подход был позднее конкретизирован и даже «приземлен» авторитетом философов, архитекторов и дизайнеров постмодернизма.

Постмодернистское понимание эпистемологии, онтологии и феноменологии искусства значительно повлияло на современное архитектуроведение. Так Ролан Барт (1915–1980) в «Мифологиях» (1957) предсказывал изменения в теории значений: переход от «синтагматичности» (единственности значения) к «парадигматичности» (множественности близких значений). Научный интерес большинства исследователей второй половины XX века смещался от построения денотаций (буквальных значений) к коннотациям (изучению дополнительных семантических значений) архитектурной формы. Коннотативные смыслы творчества связаны как с прагматической, так и с идеалистической идеологией, вместе с которыми они живут, множатся и усложняются. Именно так бинарные оппозиции Г.

Вельфлина превращаются в множественность символических значений. Поэтому очевидна недалёковидность современных критиков теории Вельфлина за схематизм и формализм. Более глубокая интерпретация исторического взаимодействия «парных понятий истории искусства» объясняет появление нелинейных методов проектирования, понятия ризомы («древовидной», т. е. несистемной, свободно развивающейся структуры), теории метаболизма (постоянного превращения) и фрактальной («дроблёной») архитектуры. В основе всех концепций, в частности теории метаболизма, – принцип развития и «роста» архитектурной композиции подобно живому организму².

Характерным проявлением подобных изменений является теория симбиоза и «промежуточного пространства» японского архитектора К. Курокавы. Его метод основан на ведущей роли «незанятого» какими-либо элементами архитектурного пространства, приобретающего новое иконологическое значение и символический смысл. Например, акцентируется значение колонн не в качестве опор, а в зрительном значении ограничителей пространства. Старая, витрувианская функция заменяется новым символическим значением. Таким способом в архитектуре постмодернизма трансформируется семантика традиционных элементов.

В современной теории формообразования обострилась старая проблема отношений художественности и проектности. Ранее она формулировалась триадой Витрувия, а практически разрешалась спором красоты и пользы, формы и функции, искусства и техники.

К концу XX в. понятия «искусство», «художественность», «красота», «изобразительность», «выразительность», «необычность», «актуальность» в значительной степени сблизились. Словосочетания «скульптурная живопись», «живописная архитектура», «нонфигуративное искусство», «предметное творчество» уже никого не удивляют. Границы изобразительных и «неизобразительных», или архитектурных, искусств также нарушились. Таким образом, конструктивное формообразование – только средство, но не содержание универсальной проектной деятельности. Подобно тому, как в художественном творчестве классических эпох нужно было преодолеть инертность материала и ограниченность технических средств, дабы прозреть истинную красоту и смысл искусства, так же следует преобразить и технику. Очевидно также неустойчивое местоположение проектирования между двумя полюсами — техникой и искусством, отражающим и воспроизводящим жизнь. Причем эти полюса парадоксальным образом поменялись местами: чем ближе архитектура оказывается к техническим новациям, тем больше в ней проступает творческое, личностное начало. И напротив, чем ближе новая архитектура к полюсу традиционного искусства, тем более она склоняется к стилизаторству и эпигонству. В начале 1980-х гг. К. М. Кантор выдвинул концепцию «свободного целеполагания», реализуемого в особом проектном языке, противопоставляемом традиционному проектированию [13].

На новом этапе развития культуры «после постмодернизма» по-иному решается проблема соотношения художественности и проектности, «сквозная для всей истории самоопределения дизайна – его методов, школ, направлений, стилей». Если дизайн «в своих лучших, выдающихся достижениях являет миру образ проектной культуры, то внутри дизайна первообразом проектности выступает художественность, через нее дизайн входит в мир художественной культуры и в сферу творчества, для которой не существенны границы между искусством и проектированием» [14]. Поэтому «проектность сопрягается с художественностью в способности творческого преобразования мира. Проектность – это деятельностный модус художественности, а художественность – внутренний образ проектности» [15].

Методологию дизайнерского и архитектурного проектирования объединяют ценности изменения, подвижности, реализуемые поведенческой стратегией – не просто зрителей, а пользователей, посетителей, жителей. В отличие от произведений «чистого искусства», архитектурные и дизайнерские объекты непосредственно, материально включены в течение жизни. Контакт с пользователем, посетителем, жителем разворачивается во времени, где

изменяются не только пространственные соотношения и ракурсы восприятия, но и структура объекта: раздвигаются межкомнатные перегородки, открываются двери и окна, двигается мебель, собираются и разбираются приборы и оборудование. Темпоральная (временная) составляющая всегда имела важное значение в теории и практике дизайна, в частности в так называемом «сценарном моделировании». Такое же значение она обретает в новейшей архитектуре. Американский архитектор Ф. Джонсон по этому поводу заметил: «Архитектура, конечно, не проектирование пространства, наверное, и не лепка объемов ... Они лишь дополнительные к главному – организации процессов. Архитектура существует во времени. Красота запечатлевается в том, как вы движетесь в пространстве» [16].

Архитектурный объект все чаще рассматривается не в качестве статичного образования, символизирующего неизменную гармонию, а как система, способная к росту и изменениям. Нечто похожее уже наблюдалось в истории архитектуры в период эллинизма, в эпоху барокко или в «органической архитектуре» Ф. Л. Райта. Но если внимание человека античности и Ренессанса было приковано в основном к бытию, а мастеров готики и барокко – к становлению, то современная дизайн-архитектура призвана воплотить новую «мыслительно-двигательную активность».

Классическая теория формообразования основана на евклидовой геометрии, а неклассическая – на неевклидовой геометрии и на представлениях о четырехмерном пространственно-временном континууме. Постмодернистская эстетика опирается на фрактальную геометрию, осознание и эстетическое освоение теории прерывности пространства и времени. Принципы «фрактального формообразования» в архитектуре и дизайне исповедовали архитекторы-постмодернисты Ч. Дженкс, Ц. Хеккер.

В 1960-х гг. в Англии возникла группа молодых архитекторов «Аркигрэм», объединившихся вокруг одноименного журнала.

В отличие от математики в методологии дизайна фрактальными называют многие объекты живой природы, например линию морского побережья, кучевые облака, кроны деревьев. Искусственные фракталы (геометрически неправильные и разнообразные фигуры) популярны у дизайнеров благодаря сочетанию красоты с простотой построения модульных схем на компьютере. Отсюда так называемый диффузный полистилизм – принцип подвижности, незавершенности «разомкнутой» композиции, который сближает строительную практику с теорией «неравновесных систем».

Принципы «фрактального формообразования» в архитектуре и дизайне восходят к неопластицизму, новому экспрессионизму и необрутализму: текучесть форм, динамичность, изменчивость, пластичность. Однако архитекторы (правильнее будет сказать дизайнеры) группы «Аркигрэм» создавали совершенно фантастические проекты: «шагающий город», «компьютер-сити», «плаг-ин-сити» (Plug-in City – «Город включений», 1964). Для этих проектов характерна атмосфера игры и мистификации. Один из приверженцев идей «Аркигрэма» С. Прайс выдвинул концепцию «недетерминирующей архитектуры», последовательно отвергающей тектоничность, монументальность, образность, завершенность формы и, наконец, саму архитектуру. Вместо нее он предложил ввести «обслуживание» как совокупность бесконечно разнообразных ситуаций. В таком «обслуживании» дизайнер имеет право вносить изменения даже на строительной площадке, что напоминает метод работы скульптора.

Цифровая архитектура, построенная с помощью компьютерных технологий и нелинейных методов, создает самотрансформирующиеся структуры, имеющие мало общего с традиционным пониманием архитектурности. Взамен жестких конструкций появляются гибкие формы и «интерактивные структуры». Криволинейные оболочки причудливой формы не имеют ни верха, ни низа. Они не просто атектоничны, а динамично деструктивны. Таковы проекты М. С. Ватанабе, К. Оостерхейза, Л. Спайбрука, Р. Скофидио и многих других (рис. 6).

В новом понимании пространственной архитектоники нивелируются различия между рациональным, «органическим» и символическим направлениями, между собственно дизайном и архитектурой. Утверждается лишь одно неминуемое разделение: между типовым



Рис. 6. Центр искусств в Тайпее, Тайвань. Макет. Проектная фирма V+U, LLP. США. 2008. Источник: <http://novate.ru/blogs/301110/16142/>

конструированием и живым, творческим преобразованием формы во всех пространственных искусствах. «Смысл вещи и есть форма», — утверждал Аристотель; следовательно, процесс создания новых объектов является «непрерывным творческим потоком формулирования смысла и поиска комбинаторных решений элементов смысла, выделение и ограничение которых обусловлено попытками совершенствования процесса проектирования. Дизайнер на стадии формообразования исследует закономерности вариативного изменения пространственно-графических и конструктивно-функциональных структур проектируемого объекта» [17].

Однако остается открытым вопрос об отношениях утилитарно-конструктивного, эстетического (гармонического) и художественного (образного) начал в проектной деятельности будущего. Можно сформулировать этот же вопрос иначе: при каких условиях проектная деятельность приобретает качества художественной культуры? Всегда ли она включает качества художественной образности? В случае положительного ответа основная дилемма современного проектирования будет сформулирована иначе: каким образом соотносятся прагматические условия (функциональность проекта) и художественный идеал? Ранее эти компоненты существовали раздельно: один в области дизайна, другой – в сфере традиционного художественного творчества.

В современном дизайн-проектировании меняются онтологические основания концептуального пространства-времени. В этой ситуации, независимо от ее критической оценки, принципиально меняется содержание архитектуры. Период стилей XIX в. сменился периодом концепций и символического понимания пространства. Архитектурное пространство перестало быть зависимым от исторического времени. Историзм архитектуры XIX–XX вв. вывел архитектурно-дизайнерское проектирование из потока художественного пространства-времени. Историческое время заменяется временем переживания процесса творчества, а восприятие конечного продукта потребителем ограничивается «здесь и сейчас». Этот постмодернистский феномен раскрывает главное – цель и методика архитектурного проектирования интегрируется с новейшей дизайн-деятельностью.

Можно допустить, что главная историческая миссия дизайнерского творчества заключается в воссоединении разобщенных в XIX в. искусства и техники, а в идеальной перспективе – достижения тождественности искусства и жизни. Те жизненные идеалы, которые ранее, в классические периоды, в той или иной мере осуществлялись в «больших» художественных

стилях, должны посредством дизайна раствориться в самой жизни. Предполагается, что на смену Homo Sapiens и Homo Faber придет Homo Designer («Человек-проектировщик»). Таким образом, «экспансия дизайна», внедрение дизайнерских методов проектирования и моделирования в другие области человеческой деятельности, в частности в архитектуру, должны рассматриваться как естественный и исторически закономерный процесс. Результатом подобных опытов стало появление характерного термина «постархитектура».

Так пересматривается еще одна составляющая триады Витрувия: красота. Целью дизайн-архитектуры становятся не тектоничность, идеальные пропорции и изящество линий, а соответствие дизайн-продукта потребностям, желаниям и вкусам людей, которые весьма разнообразны. Следовательно, и форма должна быть эстетически нейтральна или даже находиться вне эстетического поля. Этика замещает эстетику. Независимо от того, нравится нам это или нет, конформизм в пост-постмодернистском искусстве приобретает социально-этическое значение. Быть нужным, социально ценным и востребованным означает быть хорошим проектировщиком. Причем востребованность, т. е. этическую ценность, устанавливает сам творец, так же как кутюрье навязывает моду в одежде, невзирая на действительные потребности общества, привычные вкусы и коллективные предрассудки. Проектная форма ныне создается не одиноким художником, маргинальным творцом, а совместно дизайнерами, технологами, производителями материалов, заказчиками, инвесторами, деятелями рекламы и покупателями. В этом обстоятельстве, в отличие от ангажированности и даже рабства художника прошлых времен, заключается новая свобода творчества «по ту сторону эстетики». Индивидуальность мастера раскрывается в стандарте. И это, по мнению теоретиков современного неконформизма, дарит истинную, а не лицемерно маскируемую свободу.

Таким образом, классическая триада Витрувия на новом этапе развития искусства понимается исключительно метафорически. Дизайнерская триада «функция, форма, качество» также превратилась в изящную метафору. Понятие функции приобрело историко-культурный смысл «очеловечивания вещей», форма обрела иконологический смысл, а качество — социально-коммуникативный. Новая свобода творчества, представляющаяся в массовом сознании конформизмом и предельным прагматизмом, на самом деле таит в себе дальнейшие возможности символического постижения мира без разделения на старое и новое, академическое и модернистское искусство.

Искусство архитектуры есть овеществление истории человека. Вместе с завершением грандиозного исторического цикла от Древнего Мира до Новейшего Времени завершилась история архитектуры как самостоятельного вида художественного творчества. Историзм — главное свойство художественного мышления. Включая себя в поток исторического времени, осмысляя прошлое и предвидя будущее, художник способен, как говорят теоретики, установить особые смысловые связи в «концептуальных моделях действительности». Однако отдельные виды и способы художественного мышления, как и их материальные носители (произведения искусства), не вечны. Каждая эпоха открывает новые стили, формы, темы, жанры и устанавливает ограничения на старые. В XX веке, похоже, погибла живопись, в начале XXI столетия — музыка. В литературе повторяются старые сюжеты. Традиционная архитектура в итоге исторического развития сама себя уничтожила. Продолжают развитие многие разновидности дизайна, поглотившие остальные виды «архитектонически-изобразительных» искусств. Такова практическая сила метафоры, основания которой были заложены в начале нашей эры.

Примечания

¹Термин французского философа-интуитивиста Анри Бергсона (1859–1941).

²Понятия «биологического ритма» и «органического роста» впервые обосновал французский историк и теоретик искусства Анри Фосийон (1881–1943) в книге «Жизнь форм» (1934).

Библиография

1. Раппапорт, А. Г. Вечное, историческое и конъюнктурное в архитектурном формообразовании / А. Г. Раппапорт // Искусствознание. – 2004. – № 1. – С. 497.
2. Prak, N. L. The Language of Architecture: A Contribution to Architectural Theory / N. L. Prak. – The Hague-Paris, 1968.
3. Бандманн, Г. Иконология архитектуры. / Г. Бандманн; пер. С. С. Ванеяна // Искусствознание. – 2004. – № 1. – С. 438.
4. Михайлов, Б. Б. Дмитрий Саввич Недович (1889—1947) / Б. Б. Михайлов // Советское искусствознание. – М., 1991. – № 27. – С. 495 – 496.
5. Гильдебранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / А. Гильдебранд. – М.: МПИ, 1991.
6. Габричевский, А. Г. Морфология искусства / А. Г. Габричевский. – М.: Аграф, 2002. – С. 430.
7. Габричевский, А. Г. Опыты по онтологии искусства (1925).
8. Майстровская, М. Т. Евгений Розенблюм и экспозиционное искусство / М. Т. Майстровская // Проблемы дизайна. М.: НИИ РАХ, 2011. – № 6. – С. 88.
9. Розенблюм, Е. А. Художник в дизайне / Е. А. Розенблюм. – М.: Искусство, 1974.
10. Орлова, Э. А. Художественное проектирование как мировоззрение / Э. А. Орлова // Проблемы дизайна. М.: НИИ РАХ, 2011. – № 6. – С. 125.
11. Земпер, Г. Практическая эстетика. Составление, вступительная статья и комментарии В. Р. Аронова / Г. Земпер. – М.: Искусство, 1970.
12. Хайдеггер, М. Время и бытие: Статьи и выступления / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993.
13. Кантор, К. М. Опыт социально-философского объяснения проектных возможностей дизайна / К. М. Кантор // Вопросы философии. – 1981. – № 11. – С. 83–86.
14. Аронов, В. Р. Дизайн в культуре XX века: дис. ... д-ра искусств / В. Р. Аронов. – М., 1995. – С. 29.
15. Сидоренко, В. Ф. Эстетика проектного творчества / В. Ф. Сидоренко. – М.: ВНИИТЭ, 2007. – С. 11.
16. Иконников, А. В. Архитектура XX века: Утопии и реальность / А. В. Иконников. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – С. 93.
17. Глазычев, В. Г. О дизайне / В. Г. Глазычев. – М.: Искусство, 1970. – С. 27.

Власов В.Г.

доктор искусствоведения,

Санкт-Петербургский государственный университет,

Санкт-Петербург, Россия, e-mail: natlukina@list.ru

Статья поступила в редакцию 05.02.2014

Электронная версия статьи доступна по адресу: http://archvuz.ru/2014_2/1

© В.Г. Власов 2014

© УралГАХА 2014

Vlasov Viktor G.

THE HISTORICISM OF ARCHITECTURE AND THE VITRUVIAN TRIAD AS A DESIGN METAPHOR

Abstract

The article presents a concept of commonality between form generation laws in classical architecture and modern design. The author has carried out a comparative analysis of two fundamental laws: the Vitruvian triad (utilitas, firmitas, venustas) as the foundation of classical architecture, and the triad of classical, or industrial, design (function, form, quality). A new understanding of the contents and historical evolution of these rules leads to a conclusion of their convergence and transformation into a more complex interdependence. The specific feature of this process, typical for the 20th-21st century art, is characterized by the key word "metaphor", i.e. transference of the properties of one object to another and merger of their meanings.

Key words

classical architecture, architectural theory, architectural design, design

References

1. Rappaport, A. G. (2004) The Eternal, the Historical and the Opportunistic in Architectural Form. *Iskusstvoznaniye*, No. 1, p. 497. (in Russian)
2. Prak, N. L. (1968) *The Language of Architecture: A Contribution to Architectural Theory*. The Hague-Paris.
3. Bandmann, G. (2004) *Iconologie der Architektur*. Translated by S. S. Vaneyan. *Iskusstvoznaniye*, No. 1, p. 438. (in Russian)
4. Mikhailov, B. B. (1991) Dmitry Savvich Nedovich (1889—1947). *Sovetskoye Iskusstvoznanie*, No. 27, p. 495 – 496. (in Russian)
5. Hildebrand, A. (1991) *The Problem of Form in Fine Art and Collected Articles*. Moscow: MPI. (in Russian)
6. Gabrichevsky, A. G. (2002) *Morphology of Art*. Moscow: Agraf. (in Russian)
7. Gabrichevsky, A. G. *Essays on the Ontology of Art (1925)*. (in Russian)
8. Maistrovskaya, M. T. (2011) Evgeny Rozenblum and Exhibition Art. *Problemy Dizaina*. Moscow: NII RAH, No. 6, p. 88. (in Russian)
9. Rozenblum, E. A. (1974) *An Artist in Design*. Moscow: Iskusstvo. (in Russian)
10. Orlova, E. A. (2011) Artistic Design as a World Outlook. *Problemy Dizaina*. Moscow: NII RAH, No. 6, p. 125. (in Russian)
11. Semper, G. (1970) *Praktische Ästhetik*. Compilation, introductory article and comments by V. R. Aronov. Moscow: Iskusstvo. (in Russian)
12. Heidegger, M. (1993) *Sein und Zeit: Articles and speeches*. Moscow: Respublika. (in Russian)
13. Kantor, K. M. (1981) An Essay on Socio-Philosophical Explanation of Design's Potentialities. *Voprosy filosofii*, No. 11, p. 83–86. (in Russian)
14. Aronov, V. R. (1995) *Design in 20th Century Culture*. Doctor of Art Studies dissertation. Moscow, p. 29. (in Russian)
15. Sidorenko, V. F. (2007) *Aesthetics of Design Creativity*. Moscow: VNIITE, p. 11. (in Russian)
16. Ikonnikov, A. V. (2002) *20th Century Architecture: Utopias and Reality*. Moscow: Progress-Traditsiya, p. 93. (in Russian)
17. Glazychev, V. G. (1970) *About Design*. Moscow: Iskusstvo, p. 27. (in Russian)

Vlasov V.G.

DSc (Art Studies), Professor,

Saint-Petersburg State University,

Saint-Petersburg, Russia, e-mail: natlukina@list.ru

Article submitted 05.02.2014

The online version of this article can be found at: http://archvuz.ru/2014_2/1

© Vlasov V.G. 2014

© USAAA 2014