

СВОБОДНЫЙ ИЛИ РЕФЛЕКСИВНЫЙ ТИП ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ И ОБРАЗОВАНИИ АРХИТЕКТОРА-ДИЗАЙНЕРА

М.А. Соколова

Московский архитектурный институт (Государственная академия), Москва, Россия

Аннотация

Предлагаемая статья посвящается краткому рассмотрению свободного типа формообразования. Автором сформулированы его отличительные особенности и обнаружена его роль в архитектурно-дизайнерском образовании.

Свободный тип формообразования сформирован наличием явления «средовой рефлексии» и понимается как развитие ряда композиционных принципов - от нарушения структуры и контекстуальности, через динамичную композиционную организацию, к стихийной, хаотической, почти абсолютной свободе.

Ключевые слова: свобода, формообразование, «средовая рефлексия», архитектор-дизайнер, образование

FREE OR REFLECTIVE TYPE OF FORMATION IN PLASTIC CULTURE AND EDUCATION OF THE ARCHITECT-DESIGNER

M. Sokolova

Moscow Institute of Architecture (State academy), Moscow, Russia

Abstract

The present article is devoted to a brief review of the free type of formation. The author has formulated its distinctive features, and discovered its role in architectural design education.

The free type of formation is formed by the presence phenomenon "environmental reflection" and is understood as the development of some of the principles of composite - from violation of the structure and contextuality through dynamic compositional organization, the spontaneous, chaotic, almost absolute freedom.

Keywords: freedom, formation, "environmental reflection", architect-designer, education

Несмотря на сложности и противоречия процесса развития пластической культуры в XX веке, исходя из учебных целей образования архитектора-дизайнера, все же представляется возможным выявить основные формообразующие направления этого процесса, его самые заметные противоречия и столкновения, рождаемые полярными мировоззренческими установками. Наиболее значительным в этом отношении представляется существование двух таких контрастных типов, источников двух основных стилиобразующих направлений, как модернистский и постмодернистский тип сознания. Их взаимоисключение, переплетение и взаимовлияние определило процесс развития пластической культуры на протяжении всего XX века.

Переход от модернизма к постмодернизму, от лапидарности геометрии к пластической сложности и органике, от абстрактной формы к стилевой цитате и контекстуальности - это движение между так называемыми «сильной» и «слабой» проектными установками, определяемыми разным типом взаимоотношения художника с миром [1, с.60]. «Сильная» установка – это утвержденная открытиями модернизма чистота и ясность закономерного геометрического композиционного построения. Метод органического проектирования, характерный для «слабой» проектной установки, прямо противоположен - он подчеркнуто конкретен, рефлексивен, историчен, является непосредственно-чувственным переживанием потока времени. «Только освободившись от всех абстракций, мы сможем воистину войти в живой поток опыта, и опытно воспринять... конкретный образ мира и жизни в его непрерывном становлении и преобразовании» [по 1, с.77]. Постмодернистскую проектную модель отличает многоплановость значений, приводящая к непредсказуемому новаторству пластических решений.

Процесс обучения будущего профессионала архитектора-дизайнера неотделим от знакомства с наиболее заметными направлениями развития современной пластической культуры. Изучение основных типов устройства материи дает, во-первых, инструмент аналитического восприятия пространства и объектов в нем, а во-вторых, пластическую палитру и осознанность действий, и самое главное, ощущение собственных предпочтений в этом ряду. В процессе определения художественно-пластических предпочтений, сталкиваясь с разнообразием художественных отношений с миром, будущий профессионал обнаруживает, что «наибольшая выразительность проектных решений возникает при дополнении структурной ясности, умной организованности формы определенности композиции и художественных принципов чертами непосредственности, спонтанности, немотивированности» [2, с.342].

И в более широком смысле, в любом изучаемом объекте мы можем обнаружить его структуру, его рациональное устройство, рядом с которым присутствует визуально воспринимаемая средовая рефлексия, т.е. отражение в нем качеств окружающей его реальности. **На этой основе можно говорить о двух основных типах формообразования – закономерном (структурном) и свободном (рефлексивно-средовом).** Однако, подобно тому, как свет и тьма видны только рядом и контрастными друг другу, так и существование структуры и стихийности можно обнаружить только в их взаимном сосуществовании и сопоставлении. В окружающей предметно-пространственной реальности эти два типа формообразования оказываются тесно взаимосвязанными.

В отдельно наблюдаемом объекте, как правило, различимы и закономерности его создания, его «божественный замысел», прообраз объекта, различимый и по отношению к живому существу, и объекту неодушевленной материи, природной и рукотворной. Одновременно различимы и присутствующие отклонения от этого замысла, вызванные влиянием времени, среды или внешнего воздействия, то есть изменениями временными, реакцией, рефлексией объекта на предметно-пространственное окружение, либо действиями, совершаемыми по отношению к объекту внешними силами. Так деревья, выросшие на холме или в низине, в одиночестве или группе себе подобных, имея общий структурный замысел, тем не менее, обнаруживают массу различий по высоте, характеру силуэта и стройности, густоте кроны, наличию или отсутствию симметрии и т.д. Эти различия и вызваны воздействием «средовой рефлексии».

Под **свободным или рефлексивным типом формообразования** понимается такой способ организации материи, при котором главным формообразующим инструментом является реакция на те или иные качества окружающей реальности. Характер и степень этой реакции определяют различия внутри этого типа формообразования – от минимальной, нюансной степени нарушения внятной структуры, через заметное динамическое изменение типа устройства, к стихийной, хаотической, почти абсолютной свободе. Присутствие *средовой рефлексии*, как формообразующего понятия современной пластической культуры, приводит к возникновению объектов, которые можно назвать *незавершенными, открытыми* к дальнейшему развитию, в противовес объектам законченным, неизменным, однозначным. «Незавершенность дает надежду на развитие и провоцирует его» [3, с.151].

Понятие *средовой рефлексии* отсылает нас к объектам, имеющим качества «пожитых», то есть несущим следы прошлой жизни, волнующим подобно полустертым фрескам, неоконченным рукописям, руинам. К ряду позитивных ценностей этого пластического направления можно отнести такие понятия, как *эскизность* – «качество графики, проектных решений, реализаций, жизненного поведения, способа мышления, характерное отсутствием заботы об абсолютной чистоте высказываний, жестов, линий, силуэта, объема, качества поверхности, колорита, ... означающее решительность, быстроту, доверие своей способности понимания реальности, высокое мастерство» [3, с.151] и *амбивалентность* - существование объекта «одновременно в мире высокого и низкого, светлого и темного, умного и наивного, планируемого и спонтанного, серьезного и ироничного, традиционного и сегодняшнего, простого и сложного» [3, с.159].

Интерес к рефлексивному, свободному формообразованию возник на границе XIX - XX веков, как реакция на происходившие в общественной жизни социальные процессы и научные открытия. Возникновение новой пространственно-временной концепции и открытие атома дало повод и художникам посмотреть на реальность не как на неизменную, видимую с одной точки законченную картину, а как на изменяющийся во времени пространственный организм (Рис. 1(a - d)).



Рис. 1а. Анри Матисс. Окно в Коллиуре, 1905 г. Свобода в работе открытым цветом, мазках кистью, неточности перспективы. В начале XX века – свобода от академического искусства, выраженная в фовизме, кубизме, экспрессионизме и других направлениях современного искусства

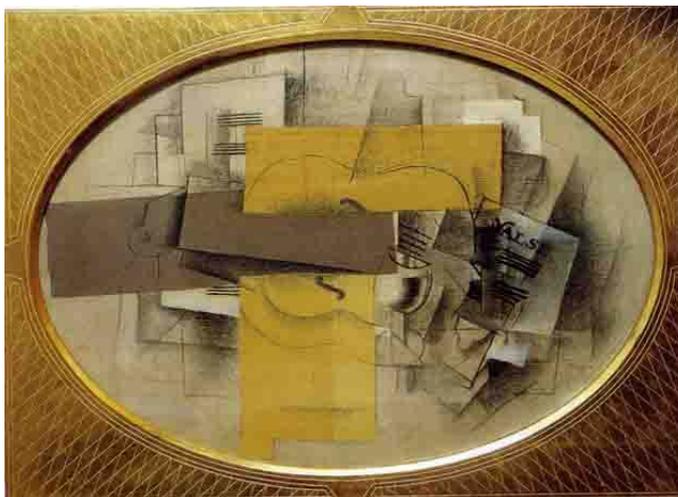


Рис. 1b. Жорж Брак. Бокал, скрипка и нотные листы, 1912 г. Кубистический натюрморт в овальной раме. Кубизм – попытка увидеть объект одновременно с нескольких сторон, объемным, как мы видим его в жизни. Коллажное соединение лоскутов бумаги, угольных линий и штрихов



Рис. 1с. Пикассо. Голова быка. Ассамбляж из велосипедного седла и руля. 1943. Свобода в способности видеть в объектах иные образы, в предметах быта - художественные свойства

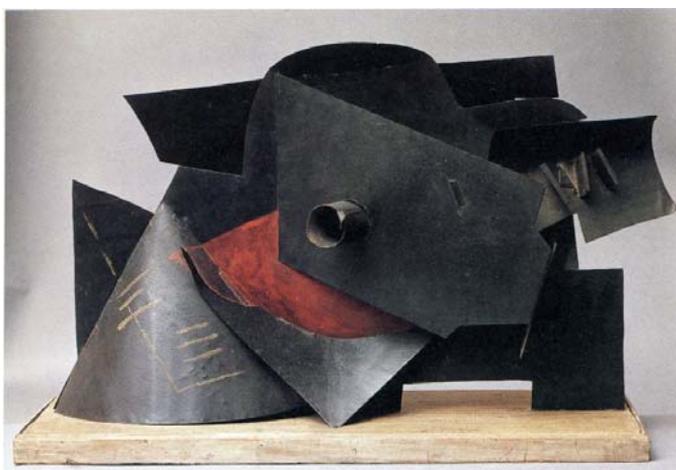


Рис. 1d. Генри Лоуренс. Натюрморт. Гитара и нотные листы. Крашеная жечь. Кубизм в скульптуре. Свободное и динамичное соединение лоскутов. Работу можно рассматривать, как прообраз многих современных архитектурных сооружений

Свободный или рефлексивный тип формообразования объединяет следующий ряд композиционных принципов:

1. Нарушение структуры устройства. Здесь идет речь об объектах, в которых наряду с проявленной закономерностью их образования или структурой устройства наблюдается визуально-выраженное нарушение этой закономерности (структуры) (Рис. 2(a,b)).

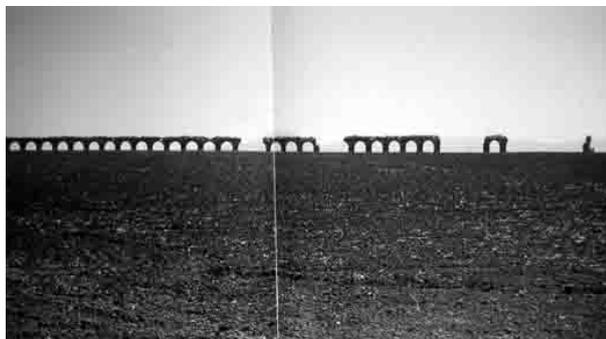


Рис. 2а. Римский акведук. Мост для подачи воды в город, тянущийся на несколько километров. Соединение повторов арок с их частичными утратами создает поэзию нарушенной структуры, подобную музыкальному ритму



Рис. 2b. А. Китагавара. Стеллаж «Велди». Эта вещь сделана принципиально, как нарушенная структура. Стеллаж, первоначально состоящий из одинаковых квадратов, как бы нарочно смят, нарушен в центре, образуя разные формы ячеек, превращая тем самым вещь в художественный объект, произведение искусства

2. Контекстуальность. Пластические объекты, организованные в соответствии с данным композиционным принципом - это объекты, в формировании которых заметную роль сыграла необходимость вписывания в контекст, определяемый понятием «дух места», следование его геометрии, характеру, стилистическим особенностям. «Дух места – система ощущений, чувствований, знаний, указывающих проектировщику возможные координаты творчества, степени свободы и объем ограничений. Дух места складывается из множества компонентов, но важнейший из них – природа» [3, с.65].

Средовой контекст воспринимается как источник смысловой культурной плотности и пластическая матрица места, которые художник должен воспринять и интерпретировать там, где они существуют, и воссоздать там, где они утрачены. Таким образом, функция архитектурного объекта, включаемого в среду, усматривается преимущественно в способности стать смыслом, «эйдосом», традицией средового контекста [1, с.74].

Подобно природным объектам, приспособляющимся к порождающим их обстоятельствам места возникновения, объекты пластической культуры вынуждены «приспособиться» к условиям места, мимикрировать, «произрасти» из средового контекста, что отводит их автору почетную роль «анонимного» проектировщика, «посредника» между местом и проектной задачей, творящего «подобно природе» (Рис. 3).



Рис. 3. Чарльз Мур. Морское ранчо. Контекстуальность и естественность архитектурного комплекса. Берег океана, рядом каменная гряда. Деревянные «сарай» выглядят как бы выросшими из берега, подобно рядом осыпающимся камням. Однако, одновременно с естественностью, эти архитектурные объемы обладают чистотой геометрической формы и выразительной пластикой, создаваемой системой эркеров и зенитных фонарей

3. Движение. Динамичный принцип организации композиции, где общий визуально-воспринимаемый характер движения сформирован взаимным расположением элементов относительно друг друга и имеет некоторую направленность (Рис. 4(a–d)).

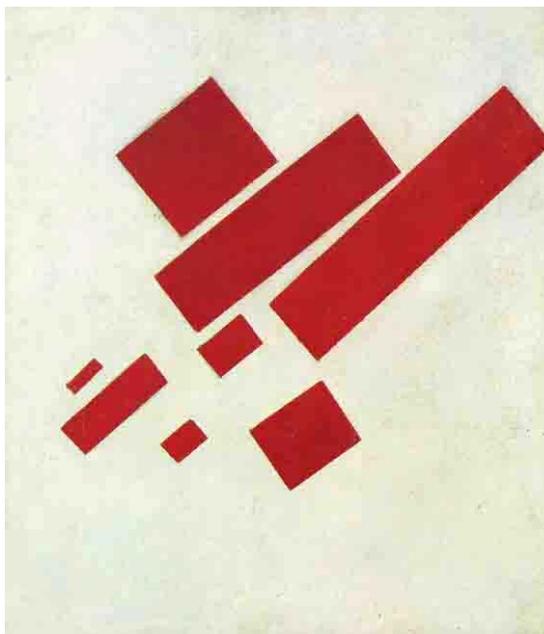


Рис. 4а. Казимир Малевич. Супрематизм с восемью красными прямоугольниками. Организация плоскости (преимущественно белой – знак пространства) локально окрашенными геометрическими формами, находящимися в движении (композиционном динамическом напряжении)

Супрематические композиции Малевича и его последователей создавались с целью преодоления плоскости и выхода в пространство. Подробный анализ структуры данной работы Малевича помогает обнаружить ряд «закономерностей», приводящих к созданию свободно-организованной композиции:

- длинные и крупные элементы летят впереди, задавая направление движения, короткие остаются сзади, расстояния между ними больше, тем самым создается ощущение пространственной глубины;
- группы элементов соответствуют двум близким направлениям движения - от слева снизу к направо наверх;
- один из элементов меняет направление, тормозя общее движение композиции, что вызывает эффект ее зависания в пространстве - эффект сиюминутно остановленного движения, и одновременно привносит в работу качество немотивированности.



Рис. 4б. Энтони Каро. Скульптура, 1962 г. Влияние композиционных принципов супрематизма заметно в устройстве данной скульптуры и представляет собой прямую аналогию рисунку 4а - то же смещение направлений, крупные и мелкие подобные объекты. Однако здесь композиционный сюжет вынесен из плоскости в пространство и реализован с использованием объемных элементов



Рис. 4с. Фрэнк Гери. Сенной сарай. Гери - один из американских архитекторов, наиболее "свободный" с точки зрения пластического языка. Сарай – ранняя постройка Гери. Динамичный скос кровли по длинной стороне постройки превращает обыденное сооружение в выразительный архитектурный объект

В архитектуре динамичный принцип формообразования наиболее заметен в объектах, относящихся к течению «деконструктивизм». Деконструктивизм - это опора на образы супрематизма, формальная динамика в сочетании со смысловым разломом и тайной. Совершить акт «деконструкции» – значит обнаружить скрытую логику отношений между смыслом и его выражением с помощью смещения форм, пространств, материалов.



Рис. 4d. Группа «Кооп Химмельблау». Музей в Гронингене. Интерьер представляет собой единую пространственную динамичную композицию

4. Игра. Рассматриваемая как отдельный принцип формообразования **игра** с приемами, смыслами, стилевыми формами опирается на вышеперечисленные композиционные принципы. Игра в проектной практике рассматривается как инструмент узнавания мира и передачи другим этого знания с помощью моделирования и означивания реальности. «Игра – это воссоздание реальности через абстрагирование с помощью масок, моделей, артикуляции, выразительности производимых действий, схематизаций, переводящих сложные реакции в разряд схем, позволяющих почувствовать структуру объемных явлений... форма, позволяющая понимать явления жизни.... Тот добивается успеха в жизни, в работе, в дизайне, кто хорошо владеет правилами игры и лишь производит впечатление, что работает без труда и не нуждается в правилах, создавая у собеседника, партнера, зрителя, потребителя ощущение «постепенного соскальзывания к удовольствию», вызывая чувство удовлетворения от точно выполненной красивой работы» [3, с.37]. Свободное игровое оперирование массивом пластической традиции характеризует постмодернистский тип сознания, доминирование творческой интуиции над рассудочно-аналитической сферой сознания (Рис. 5(a – d)).



Рис. 5а. Питер Эйзенманн. Центр визуальных искусств университета в Охо. Игра в нарушение конструктивной структуры, "архитектурный юмор" в интерьере общественного сооружения. Колонны обрезаны, не доходят до пола или опираются на ступени лестницы. Балки не доходят до стены - фактически конструктивная система лишена своего предназначения

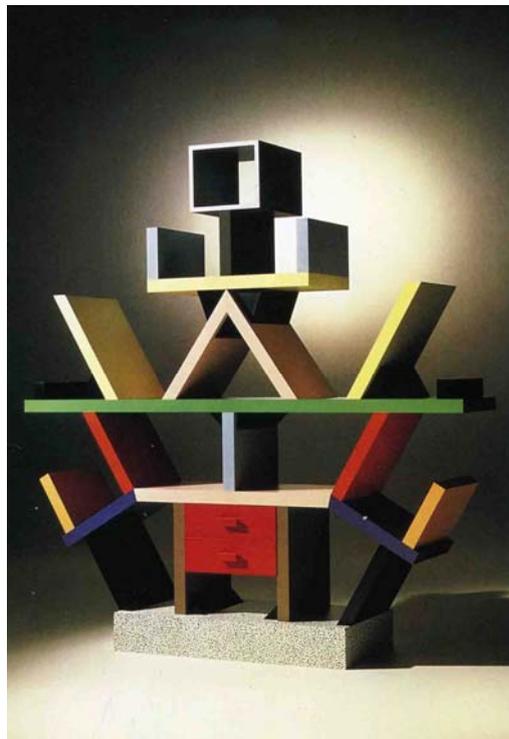


Рис. 5b. Э. Соттсасс. Стеллаж «Мемфис». Игра в «детские кубики» и создание на их основе объекта мебели. Соединение «египетской» формы и активности современных искусственных материалов



Рис. 5с. Ч. Мур. Колледж креста. Архитектура создается игрой в макетирование, где материал – картон подсказывает, как с ним работать. Крупные дырки – надрезы-отгибы, в которые видна «оборотная» цветная сторона материала

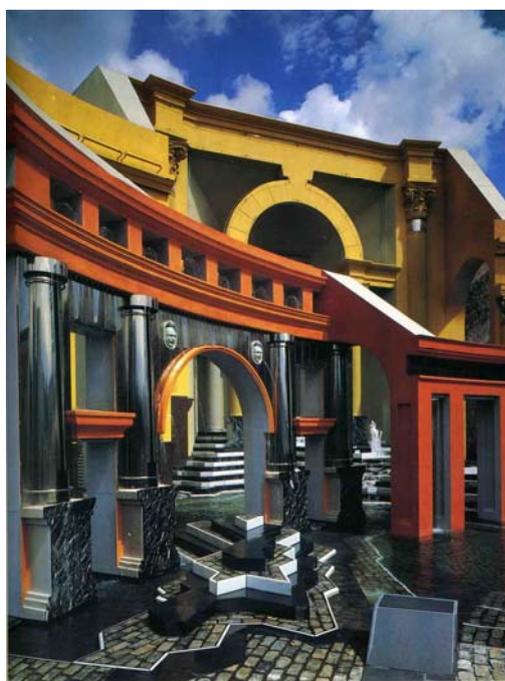


Рис. 5d. Ч. Мур. Площадь Италии. Игра с классическими цитатами, перевод фрагментов классической архитектуры в остросовременные материалы. Игра со смыслами - генплан площади представляет собой очертания карты Италии

5. «Хаос». Пластические объекты, организованные композиционно-хаотически могут соединять в себе все вышеперечисленные принципы, в силу чего такие объекты сложно воспринять как композиционно организованные. Однако это становится возможным для человека структурно мыслящего и обладающего развитой визуальной культурой, способного различить в объекте несколько одновременно-присутствующих и порой взаимоисключающих композиционных принципов. Объекты этого пластического типа являются продуктом вдохновения, волнующим нерукотворным формотворчеством, поэзией случайных соединений кусков материи. Стихийное формообразование опирается на подсказки художественной интуиции. Стихийные объекты пластической культуры являются образцами недостижимой высоты и творческой свободы (Рис. 6(a –d)).

В этом же ряду находится и способность к пластической *импровизации*, «спонтанному» проектированию - непосредственным, неподготовленным отношениям с реальностью, соединяющим «естественное для народной традиции заземление, оестествление акта художественного творчества, включение его в поток жизни и высочайшую способность художника, профессионала рождать невероятное, выходящее за рамки ожидаемого... попытаться заменить ее (импровизацию) рассчитанными действиями - значит заменить жизнь безжизненной матрицей» [3, с.161].



Рис. 6а. Люсьен Кролль. Общежитие Брюссельского университета. «Руинированность» или «недостроенность» этого здания иллюстрирует проявление стихийности, спонтанности в архитектуре. Фрагменты здания выглядят как бы «выросшими из земли». Приглядевшись, замечаешь, как композиционно существуют рядом темы дерева, стекла, белого и красного в этом сложноорганизованном здании



Рис. 6в. Христо. «Упакованное побережье». Австралия. Проявление природной свободы, работы с большими формами, обнаруживающее в стихийности каменистого берега геометрию и композиционность с помощью обобщения «упаковкой»



Рис. 6с. Роберт Моррис. Инсталляция в пространстве галереи Лео Кастелли, Нью-Йорк, 1969 г. В кажущемся хаосе можно разглядеть темы белого, вертикалей, горизонталей, крупных или мелких объектов. В подобной работе автор старается остаться анонимным, создавать композиции, возникающие как бы стихийно, естественным путём. Несмотря на кажущуюся лёгкость, это сложная композиционная задача



Рис. 6d. Джуди Пфафф. Инсталляция. Сложное заполнение пространства разными материалами – пластиком, лентами, цветной бумагой, картоном. В этой инсталляции - дух праздника, карнавала, создающий аналогичное настроение у посетителей

Рассмотрев и проанализировав примеры "свободной" пластики от самых тонких средовых рефлексий через динамику к поэзии случайности и полному хаосу, можно убедиться, что чувство свободы – великая ценность. И хотя процесс обучения архитектурно-дизайнерской профессии предполагает обучение, прежде всего организованности, и как организованности сознания, так и организованности, как понятию композиционной культуры, однако не менее важной учебной задачей является стремление и любовь к композиционной и творческой свободе, проявляющейся в неожиданности и спонтанности, размахе и парадоксальности, случайности и легкости. В работе важно осознание своих пластических предпочтений на данный момент – стремления к свободе или организованности, что формирует более точный, осмысленный характер проектного решения. В то же время, как показывает опыт изучения выдающихся объектов пластической культуры, свободные формы и спонтанные соединения видны только на фоне закономерности и структуры, а отношения этих двух формообразующих направлений должны быть организованы, то есть спроектированы.

Литература

1. Курьерова Г.Г. Итальянская модель дизайна. / Библиотека дизайнера. Серия «Зарубежный дизайн» – М.: Фотополиграфический центр ВНИИТЭ, 1993. – 154 с., ил.
2. Ермолаев А.П., Шулика Т.О., Соколова М.А. Основы пластической культуры архитектора-дизайнера: Учебное пособие.– М.: Архитектура-С, 2005. – 464 с., ил.
3. Словарь дизайнера для работы в XXI веке / Ермолаев А.П. и др. – М.: «ТУРБО-ПРИНТ», 1999. – 178 с., ил.
4. Jencks Charles. Architecture Today. Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York. 1988. – 358 p., il.
5. Jodido Philip. HEW FORMS. – Printed in Italy.: Tashen, 2001. – 239 p., il.

References (Transliterated)

1. Kur'erova G.G. Ital'janskaja model' dizajna. / Biblioteka dizajnera. Serija «Zarubezhnyj dizajn» – М.: Fotopoligraficheskiy centr VNIITJe, 1993. – 154 p., il.
2. Ermolaev A.P., Shulika T.O., Sokolova M.A. Osnovy plasticheskoy kul'tury arhitekтора-dizajnera: Uchebnoe posobie.– М.: Arhitektura-S, 2005. – 464 p., il.
3. Slovar' dizajnera dlja raboty v XXI veke / Ermolaev A.P. i dr. – М.: «TURBO-PRINT», 1999. – 178 p., il.
4. Jencks Charles. Architecture Today. Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York. 1988. – 358 p., il.
5. Jodido Philip. HEW FORMS. – Printed in Italy.: Tashen, 2001. – 239 p., il.

ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ

М.А. Соколова

Ст. преподаватель, каф. «Дизайн архитектурной среды», Московский архитектурный институт (Государственная академия), Москва, Россия
e-mail: eremych@inbox.ru

DATA ABOUT THE AUTHOR

M. Sokolova

The Senior Lecturer, chair "Design of architectural environment", Moscow Institute of Architecture (State academy), Moscow, Russia
e-mail: eremych@inbox.ru