

МИРОВЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕЧЕНИЯ И АРХИТЕКТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО. Часть 1

УДК 7.036/.038
ББК 85.1

А.В. Ефимов

Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия

Аннотация

Искусство и архитектура конца 19-го – начала 20-го столетия исключившие влияние художественного опыта истории и создавшие произведения на основе нового взгляда на сложившуюся реальность и отхода от принципа жизнеподобия формы, привели в пластических искусствах к абстракции, её новому цвето-пластическому языку и новому формообразованию в архитектуре. Этим вопросам посвящена первая часть предлагаемого вниманию читателей исследования.

Ключевые слова: пластические искусства, абстракция, архитектура, модерн, экспрессионизм, фовизм, кубизм, футуризм, супрематизм, неопластицизм

WORLD ARTISTIC TRENDS AND ARCHITECTURAL CREATIVITY. Part 1

A. Efimov

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

Abstract

Art and architecture of the late 19th – early 20th century due to excluding the impact of the artistic experience of history and creation a work based on a new view of the current reality and rejection from the principle of lifelikeness form resulted in the abstraction of plastic arts, new color-plastic language and shaping the new architecture. The first part of the proposed for the readers attention study is devoted to these issues.

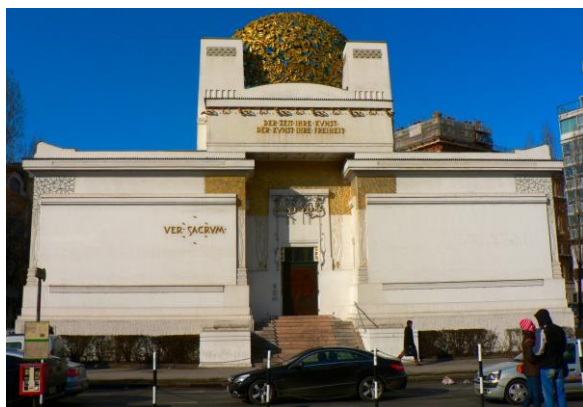
Keywords: plastic arts, abstraction, architecture, art nouveau, expressionism, fauvism, cubism, futurism, supremacism, neoplasticism

Как именно и в какой степени достижения пластических искусств конца 19-го – начала 20-го века нашли выражение в архитектурном творчестве?

Искусство **модерна**, развернувшееся на переломе 19 – 20-го веков в Европе и Америке, привнесло в архитектуру свое понимание цвета и пластики, плавные изгибы форм природы. Ар-нуво проявилось прежде всего в графике А. де Тулуз-Лотрека, А. Мухи, О. Бёрдслея. В Великобритании ар-нуво называлось лондонским либерти, в Италии – флореале – архитекторы Дж. Соммаруга и Р.Д. Аронко создали Павильон на Международной выставке в Турине (1902). Во Франции это направление развивалось в тканях Э. Галле на темы экзотических растений, Г. Гимара – автора нескольких станций парижского метро (Рис. 1(а,б)), В. Хорты – архитектора отеля «Тассель». В Испании этот стиль, называемый модернизмо, начал свое шествие с работ А. Гауди.

Развитие науки и технологий привело к более глубокому пониманию природы – источника вдохновения мастеров югендштиля – немецко-скандинавской разновидности модерна,

ставшей более абстрактной и динамичной. А. ван де Вельде возвел здание Школы прикладных искусств в Веймаре (впоследствии – Баухауза) (1902). В 1892 году был создан мюнхенский Сецессион, в 1899 – берлинский Сецессион, однако самым влиятельным оказался венский Сецессион (1897), целью которого являлось сближение пластических искусств и архитектуры. Его штаб-квартирой стало здание Сецессиона в Вене, построенное Й. Ольбрихом (1898).



а)



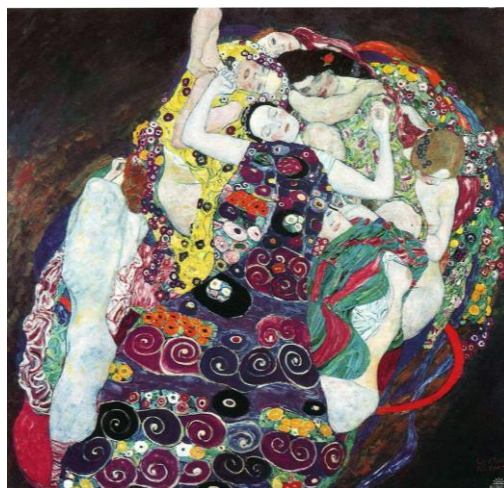
б)

Рис. 1(а,б): а) здание венского Сецессиона. Й. Ольбрих. 1898 г.; б) павильон парижского метро. Г. Гимар. 1900 г.

Архитектурными образцами венского Сецессиона стали построенные О. Вагнером станции подземной ветки венской железной дороги (1899-1901) и здание санатория «Пуркерсдорф» Й. Хофмана (1904-1906). Сецессионисты, тяготевшие поначалу к ар-нуво, впоследствии стали отдавать предпочтение эстетике прямых линий. Московскому модерну была свойственна романтизация природы, поэтому перенесение принципов витализма на архитектуру обусловило появление цветовой гаммы, ассоциативно связанной с природным окружением. Мотивы флоры и фауны находили отражение в пластике и полихромии архитектуры модерна, на которую значительное влияние оказал также расцвет декоративно-прикладного искусства. Другим источником архитектурной полихромии явился театр, в котором работали такие мастера, как К. Коровин, М. Врубель, И. Левитан, Л. Бакст, Н. Рерих, А. Бенуа и др. [1] (Рис. 2(а,б)).



а)



б)

Рис. 2(а,б): а) Ужин. Л. Бакст. 1902 г.; б) Женщины. Г. Климт. 1913 г.

На многих зданиях Москвы появились орнаментальные вставки и панно из ярких керамических плиток. Новые цвета – фиолетовый, зеленый, оранжевый, имеющие блестящую поверхность обливной керамики, как реакция на пастельные цвета классицизма и серость эклектики, оживили цветовую среду города [2].

Объединение комплексов зданий пастельными цветами не удовлетворяло подчеркнуто эмоциональную пластичную архитектуру модерна, который предложил иное решение: «цветовая работа» велась крупными яркими мазками, создававшими мощные акценты, адресованными пространственному ареалу ансамбля. Порой возникало противоречие между полихромией, обращенной к ансамблю в целом, и полихромией отдельного здания, которая с точки зрения тектоники отдельного фасада оказывалась деструктивной. Цвет в архитектуре модерна – предтеча суперграфики, получившей развитие в последней трети 20-го века. На фасаде гостиницы «Метрополь» (1905): «...живописная структура начинает полемизировать с его архитектурными основами» [3]. Своей активностью полихромия визуальнo преобразует пластику фасада здания (Рис. 3, 4).



Рис. 3. Гостиница Метрополь в Москве. Л. Кекушев, В. Валькотт, П. Висневский. 1905 г.

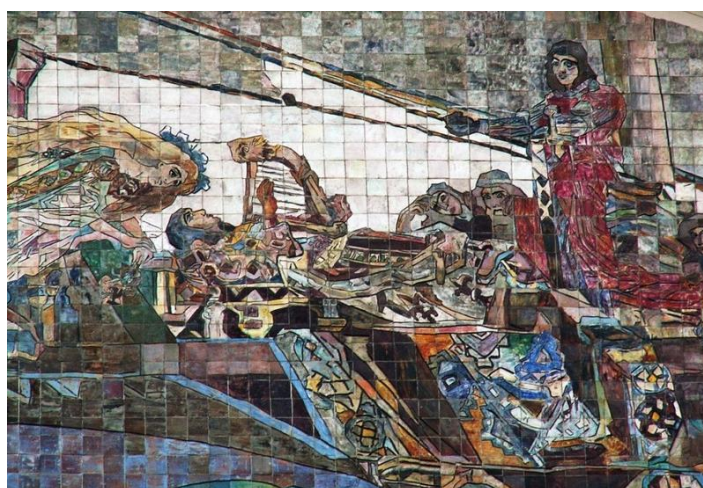


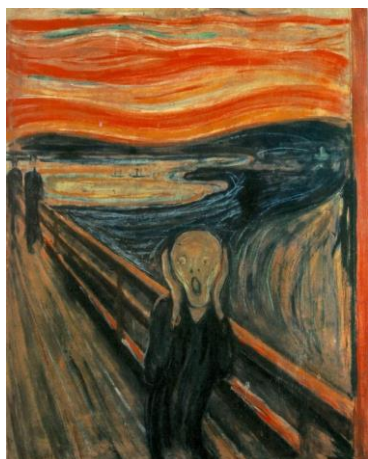
Рис. 4. Фрагмент мозаики на здании гостиницы Метрополь. М. Врубель

Внутри модерна в России существовал «национальный русский» стиль, отмеченный эмоциональностью форм и символическим колоритом. Ф. Шехтель использовал в архитектуре Ярославского вокзала в Москве (1902) мотивы русской колористической культуры, придав им градостроительное звучание. В зданиях Казанского вокзала в Москве (1914-1918) А. Щусев обратился к двуцветию русской архитектуры 17-го века, взяв за основу белокаменный декор на красном кирпичном фоне, который использовал также

и в негативном (красный на белом) воплощении, добиваясь максимального разнообразия цветопластического впечатления [4, 5].

Пройдя через увлечение растительными формами и эмоциональной полихромией, архитектурный модерн в своей поздней стадии пришел к строгим формам, сдержанному моделированию поверхностей, отсутствию чрезмерной декоративности, использованию новых материалов. Эти принципы нашли выражение в творчестве Ле Корбюзье, А. Лооса, П. Беренса, В. Гропиуса. В своей книге «Орнамент и преступление» А. Лоос связывает избыточную декоративность с упадком в обществе, а в книге «Формы без орнамента» подчеркивает достоинства простоты и строгости архитектурной формы.

В отличие от модерна **экспрессионизм** в европейском искусстве конца 19-го – начала 20-го века отличается прежде всего выразительная эмоциональность образа. Возникнув в живописи группы «Мост» (1905) и «Синий всадник» (1912), экспрессионизм проявился на немецкой и австрийской почве в литературе, кино и сценографии, в которых главенствовала идея прямого эмоционального воздействия, субъективности творческого акта. Выразительность живописи требовала отхода от натурализма, выявления и подчеркивания каких-то определенных черт объекта живописи, некоторой формализации изображения, т.е. движения в сторону абстракции (Рис. 5(а,б)). Именно таким путем пришел к абстракции в живописи ее лидер и теоретик В. Кандинский, разработавший одну из ее ветвей – лирическую абстракцию, построенную на художественной импровизации, которая оказала принципиальное влияние на формообразование в пластических и пространственных искусствах. По Кандинскому, задача художника заключается в выражении духовного, «внутренней необходимости» в противовес внешнему, случайному. Как и в музыке, наиболее абстрактном искусстве, живопись посвятила себя «созданию автономных форм» и применению методов, которые освободили ее от «простого изображения». Это искусство, согласно Кандинскому, создает рядом с реальным миром мир, который никак внешне не связан с действительностью. Он внутренне подчинен космическим законам.



а)



б)

Рис. 5(а,б): а) Крик. Э. Мунк. 1895 г.; б) Девочка с котом. Э. Кирхнер. 1910 г.

Экспрессионизм в сценографии – это динамические декорации с таинственным светом, создающим полумистическую атмосферу. Архитекторы-экспрессионисты отрицали композиционный аскетизм, используя криволинейные формы, динамическую асимметрию, контрастную полихромия и фактуры. Архитектурный экспрессионизм характерен подчеркнутой эмоциональностью, выразительностью композиции за счет ее гротескности, деформации привычных форм, динамичной пластичности [6].

Архитектура экспрессионизма возникла в Германии, ее ведущие мастера – Э. Мендельсон, Г. Шарун, Г. Пёльциг, Г. Хёринг. Символом этой архитектуры стало здание астрофизической лаборатории в Потсдаме Э. Мендельсона (Рис. 6а), известное как «Башня Эйнштейна» (1917 либо 1920-1921), которое сочетает в себе строгую функциональность со скульптурной пластикой. Лозунгом Мендельсона было полное отсутствие сухой пластичности, никакой боязни пространства, фантазия, в которой присутствуют пространство, свет и цвет – функция плюс динамика.



а)



б)

Рис. 6(а,б): а) башня Эйнштейна. Потсдам. Э. Мендельсон. 1924 г.; б) здание берлинской филармонии. Х. Шарун. 1960-е гг.

Первое авангардное художественное движение 20-го века – **фовизм**, утвердивший новый взгляд на сущность цвета, сообщивший ему невиданные эмоциональные возможности и могущество. Для живописи фовизма было характерно предельно интенсивное звучание цвета, сопоставление контрастных цветовых пятен, иногда заключенных в контур, отказ от светотеневой моделировки и линейной перспективы. Первая выставка фовистов состоялась в 1906 году. Лидер фовизма А. Матисс и его единомышленники А. Дерен, П. Синьяк и М. Вламинк предвосхитили экспрессивную живопись и динамичную пластику (Рис. 7(а,б)), что не могло не сказаться на других пространственных искусствах – инсталляции и архитектуре. Скульптурная пластика Матисса была создана под явным воздействием цвета в его трехмерной интерпретации, что говорило о формообразующем потенциале многоцветия, ещё не осознанном тогда в полной мере.



а)

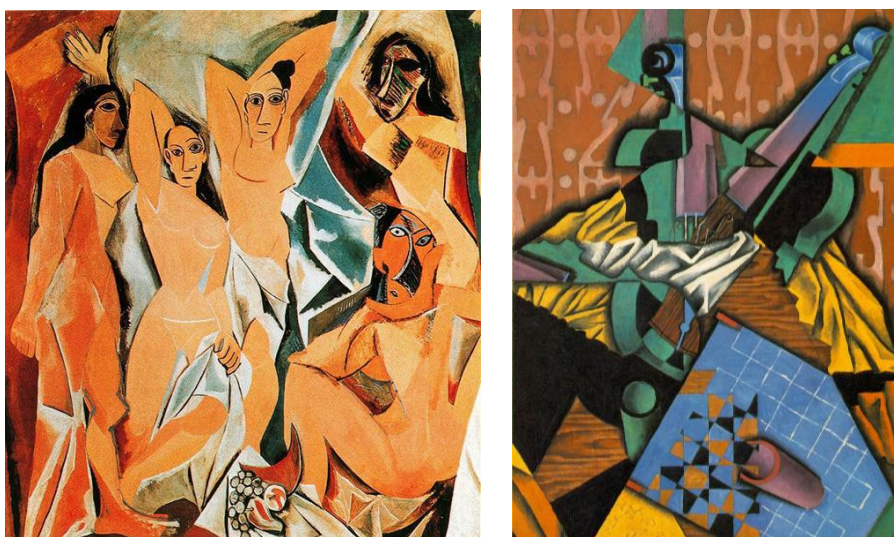


б)

Рис. 7(а,б): а) Радость жизни. А. Матисс. 1905-1906 гг.; б) эскиз панно Фея электричества. Р. Дюфи. 1936 г.

В начале века цвет фовизма бунтовал против академизма на холсте художника, во второй половине столетия он уже бунтовал против архитектурной формы. Отрицая вечный тезис «цвет следует структуре формы», полихромия стала проводить свою собственную линию визуально-пластического переустройства формы. Сначала, в 1920-х годах, она просматривалась в работах Л. Лисицкого, в 1940-х Ф. Леже показал, что линия и цветовое пятно могут создавать пластическую целостность, не повторяя друг друга – «Женщина с бабочками» (1943), а в 1960-х получила название «суперграфики» и утвердилась в дизайне, искусстве интерьера и архитектуре. В 1970-х годах итальянский художник Ф. Риети использовал на мозаичных фасадах зданий жилого района «Стержни Дефанса» в Париже (арх. Э. Айо) суперграфику на основе природных мотивов с тем, чтобы оживить вертикали башенных жилых зданий. Этого ощущения удалось достичь в полной мере по прошествии двух-трех десятилетий, когда разросшаяся естественная зелень вокруг зданий зрительно соединилась с элементами суперграфики [7, 8].

Теоретической платформой **кубизма** стало творчество П. Сезанна, провозгласившего: «Тракуйте природу как цилиндры, сферы и конусы...», а также – африканская скульптура (*l'art negre*). Иллюзорная живопись на литературной основе не могла конкурировать с появившейся фотографией, поэтому возникла необходимость создания нового изобразительного языка. Картина П. Пикассо «Авиньонские девицы» (1907) отметила рождение кубизма (Рис. 8(а,б)). Нарочито полемизируя с «Турецкой баней» Ж.О.Д. Энгра, Пикассо по-новому представил живописное пространство, визуально выступающее из плоскости холста на зрителя, новую трактовку формы, новую эстетику живописи. Живопись кубизма теряла традиционную изобразительность и приобретала значимость реального объекта.



а)

б)

Рис. 8(а,б): а) Авиньонские девицы. П. Пикассо. 1907 г.; б) Стол музыканта. Ф.Х. Грис. 1914 г.

Для аналитического периода кубизма (1907-1909) характерны массивные грубоватые формы, а также мелкое дробление форм, с помощью которого художник пытался проникнуть в суть объекта, познать его строение. В синтетическом кубизме (1909-1914) основным приемом стал коллаж, который подтолкнул отделение от картины ее рельефных частей и подводил к рождению кубистической скульптуры.

Французские художники А. Глез и Ж. Метценже доказывали, что картина – это самостоятельный «организм», который включает в самом себе *raison d'être* – смысл бытия. Поэт Г. Аполлинер утверждал: «Живопись не должна подражать природе, т.е. она

не должна быть искусством «имитации», а должна быть искусством концепции». Философ Н. Бердяев считал кубизм самой полной и радикальной революцией со времен Ренессанса. Помимо П. Пикассо значительный вклад в развитие кубизма внесли Ж. Брак, Х. Грис, Р. Делоне, Ф. Леже, другие мастера, способствующие развитию абстракции в живописи и скульптуре.

Пражская группа художников и архитекторов, основанная в 1911 году, вдохновляемая творчеством кубистов, образовала авангардное течение – чешский кубизм, формальными чертами которого были мотивы кристалла, разбитые на части плоскости, выпуклые элементы целого. Чешские архитекторы П. Янак, Й. Гочар, Й. Чокол и В. Хофман под влиянием концепции кубизма старались выявить внутреннюю энергетику и структуру своих произведений. Они формировали фасады своих зданий-пирамид фасетчатыми мотивами, складками, трещинами, например, на здании резиденции Ходека, созданной по проекту Й. Чокола (Рис. 9(а,б)).



а)



б)

Рис. 9(а,б): а) Тройной дом. Й. Хохол. 1912-1913 гг.; б) Двойная вилла. Й. Гочар. 1912–1913 гг.

Искусство кубизма подало чешским архитекторам идею структурализации формы. Так, П. Янак опирался на пространственную интерпретацию поверхности архитектурной формы с помощью готических и барочных форм. В. Хофман акцентировал параметры архитектурного пространства членением формы наклонными гранями и плоскостями. Й. Чокол создавал на поверхности формы трехмерную геометрическую «сетку», создающую игру светотени – «роста и движения». Й. Гочар разрабатывал «кубизацию» элементов неоклассической архитектуры гранями и плоскостями. Э. Краличек использовал членение формы в духе Венского сецессиона с помощью пирамидальных деталей [9].

Уход от декоративной стилизации архитектуры в сторону ее структурного освоения, подсказанный живописью кубизма, интуитивно улавливал тенденции архитектуры своего времени. Достижения кубизма органично перешли в поле архитектуры, которая усвоила аналитический метод формообразования, добавила рационально-математическую ритмику и «кубизацию» неоклассических форм, оставив в стороне собственно колористические признаки живописи кубизма. Архитектура чешского кубизма, лишенная декоративизма предшествующих эпох, подготовила свои чистые формы для их колористического освоения последующими художественными течениями, в известной степени стала предтечей конструктивизма. Так, лидер архитектуры конструктивизма А. Веснин в начале своего творчества испытывал влияние кубизма.

Литературно-художественное движение – **футуризм** зародилось в Италии в начале 20-го века. Идеологом футуризма был поэт Ф.Т. Маринетти, опубликовавший в 1909 году «Манифест футуризма». Вокруг него сложилась группа художников – У. Боччони,

Дж. Балла, Дж. Северини, К. Карра, Л. Руссоло. Отвергая традиционную культуру во всех ее проявлениях, футуристы обращались к будущему, воспевая наступающую эпоху индустриализации, высоких скоростей и ритмов жизни. Футуризм в живописи усвоил цветовой опыт фовизма и дробную пластику форм кубизма в стремлении к эмоциональному выражению динамики современного мира.

В манифесте «Футуристическая архитектура» (1914) художник У. Боччони провозглашал, что архитектура – прародительница всех пространственных искусств – должна содержать в себе необходимость эпохи: «в современной жизни НЕОБХОДИМОСТЬ = СКОРОСТИ», что, в свою очередь, создало бы новую эстетику (Рис. 10(а,б)). «Динамическая необходимость современной жизни обязательно создает развивающуюся архитектуру», — заявлял он. Архитектор А. Сант-Элиа в этом же манифесте утверждал, что футуристическая архитектура – это архитектура расчета, безрассудной смелости и простоты, архитектура железобетона, железа, стекла, картона, волокна и всех заместителей дерева, камня и кирпича, позволяющих добиться наивысшей эластичности и легкости... она остается искусством...» [10,11] (Рис. 11).



а)



б)

Рис. 10(а,б): а) Танец пан-пан. Дж. Северини. 1911 г.; б) Атака уланов. У. Боччони. 1915 г.

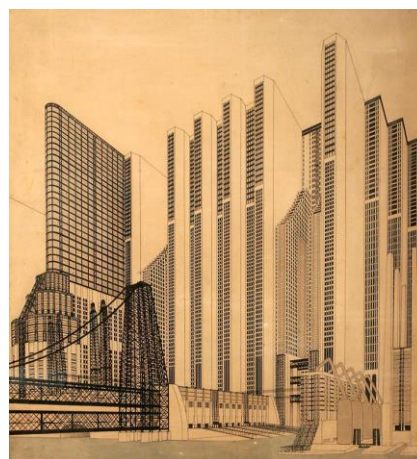


Рис. 11. Эскизы-идеи современного мегаполиса. М. Кьяттоне. 1913 г.

А. Сант-Элиа опубликовал «Обращение», в котором провозглашал отказ от рабской приверженности прошлому, любовь к большому городу, стремление к «новейшему механическому миру» с его эстетическими ценностями, восприятие современного города

как «огромной строительной площадки, где все бурлит, все подвижно, все динамично». В графическом цикле «Новый город» Сант-Элиа представлял композиционные эскизы архитектурных объектов и крупных фрагментов города. Он выражал динамику архитектуры ритмом графических линий и контрастами крупных масс цвета, обозначающих стеклянные поверхности зданий, массивы архитектурного тела, мосты и переходы, лифты и лестницы.

Архитектор Э. Прамполини утверждал, что «футуристическая архитектура должна иметь атмосферное происхождение, потому что она отражает насыщенную жизнь движения, света, воздуха, в которых будет воспитан человек будущего». В конце 1930-х годов Прамполини описывал свою деятельность как «эстетику биопластики, переложенную на лирические ценности органических материалов». Э. Прамполини создал одну из самых ярких архитектурных реализаций футуризма – Павильон на выставке 1928 года [12].

Теория архитектора В. Марки, продолжателя «второй волны» футуризма, соединила динамизм Сант-Элиа с живописным лиризмом Д. Балла и Ф. Делеро. Марки выступал в роли сценографа города будущего, используя перспективу как театральный художник. Он ратовал за новую архитектуру, которая оставила бы традиционные схемы в пользу «динамичного импульса кривых и силовых линий», делающих планы революционными. В 1916-1926 годах Марки создал серию работ «Фантастический город». Он ратовал за скульптурность архитектуры, что роднило его с линией экспрессионистов. Его идеи нелинейной архитектуры остаются актуальными и в начале 21-го века (Рис. 12).



Рис. 12. Вращающийся торс. Мальмё. С. Калатрава. 2009 г.

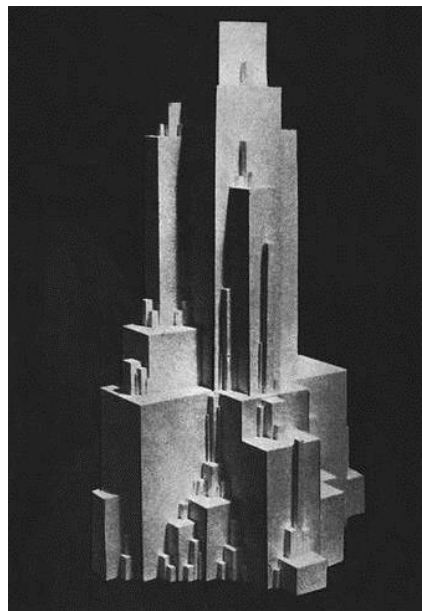
Течение в русском художественном авангарде 1910-1920-х годов – **супрематизм** было основано в живописи как вариант геометрического экспрессионизма (Рис. 13(а,б)). Относительно своеобразного манифеста супрематизма – полотна «Черный квадрат» (1915) Малевич писал: «...черный квадрат – зародыш всех возможностей – принимает в своем развитии страшную силу. Он является родоначальником куба и шара, его распадаения несут удивительную культуру в живописи».

Исходными первофигурами супрематизма были квадрат, крест из двух пересекающихся прямоугольников и круг. Эти формы-знаки не были отягощены никакими ассоциативными, идейными или пластическими образами. Автор супрематизма считал его высшей точкой развития искусства, прошедшего путь от кубизма и футуризма до «нового реализма»,

явления, нацеленного в конечной своей стадии на архитектуру. Малевич создавал не просто графические или живописные композиции, а проектировал супрематический мир, воспринимая окружение не как объект изображения, а как объект художественного преобразования. Ученики Народного художественного училища в Витебске в 1919 году создавали, по словам Малевича, из «цветной массы» (супрематическая живопись) скульптурные супрематические объекты. Деятельность его учеников, объединенных в Уновисе, проложила дорогу архитекторам, выполненным мастером с учениками в 1924-1926 годах в Гинхуке в Петрограде. Они нашли выражение в архитектурных проектах и реализовались в архитектуре. Наряду с Малевичем и Лисицким в развитии идей объемного супрематизма приняли участие ученики Малевича – И. Чашник, Н. Суетин, Л. Хидекель [13]. На поздней стадии супрематизма, когда течение оперировало реальными объемами, оно способно было частично обойтись без цвета, энергия которого изначально вызвала к жизни трехмерные формы архитекторов.



а)



б)

Рис. 13(а,б): а) Супрематическая композиция. К. Малевич. 1916 г.; б) Архитектон Гота-2. К. Малевич. 1923 г.

Супрематизм в своем развитии от живописи к архитектуре стал продуктивной линией преобразования архитектурной среды. Малевич мечтал о супрематическом преобразовании Вселенной. Эта идея во многом стала реальностью в мировой архитектуре благодаря стилистике супрематизма и присущей ему экономии художественных средств. Крупнейшие небоскребы мира – мегаструктуры – недвусмысленно заявляют о своем генетическом начале в геометрической абстракции, а именно – в супрематизме.

М. ван дер Роэ сооружал небоскребы в виде огромных параллелепипедов с металлическими каркасами и сплошь остекленными фасадами. Одно из его сооружений – небоскреб фирмы Сигрем в Нью-Йорке (1954-1958), который стоит на тонких опорах, а мелкие горизонтальные и вертикальные членения металлических рам будто растворяются в гигантских плоскостях стен, и все сооружение напоминает фантастический сияющий кристалл. Л. Канн поэтично сказал о нем: «Красивая леди в тесном корсете».

Архитекторы фирмы Скидмор, Оугинс, Меррил и дизайнер Б. Грэмэх создали 100-этажный небоскреб в Чикаго (1965-1970), в котором находится Джон Хэнкок Центр.

Особенность этого здания в его пустотелой конструкции, напоминающей большую четырехугольную колонну, т.е. элементы конструкции вынесены на фасадные поверхности. Если здание фирмы Сигрем напоминает по очертаниям красивую женщину в тесном корсете, то небоскреб Джон Хэнкок Центр – женщину без корсета.

Среди такого рода мегаструктур можно назвать здание Национального банка в Йеддахе (1983), также построенное фирмой Скидмор, Оугинс, Меррил, кристаллообразный небоскреб Хэнког Тауэр архитектора Й. Пейя в Бостоне (1973), здание Республиканского банковского центра в Хьюстоне (1984), Башню Столетия в Токио архитектора Н. Фостера (1987-1991), Сити-Холл в Токио по проекту К. Танге (1991) и др. (Рис. 14(а,б)) Небоскребы ассоциируются с гигантскими прозрачными кристаллами, легкий цветовой оттенок которых подчеркивает своеобразие цветовой культуры страны или региона. Огромные поверхности стекла, расчерченные паутиной металлических конструкций, непреднамеренно и убедительно материализуют тему незабываемых супрематических архитекторов [14].



а)



б)

Рис. 14(а,б): а) Банк America Center. Ф. Джонсон. 1983 г.; б) Всемирный торговый центр. Нью-Йорк. Skidmore Owings & Merrill LLP. 2013 г.

Неопластицизм голландского художника П. Мондриана возник в 1914 году как вариант геометрической абстракции в живописи. Автор утверждал, что в абстрактной живописи ведущую роль играют вертикали и горизонталы как воплощение противоположностей. Он отказался от традиционной перспективы, поскольку «новый тип сознания не исходит из какой-либо точки и видит везде», использовал «абстрагированный от естественного цвета первоначальный цвет». Равновесие цветовых форм в живописной композиции способствует представлению универсума в наиболее чистом виде, воплощению гармонии и единства как врожденных свойств разума. Мондриан постоянно доказывал преимущества неопластицизма перед традиционной живописью, так как изображение фрагмента реальности не позволяет представить целостность мироздания, не является презентацией универсума.

П. Мондрианом и Т. ван Дусбургом – художником, пытавшимся найти синтез живописи и архитектуры, была создана группа «Де Стиль» и журнал того же названия (1917-1930), который явился теоретической основой их творчества. Т. ван Дусбург считал, что художник должен отойти от ручного труда и искать новые средства, адекватные эпохе, а

не полагаться на движение души. Он создал систему, объединяющую архитектуру, скульптуру и живопись, признал за цветом его стереоскопическую функцию, что открыло дорогу новому формообразованию (Рис. 15(а,б)). Цветные конструкции Дусбург видел в четвертом измерении [15].

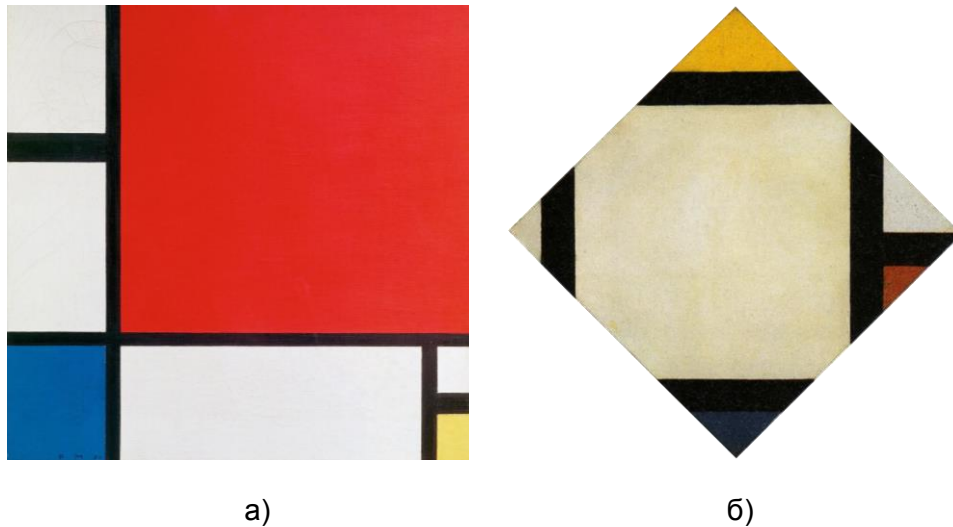


Рис. 15(а,б): а) Композиция в красном, синем, желтом. П. Мондриан, 1930.; б) Контр-композиция. Т. ван Дусбург, 1924 г.

Ле Корбюзье – единомышленник Мондриана по части идей формообразования – использовал живопись неопластицизма в интерьере павильона «Эспри нуво» на Выставке декоративного искусства в Париже (1925), а также в более поздних работах. Например, в «Швейцарском павильоне» в Цюрихе (1927) плоскостная композиция из локальных первичных цветов в духе неопластицизма воплощена в трехмерной реальности архитектуры.

Неопластицизм проник во все сферы жизни: одежда, мебель, упаковка демонстрировали его формы и открытия, ставшие явлениями визуальной культуры. Формальный язык неопластицизма оказался востребованным в постиндустриальном обществе, его цветовой лаконизм – три первичных цвета в горизонтально-вертикальной структуре – был «растиражирован» в 20-м веке колористикой функционалистской архитектуры мира, построенной по модульному принципу (Рис. 16(а,б)).



а)



б)

Рис. 16(а,б): а) Дом Шрёдера в Утрехте. Г. Ритвельд. 1924 г. б) Стул и столик Г. Ритвельда. 1918 г.

Отход от классических идеалов в искусстве конца 19-го – начала 20-го столетия обернулся многообразием творческих поисков, в частности, на основе природных мотивов и аналитического отношения к цвету и строению объектов реальности, что привело к подчеркнутой выразительности произведений, их динамичности и, в конце концов, к художественной абстракции, открывшей дорогу новой архитектуре (Рис. 17(а,б)).



а)

б)

Рис. 17(а,б). Здание Kuggen. Wingardh Arkitektkontor. 2011 г.: а) общий вид; б) фрагмент

Литература

1. Сарабьянов, Д. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. – М.: Искусство, 1989.
2. Кириченко, Е. Русская архитектура 1830-1910 годов. – М.: Искусство, 1978.
3. Кириллов, В. Архитектура русского модерна. – М.: МГУ, 1979.
4. Ефимов, А. Колористика города. – М.: Стройиздат, 1990.
5. Шамраева, Е. Колористика московской архитектуры эпохи модерна: автореферат кандидатской диссертации. – М., 2004.
6. Вольф, Н. Экспрессионизм. – Köln: Taschen, 2006.
7. Rieti, F. La quatrieme dimension // Architecture interieure CREE. – 1971. – № 171.
8. Jefimov, A. Wohngebiet Defense in Paris. Ein ungewohnliehes Experiment // Fabre und Raum. – 1979. – № 2.
9. Заволокина, О. Архитектура чешского кубизма: автореферат кандидатской диссертации. – М., 2015.
10. Martin, S., Grosenick U. Futurism. – Taschen, Köln, 2005.
11. Carollo, S. I futuristi. Giunti, Firenze-Milano, 2004.
12. Гыбина, М. Градостроительные концепции итальянского футуризма: автореферат кандидатской диссертации. – М., 2013.

13. Хан-Магомедов, С. Супрематизм. – М.: Архитектура-С, 2007.
14. Steele, J. Architecture Today. Phaidon Press Inc. – N.-Y., 1997.
15. Warncke, C. De Style. 1917-1931. –Taschen. Köln, 1991.

References

1. Sarabyanov D. *Stil' modern. Istoki. Istorija. Problemy* [Art Nouveau. The Origins. History. Problems]. Moscow, 1989.
2. Kirichenko E. *Russkaja arhitektura 1830-1910 godov* [Russian Architecture 1830-1910 period]. Moscow, 1978.
3. Kirillov V. *Arhitektura russkogo moderna* [Russian art nouveau architecture]. Moscow, 1979.
4. Efimov A. *Koloristika goroda* [Colours City]. Moscow, 1990.
5. Shamraeva E. *Koloristika moskovskoj arhitektury jepohi moderna* [Colours of Moscow architecture of the modern era. Author's PhD thesis]. Moscow, 2004.
6. Wolf N. *Jekspressionizm* [Expressionism]. Köln, 2006.
7. Rieti F. La quatrieme dimension. Architecture interieure CREE, 1971, no. 171.
8. Jefimov A. Wohngebiet Defense in Paris. Ein ungewohnliehes Experiment. Fabre und Raum, 1979, no. 2.
9. Zavolokina O. *Arhitektura cheshskogo kubizma* [Architecture Czech Cubism. Author's PhD thesis]. Moscow, 2015.
10. Martin S., Grosenick U. Futurism. Taschen, Köln, 2005.
11. Carollo S. I futuristi. Giunti, Firenze-Milano, 2004.
12. Gybina M. *Gradostroitel'nye koncepcii ital'janskogo futurizma* [Town planning concepts of Italian Futurism. Author's PhD thesis]. Moscow, 2013.
13. Khan-Magomedov. *Suprematizm* [Suprematism]. Moscow, 2007.
14. Steele, J. Architecture Today. Phaidon Press Inc. N.-Y., 1997.
15. Warncke C. De Style. 1917-1931. Taschen, Köln, 1991.

ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ

Ефимов Андрей Владимирович

Доктор архитектуры, профессор, заведующий кафедрой «Дизайн архитектурной среды», Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия
e-mail: efimov-andrey@yandex.ru

DATA ABOUT THE AUTHOR**Efimov Andrej**

Doctor of Architecture, Professor, Head of the Chair «Design of architectural environment»,
Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia

e-mail: efimov-andrey@yandex.ru