

ПОИСКИ ДИНАМИЧЕСКОЙ ФОРМЫ В АРХИТЕКТУРЕ СОВЕТСКОГО АВАНГАРДА

УДК 72.01:72.03(470)“1918/1932”

ББК 85.11г(2)

Д.Л. Мелодинский

Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия

Аннотация

В новейшей архитектуре с очевидностью динамика стала определяющим качеством архитектурной формы. Растущая роль динамики в композиционном формообразовании определилась в начале XX века в модернистской художественной практике с отказом от классического ордерного языка. Базовые архитектурные элементы, очищенные от декоративных наслоений, потребовали поиска новых выразительных средств. Динамика оказалась в первую очередь востребованной, поскольку соответствовала в полной мере культурному контексту эпохи. В архитектуре советского авангарда теоретические и экспериментальные поиски привели к новым приемам и видам динамической выразительности, которые получили развитие в последующее время. В статье анализируются творческий вклад ряда выдающихся деятелей советского авангарда, оказавших значительное влияние на динамический образ современной архитектуры.¹

Ключевые слова: архитектурная композиция, статика-динамика, советский архитектурный авангард

THE SEARCH FOR DYNAMIC FORMS IN ARCHITECTURE OF THE SOVIET AVANT-GARDE

D. Melodinsky

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

Abstract

It is obvious that in modern architecture dynamics has become the defining quality of the architectural form. The growing role of dynamics in generation of geometry was determined in the early twentieth century in the modernist artistic practice with the rejection of the classical order language. Basic architectural elements, cleared of decorative units, required the search for new expressive means. Dynamics demands for cultural context of the epoch. The theoretical and experimental searches led to new methods and types of dynamic expression in the Soviet avant-garde architecture, which gain traction in the future. The article analyzes the creative contribution of a number of outstanding leaders of the Soviet avant-garde, who had a significant influence on the dynamical appearance of modern architecture.²

Keywords: architectural composition, static dynamics, Soviet architectural avant-garde

¹ **Для цитирования:** Мелодинский Д.Л. Поиски динамической формы в архитектуре советского авангарда // Architecture and Modern Information Technologies. – 2018. – №2(43). – С. 229-251 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

http://marhi.ru/AMIT/2018/2kvart18/15_melodinsky/index.php

² **For citation:** Melodinsky D. The Search for Dynamic Forms in Architecture of the Soviet Avant-Garde. Architecture and Modern Information Technologies, 2018, no. 2(43), pp. 229-251. Available at:

http://marhi.ru/eng/AMIT/2018/2kvart18/15_melodinsky/index.php

Проблематизация

Тема динамики и статики в искусстве в целом и в архитектуре в частности всегда была заметной, поскольку связана с принципом эмоциональной выразительности художественных произведений. В ряде стилистических направлений, например барокко, в динамичности находили в них основные отличительные признаки. «Барочная красота есть красота движения», иначе динамики. Многие аналитики искусства считают, что модернизм XX века также отличается динамизмом, порой избыточным, своих форм. В творчестве ряда видных современных зодчих – Захи Хадид, Ф. Гери, Д. Либескинд, кооп Хтммельблау (Вольф Крикс и Хельмут Свичиски) и др., несомненно, можно видеть черты экспрессивного динамизма с отказом от традиций устойчивого спокойствия и равновесия форм, что воплощалось прежде в образах классической ордерной архитектуры.

В работах по теории объемно-пространственной композиции много внимания уделялось пропорциям, тектонике, симметрии и асимметрии, масштабности, ритму и пр., однако динамика как самостоятельная категория как-то оказалась в тени и раскрывалась только как сторона или аспект основного рассматриваемого средства выразительности. В связи с этим *имеет смысл начать более углублённое рассмотрение категориальной пары динамики и статики*. Это тем более важно, поскольку тема в дидактическом плане обучения основам объёмно-пространственной композиции всегда была задействованной и получала воплощение в композиционной макетной практике учащихся.

Рубеж XIX-XX века – переломный этап в развитии мировой художественной культуры. Он обусловлен радикальными изменениями под воздействием прогресса науки и техники, представлениями человека о мироустройстве в целом. Визуальное искусство подверглось критическому переосмыслению, из которого становилось понятным, что прежние эстетические нормы и представления не отвечают требованиям времени и нуждаются в обновлении. В области архитектуры процесс затронул многих творческих деятелей, предлагавших свои пути решения.

В отечественной истории на первоначальном этапе более всего проявила себя творческое содружество архитекторов и художников, объединившееся в рабочей группе ЖИВСКУЛЬТАРХ и ИНХУКа, позднее в широком движении, которое принято определять как «советский архитектурный авангард».

Поисковые исследования в области расширения возможностей архитектурного формообразования исходили из понимания активного вхождения в обиход нового языка первичных элементов объемно-пространственных форм, лишенных декоративно-изобразительных напластований, что свойственно классической ордерной стилистике.

В данной работе предлагается начать обсуждение с теоретико-методического и проектного опыта профессора В.Ф. Кринского и круга его коллег как основоположников отечественной школы архитектурной пропедевтики. Тема динамики в ней выступала в качестве приоритетной.

В.Ф. Кринский

В 20-е годы прошлого века – начала архитектурного авангарда интерес *к теме динамики был очевиден*. Деятели ВХУТЕМАСа и ИНХУКа проводили широкие эксперименты в этом направлении, достигнув существенных результатов. В своих творческих поисках они опирались на формально-аналитический метод.

Формально-аналитический метод был ведущим в композиционных представлениях и способах включения в профессиональную деятельность на большем протяжении XX столетия. Обращение к нему вызвалось, в том числе развитием научного позитивизма с его подходом к эмпирическим фактам как основанию теоретического знания и феноменализма, который в отношении к искусству инициировал аналитику художественного языка по *отдельным элементам*. Эклектизм отделил форму от

содержания, развил в творчестве формальные эксперименты. Эволюция формального искусствovedения меняет ракурс в восприятии исторических форм. (Вельфлин, Гильдебрант, Ригль и др.). *Выделяются универсальные структуры (инварианты) и определяются закономерности смены стилевых характеристик. Наиболее существенным в изменении художественных представлений являются серьёзные сдвиги в осознании природы пространства, его восприятия и отображения в искусстве.* Отработанная в эпоху Ренессанса художественно-изобразительная система на основе линейной перспективы получает развитие в четырёхмерной модели пространственно-временного континуума. Происходит разрушение замкнутой европейской системы искусства на основе «зрения», «развитие живописи от изображения предмета к конструированию самого предмета». (В.Кринский) Все элементы традиционного художественного языка архитектуры в связи с этим подвергаются пересмотру.

Лидеры архитектурного модернизма XX века провозгласили *принцип динамизма архитектурных форм основным отличием нового стиля.* В.Ф.Кринский так определяет его конкретные черты: опора на контраст и динамику, чрезмерная напряжённость, неуравновешенность, отсутствие симметрии, острые и тупые углы, резкое сопоставление пространственных и массивных частей композиции [1, С.4]. А.Бабичев его дополняет: «В век гигантского скачка, совершившегося в промышленности и науке, встаёт задача передать динамику не только по вертикали, но и по наклонной. При разрешении этой проблемы перед искусством могут раскрыться большие резервы, в которых таится современное мироощущение» [2, С.92].

Многие положения в русле формальной аналитики архитектурных форм получили новое развитие и описание. Ставился вопрос, отчего возникает неодолимое стремление к *динамике, экспрессии, зримой энергетике.* Были указаны истоки принципа динамизма в архитектурной композиции того времени. Определены виды динамизма и формы его проявления. Раскрыты представления динамики как выражения асимметрии, как выражения ритма форм. Было положено начало изучения динамики как качества архитектурного пространства. Были подвергнуты изучению такие проявления динамики как противопоставления направлений (в первую очередь основных координатных). С новой стороны была представлена динамика как организация зрительного движения в определённом направлении, по определённой траектории. И ещё одна интересная сторона проявления динамики в композиции была продемонстрирована как динамика внутренних конструктивных напряжений в форме, борьба противоположных сил.

Первые творческие опыты в поисках нового языка выразительности следует отнести к периоду активного участия Кринского в группе ЖИВСКУЛЬПТАРХа. Члены группы выполняли эскизные наброски на определённую тему для последующего коллективного обсуждения и выявления отправных позиций в отношении к проблеме архитектурного формообразования. Работы Кринского были, пожалуй, наиболее яркими, и часто оказывались на самом левом фланге в исканиях всей группы. Интерес к теме динамики был на первом плане [2, С.40].

Переходя от абстрактных рассуждений к конкретике в стремлении обнаружить черты новой архитектурной образности, Кринский ищет поддержки в экспериментах живописцев. «Пути архитектуры в жизнь идут из реальной жизни. Это есть инженерная техника и великий путь в живописи от Сезанна до наших дней». Этот путь формальных исканий в живописи очень занимал Кринского. В нём он увидел очень интересные внешние находки и тенденции, которые могут быть полезными в искании выразительных средств новейшей архитектуры. Он писал: «Наиболее глубинная черта их (Сезанна и круга его приверженцев – Д.М.) художественного метода – отказ от статической одновременности и пространственной непрерывности изображения, которое у них «опредмечивает» динамику различных форм времени (в частности – геологического, биологического, исторического) в потоке самой материи живописи». Художники в рамках своих

художественных возможностей стремились передать динамическое ощущение сдвигов и взаимопроницаемости предметов [3, С.118].

Возвращаясь к циклу проектных работ Кринского в группе ЖИВСКУЛЬПТАРХа, отметим основные темы – Храм общения народов, коммунальный дом и др. К этому же жанру можно отнести эскизы проекта общественного здания с верхним освещением (рис. 2-5).

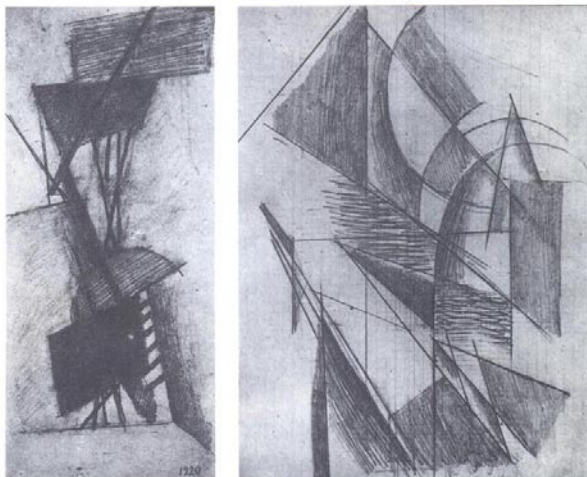


Рис. 1. Эскизы на тему конструкция и динамика для дискуссии в ИНХУКе. 1021 г.

В.Ф. Кринский отмечал: «Пытаясь освободиться от традиционных архитектурных образов, стремясь к их полному преодолению, мы искали острого, динамичного выражения современности, пронизанного духом борьбы. Мы не вдавались в детали реального осуществления проектов, задача заключалась в другом: надо было противопоставить устоявшимся и изжитым формам поиски нового, хотя бы как графически выраженную декларацию. В основном, в ряде эскизов мы отталкивались от кубизма, который привлекал нас динамикой, простотой геометрических форм, их неожиданными сопоставлениями и контрастами» [3, С.118].

Это хорошо видно, например, на эскизах Храма общения народов и коммунального дома. В проекциях, практически мы не найдём ни одного прямого угла. Плоскости и криволинейные поверхности врезаются друг в друга в разных направлениях, образуя сложную пластическую форму со сложной игрой светотеневых отношений. Стремясь к предельной напряжённости и динамичности, в композициях больше преобладало разрушительное начало, нежели конструктивно созидательное.



Рис. 2. Храм общения народов. Эскиз. 1919 г.

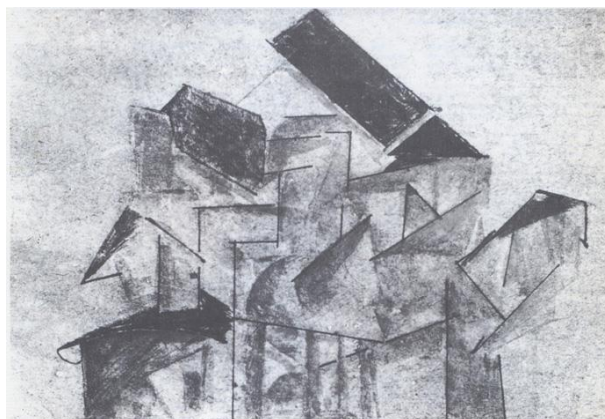


Рис. 3. Эскизный проект коммунального дома

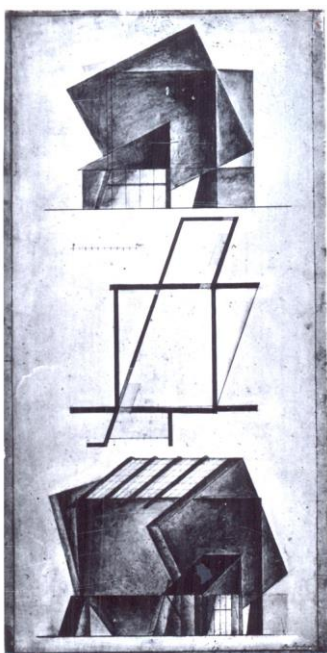


Рис. 4. Экспериментальный проект общественного здания с верхним светом. Модный ныне наклонный разворот основного объема

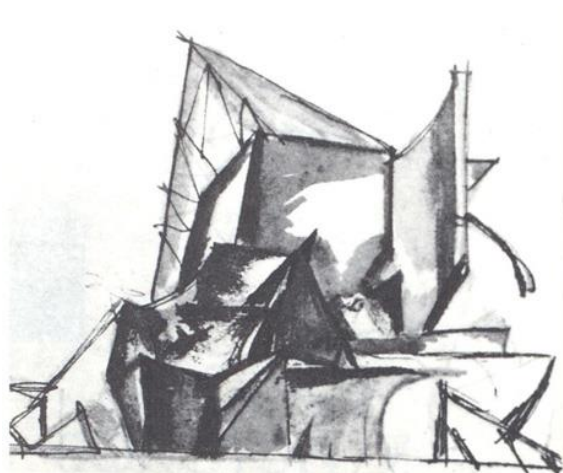


Рис. 5. Эскиз общественного здания (Храм общения народов). 1919 г.

В указанном ряду экспериментальных работ Кринского нельзя не отметить очень удачный и выразительный проект на тему «трибуна» (1921 г), который больше известен в макетном выражении (рис. 6).

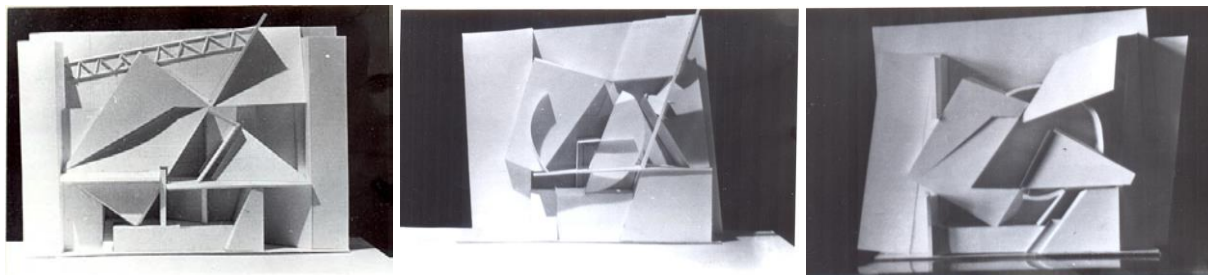


Рис. 6. Эскизный проект трибуны в макетном исполнении (варианты)

Здесь нет былого буйства элементов формы, напоминающих больше взрыв. Количество исходных компонентов минимально, также как и направлений, выраженных гранями и контурными очертаниями основных геометрических фигур. Это прямоугольники разных пропорций и прямоугольные треугольники. Сочная пластика с яркой игрой света и тени придаёт всей композиции большую выразительность.

Некоторые, найденные автором, композиционные приёмы несколько позднее, но уже в более совершенном воплощении мы обнаружим в одном из самых ярких произведений В.Ф. Кринского – проекте Небоскрёба на Лубянке в Москве.

В творческом наследии В.Ф. Кринского, относящегося к 20-м годам, проект небоскрёба на Лубянской площади в Москве занимает особое место (1921-1923 гг.). Не случайно этот проект и сегодня, спустя почти 100 лет привлекает наше внимание тем, что в нём мы находим некоторые существенные черты архитектуры конца XX века, отмечая прозорливость мастера, сумевшего весьма точно их отразить [5, С.18].

С точки зрения композиционного формотворчества проект небоскрёба Кринского – это абсолютно новаторское произведение. В нём безоговорочно отбрасывается стилизаторство и декоративное украшательство, попытки искать выразительность высотного объёма на путях использования старых форм архитектуры.

Обратим внимание на первоначальные эскизы. В них образ небоскреба автор ищет с привлечением динамической выразительности. В первую очередь следует указать на наклонные сдвиги крупных фрагментов формы (рис. 7,8). Это было абсолютно новаторским предложением, не имеющим прецедента в истории.

Вообще во многих своих поисковых композициях и архитектурных эскизах 20-х годов В.Ф. Кринский постоянно обращался к динамичным остроугольным формам и настойчиво искал приёмы сопоставления косо расположенных плоскостей и диагональных членений. В разработке подобных мотивов он достиг весьма высокого совершенства пропорций и тонких пластических отношений.

В эпоху авангарда не только рационалисты – Ладовский, Кринский и др. утверждали динамизм своим творческим лозунгом. Их коллеги из круга конструктивистов и близких направлений также вели свои поиски на этом поле. (Веснины, М. Гинзбург, И. Голосов, К. Мельников, И. Леонидов и др.) Однако случившаяся переориентация архитектуры на сталинский соцреализм прервала этот процесс. Стилистика возвратилась к ренессансной образной картине. Динамика как выразительное качество сохранилась только в ощущении тектонических напряжений действующих по вертикали, все другие удачные находки оказались утраченными.

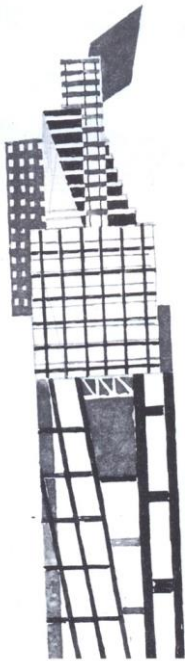


Рис. 7. Один из первых эскизов небоскреба с предельной динамикой объемной формы

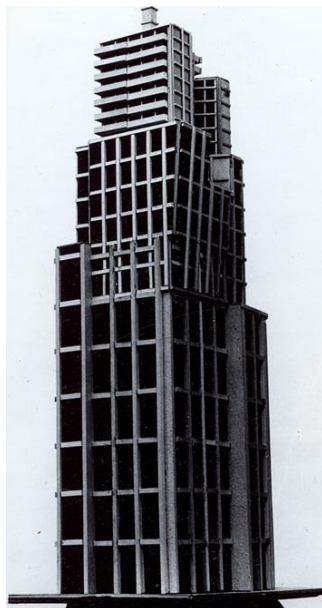


Рис. 8. Небоскреб в макетном исполнении

И. Голосов

Илья Голосов один из тех архитекторов, кто активную проектную деятельность совмещал с глубокими теоретическими изысканиями. Он оставил оригинальную *концепцию композиционного формообразования в архитектуре* в период советского авангарда и реформаторских исканий в архитектурном образовании.

Его не удовлетворяло содержание прежней проектной подготовки, поскольку она расходилась с процессами, происходящим в архитектуре того периода. Ведя преподавание во ВХУТЕМАСе и МПИ (1020-1924 гг.), он разрабатывает новую школу начального обучения учащихся. В ней заметное место занимает тема композиционное средство динамики.

Обосновывая теоретическую базу обучения, И. Голосов опирался на свои представления о тенденции формирования нового языка архитектурных форм и критике архитектурной практики предшествующего периода. Он, как и многие другие, отрицал возможность прямого заимствования стилистических мотивов. В освоении архитектурного опыта прошлых эпох надо воспользоваться «*принципом построения масс и форм*», поскольку в таком представлении отражаются более обобщенные техники композиционного мышления, а не заимствуются лишь внешние черты его продуктов. Расширение представлений о базовых элементах композиции и их возможных связях и трансформаций должно объективизировать архитектурные знания. Голосов признавал их наличие и старался дать им свое толкование. Следование законам формообразования составляет необходимую основу архитектурного профессионального мастерства.

В теоретическом отношении вместо теории архитектурных стилей он выдвигал самостоятельную пропедевтическую дисциплину «*Архитектурное построение*», направляя внимание учащихся от простейших «масс» к «формам» и «синтетическим комплексам».

Голосов разработал своеобразный язык описания взаимодействия и связей архитектурных масс и их элементов между собой, в которых задействованы одновременно вербальные и иконические формы, т.е. словесные обозначения и обобщенные наглядные рисунки-схемы. Он вкладывал разное представление в понятие «массы» и «формы». «Архитектурная масса есть простейшая объемная форма, не несущая в себе никакого внутреннего содержания и свободная в своем проявлении». [5, С.212] «Масса» нейтральна к своим физическим качествам. «Форма» наполнена внутренним содержанием. Она зависима от физических качеств: веса, материала, структуры, плотности и пр., что при определенных условиях несет в себе начало ассоциативно-смысловых значений.

Появляется еще одно важное понятие, нужное Голосову, для обозначения характера взаимодействия архитектурных масс, – линии тяготения.

«Всякий организм несет в себе заложенную в нем силу, которая есть его жизненный импульс. Эта сила несет в себе свойство равнодействующей напряжений всех элементов организма и графически выражается линией того или иного порядка. Обозначенное в организме направление этой линии, как суммы всех существующих в нем сил, выражает тяготение данного организма в ту или другую сторону. Такую направляющую организм линию назовем линией его тяготения» [5, С.219] Для определения своеобразия различных композиционных построений И. Голосов предлагает различать активные и пассивные линии тяготения, вертикальные и горизонтальные линии тяготения.

«Принцип движения» связан в теории И. Голосова с проблемой «тяготения архитектурных организмов», но не сводится к ней. «Анализируя архитектурную массу или форму, – писал он, – нельзя не поставить на одно из первых мест, в отношении восприятия, принцип движения. В каждой массе или форме всегда присутствуют в том или другом виде воспринимаемые глазом соотношения сил, выявляющие этот принцип» (рис. 9).

«Одним из главных условий осмысленной композиции в архитектуре есть знание свойств применяемых фигур, масс или форм, в отношении их покоя или движения, заложенных в них по природе их сущности. <...> Каждому сооружению в целом присуще то или другое доминирующее движение.

Изучение этой стороны архитектуры надо признать первым необходимым этапом, азбукой в процессе постижения мастерства проектирования. <...> Необходимо условиться, что в настоящем случае надо понимать движение не в смысле перемещения, а в сочетании движения со статикой, т.е. сооружение, имея в себе ясно выраженное движение, в тоже время строго статично при восприятии его» (ЦГАПИ, ф. 1979, оп. 1, хр.71, л.163).

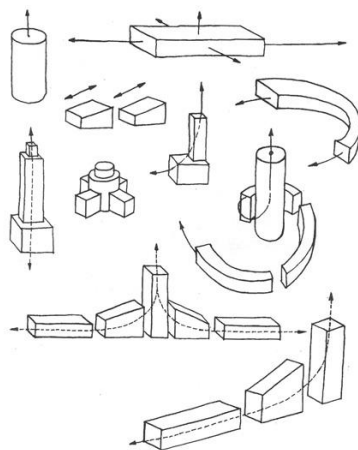


Рис. 9. Схемы, иллюстрирующие теорию «построения архитектурных организмов» и ее основную часть – теорию «движения в архитектуре»

В соответствии с содержательной направленностью программы И. Голосов разрабатывает оригинальные композиционные задания, предусматривающие в творческом практикуме восприятие определенных принципов формообразования. В самой технике постановки формального композиционного упражнения, в вычленении необходимых условий, нацеливающих ориентировку сознания учащегося именно на них, в приемах осуществления при этом обучающего воздействия состоит решающее мастерство педагогического мастерства наставника.

Как можно убедиться, теория «построения архитектурных организмов» и ее основная часть – теория «движения в архитектуре» не предполагает экспрессивное выражение динамики. И. Голосов лишь указывает на ее обязательное присутствие при композиционном формообразовании. Будущий архитектор обязан понимать, в каком качестве динамическое средство выразительности возможно использовать в творческом решении проектной задачи.

В реализованных архитектурных сооружениях И. Голосов весьма сдержанно обращался к активным динамическим средствам, хотя в проектных эскизах можно найти их использование (рис. 10).

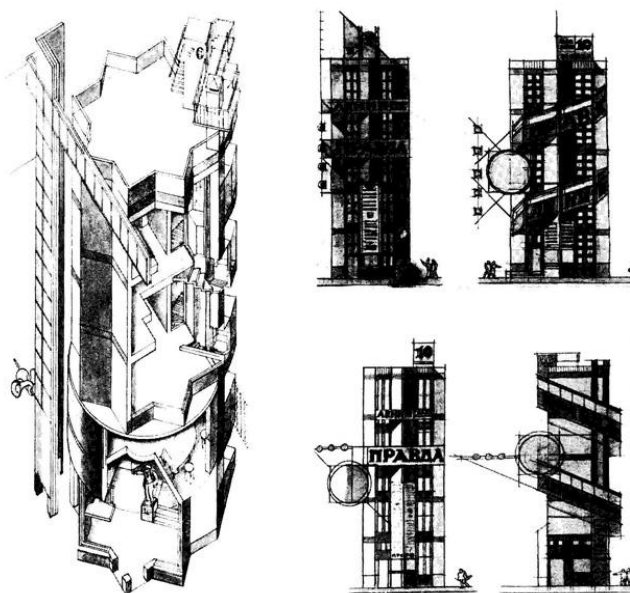


Рис. 10. Конкурсный проект издательства «Ленинградская правда». И. Голосов

К.С. Мельников

Если поисковое творчество В. Кринского и И. Голосова в области нового художественного языка, в том числе и выразительных возможностей динамики, было в общем направлено на обучающие программы архитектурной школы, то новаторская формообразовательная практика выдающегося советского архитектора К.С. Мельникова воплотилась в реальные сооружения. Хотя мастер не отказывался комментировать свои оригинальные композиционные идеи, лучше всего они раскрываются методом формальных анализов образа архитектурных сооружений.

Охватив единым взглядом все построенные Мельниковым объекты, становится понятным, что динамической выразительности архитектурной формы он уделял первостепенное внимание. Автор утверждал: «Одно из самых сильных измерений архитектуры – диагональ» [3, С.162]. В широком использовании этого средства и открытии оригинальных возможностей его воплощения он являлся бесспорным лидером.

Более всего продемонстрировать приемы использования мастером динамических средств можно на таких конкретных объектах как «Выставочный павильон в Париже», «Клуб Русакова» и конкурсный проект монумента Колумбу в Сан-Диего.

Во всех объектах формообразование объемно-пространственной структуры построено, на основе диагональных направлений, в том числе с использованием консольных форм, что никогда раньше не наблюдалось в общественных зданиях. Мельников так объясняет такой оригинальный подход, комментируя идею парижского павильона.

«Видите, диагональный ход, путь. Павильон ведь небольшой, а такой диагональный ход дает ощущение безграничности, непознаваемости с первого взгляда, это делает простой павильон сложным, многоплановым» [3, С.161].

Нет никаких признаков статичности в восприятии внешней объемной формы павильона, в какой бы позиции ни находился зритель. Это в свою очередь смещает его с фиксированной позиции и принуждает к движению для возможности создать целостное впечатление. Тот же принцип используется и в восприятии интерьера. Особую роль при этом играет оригинальная косая лестница, которая впервые используется в этом назначении (рис. 11-14).



Рис. 11. Конкурсный проект Павильона СССР на международной выставке в Париже. К.С. Мельников. 1925 г.

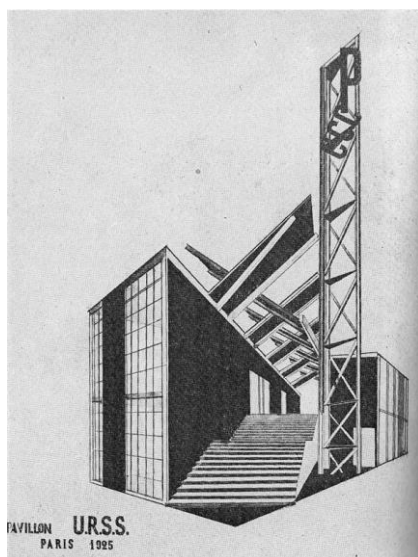


Рис. 12. Перспектива Выставочного павильона в Париже

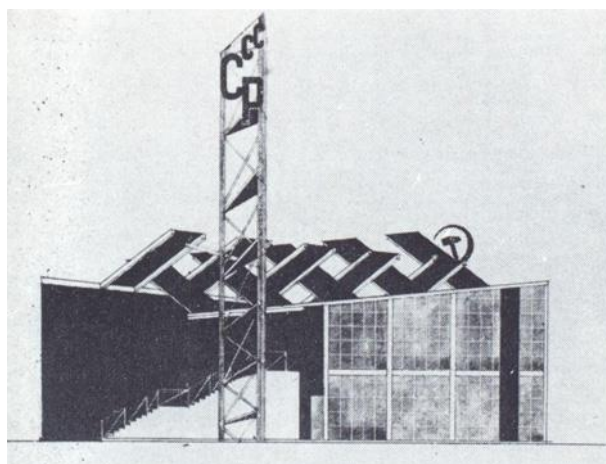


Рис. 13. Главный фасад со стороны косоугольной лестницы



Рис. 14. Фото Павильона СССР на международной выставке в Париже. 1925 г.

Клуб им. И.В. Русакова на Стромынке с его необычными динамическими формами неизменно привлекает к себе общественное внимание. Такое объемное структурное построение Мельников сумел удачно вывести из функции. Три выступающих по разным сторонам фасада консольных блока с наклонными очертаниями есть не что иное, как залы-амфитеатры с понижающим уровнем пола (рис. 15).

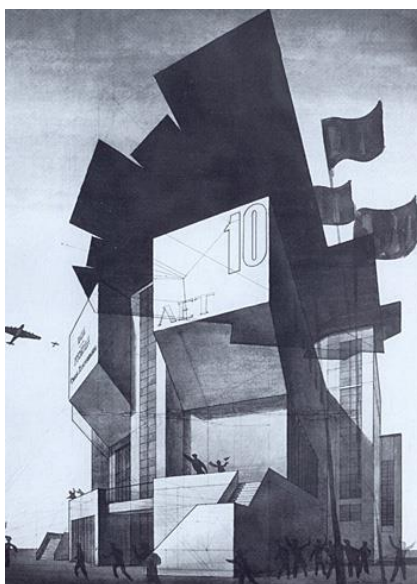


Рис. 15. Клуб Русакова на Стромынке. Студенческая графическая работа

Много шуму наделал в свое время спроектированный К.С. Мельниковым памятник-маяк Христофору Колумбу в Сан-Диего, художественная стилистика которого вырывается из существующего архитектурного контекста и смотрит в будущее. Уже одна его огромная высота – 300 метров (сопоставима с размером телевизионной башни в Останкино до верхнего этажа) говорит о многом. Не менее оригинальна динамичная объемно-пространственная концепция сооружения.

Творческую идею архитектурной композиции сам автор раскрывает следующим образом: «Конкурсный памятник Колумбу. Величайший был конкурс. Участвовали все. Тысячи проектов. Но все шли по пути создания монумента без тайны. Мне казалось, что памятник такому событию, как открытие Нового Света (а это ведь перевернуло всю историю) средствами простого монумента не решить. У меня тоже монумент, конечно. Но в нем есть тайна. Вот в этот резервуар собирается вода, накапливается при дождях, частично испаряется. И вдруг наступает такой момент, когда равновесие сил нарушается, и памятник вдруг поворачивается. Никто не знает, когда это произойдет. Может быть, завтра. Может быть, через сто лет. Но это уже не статичный памятник. Он чреват изменениями. Он внутренне напряжен. Он динамичен – внутренне, хотя и неподвижен» [3, С.166] (рис. 16).

Два конуса врезаны друг в друга почти на треть своей высоты, верхний из них вращается с помощью огромных треугольных плоскостей крыльев. В нижнем, неподвижном конусе монумента в центре основного зала расположен меньший прозрачный конус, внутри которого помещается урна с прахом и статуя Колумба. Вращающиеся крылья окрашены в разные цвета – красный и черный. Можно предположить насколько эффектным могло бы быть зрелище динамично переливающихся колористических оттенков.

Монумент не был построен, но оставил заметный след в восприятии образа будущей архитектуры, где динамические качества архитектурной формы получили дальнейшее развитие.

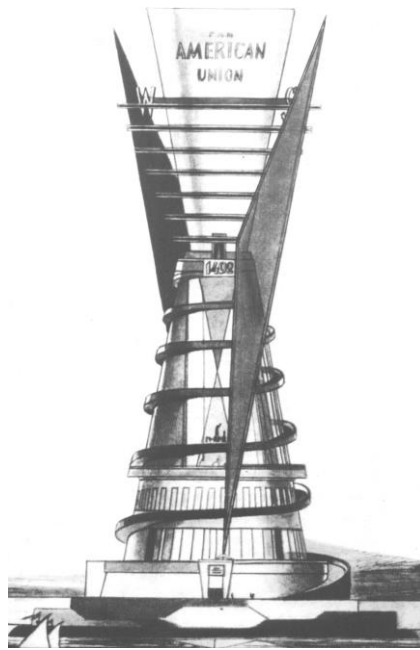


Рис. 16. Проект памятника-маяка Христофору Колумбу в Сан-Диего

М.Я. Гинзбург

Гинзбург оставил значительное теоретическое наследие, в первую очередь раскрывающее идейное содержание конструктивистского стиля в архитектуре. В кругу его научных интересов находит свое место и *категория динамики*. Два его высказывания свидетельствуют о высокой значимости динамики в искусстве архитектуры.

«Понятие движения почти всегда незримо присутствует в творческом замысле художника <...> в каждом памятнике <...> мы ощущаем наличие какой-то визуальной динамической системы». «Динамика и ее острая сила – не это ли элементы современного художественного воздействия, не это ли черты, наиболее жадно отыскиваемые архитектором сегодняшнего дня?» [3, С.98,99].

Вместе с тем Гинзбург не посвятил динамике отдельную монографию или статью, хотя известны его книги «Ритм в архитектуре» и «Стиль и эпоха». Основные мысли о динамике содержатся в контексте всех его теоретических размышлений (рис. 17).

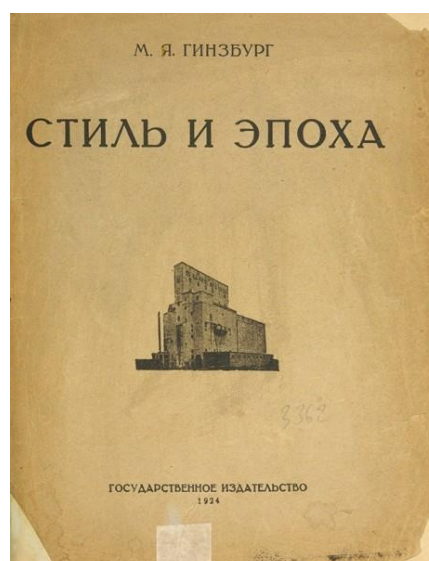


Рис. 17. Обложка книги «Стиль и эпоха» М.Я. Гинзбурга

Как и его коллеги, Гинзбург считал, что необходимость активной экспериментальной творческой работы в поисках нового языка художественной выразительности логически вытекает из стремительно развивающихся культурно-исторических и общественных условий. Новая эпоха требовала обновления всех сторон жизни.

В истории зодчества, как утверждает автор, сложился универсальный художественный язык со своими нормами, коннотациями, композиционными приемами, которые дожили до наших дней. Однако он стал терять ощущение времени, связь с ускоряющимся жизненным темпом. На смену ему рождался отличный от прежнего, абсолютно иной язык.

«Архитектурные памятники, оголенные, очищенные от блестящей и поверхностной одежды, предстали во всей прелести и неожиданной остроте художественного аскетизма, во всей силе грубого и лапидарного языка простых, ничем не засоренных архитектурных форм» [3, С.295].

Гинзбург с глубокой убежденностью принял новую стилистику и включился в ее теоретико-методологическое обоснование. Однако следует отметить, он ни при каких условиях не отрицал классического наследия, которое должно служить основанием для поиска современных методологических подходов.

Автор обращается к истории архитектуры и анализирует особенности стилистики основных эпох: античной классики, Ренессанса, Готики, Барокко. Он отмечает, что в них по-разному выражается отношение к статике и динамике.

«Другое начало, ярче всего сказавшееся в готике и барокко, в использовании тех же типовых организмов внесло иные черты, сказавшиеся в стремлении к динамическим свойствам, к резко выраженному движению, привносящему в восприятие не успокоение, а *резкое и волнующее чувство пафоса*.

С другой стороны, динамика готического или барочного собора кажется нам бесконечно уравновешенной и младенческой по сравнению с неудержимым темпом наших дней.

Она заставляет зодчего внимательно присмотреться ко всем проявлениям динамической жизни современности, для того чтобы сконденсировать ее со всей силой и остротой и в произведениях архитектуры. Ни средства готики, ни оружие барокко уже более не годятся. *Узнавши и овладевши их композиционными методами, современный зодчий должен их бесконечно приумножить, иначе говоря, прибавить к ним свои методы, свои средства, опирающиеся на окружающую нас жизнь»* [3, С.297].

М.Я. Гинзбург утверждает, что с момента своего зарождения до наших дней, зодчество в своих формальных элементах; отдельных расчленениях и композиции масс, одухотворено лишь *одними законами ритма*, определяющими собой подлинную сущность всякого архитектурного произведения. Вся история зодчества, по существу своему, является историей разнообразных проявлений этих чистейших *динамических законов*.

В книге «Ритм в архитектуре» (рис. 18) можно найти ряд авторских положений, уточняющих динамические качества. Например, представляя *ритм как линию*, ее конфигурацию и воображаемое направленное движение, следовательно, возникают ее динамические характеристики (рис. 19).

При расчленении архитектурной формы на элементы, которые связаны метрической или ритмической зависимостью, неизбежно возникает возможность характеризовать ряды по направлению, скорости убывания или возрастания и т.д. понятиями динамики и статики.

Ритм это развивающийся процесс, непрерывное изменение различного рода структурных элементов. Диаграмма подобного движения характеризуется степенью динамизма.



Рис. 18. Обложка книги «Ритм в архитектуре» М.Я. Гинзбурга

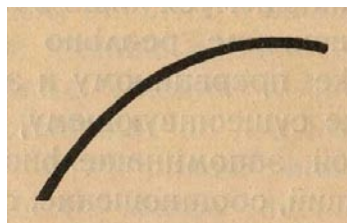


Рис. 19. Кривая линия как форма ритма. Выражение направленного движения. Иллюстрация из книги «Ритм в архитектуре»

Гинзбург полагал, что динамический образ современной архитектурной формы может быть найден по ассоциации с формой автомобиля, воспроизводящего стремление к движению.

В книге «Стиль и эпоха» М.Я. Гинзбург развивает интересную идею о динамике в архитектуре, выводя ее свойство из движущихся объектов, в частности автомобиля.

«...самый характер машины есть следствие определенно осознанной и точно очерченной динамической задачи. Данная машина есть результат движения определенного направления, определенного характера и смысла. Таким образом, особенностью динамических свойств машины становится резко проявленное характерное направление движения, перемена которого вызывает разрушение самой концепции этой машины... Раз движение машины в поле определяется ее конструкцией, сущностью ее организма, следовательно, легко может быть домыслена нами ось этого движения, та идеальная, к которой стремится равнодействующая динамических сил машины. Однако для нас становится особенно важным и значительным то, что ось этого движения расположена почти всегда вне машины, иначе не был бы обусловлен эффект ее поступательного движения; так эта идеальная ось движения автомобиля всегда домысливается нами как цель движения, как воображаемая линия перед ним, всегда передвигаемая вместе с передвижением самого автомобиля и являющееся той осью композиции, по которой строится и вся композиция машины» [6, С.102].

В реализованных проектах Гинзбурга чаще всего мы не обнаружим динамической экспрессивности, то, что всегда присутствует у Мельникова. Но, по словам автора, она непременно должна присутствовать в архитектурном сооружении. И она в них действительно есть, но для ее расшифровки требуется искусствоведческий анализ с привлечением тонких свойств динамики, о которых писал Гинзбург (рис. 20,21).



Рис. 20. Лечебный корпус санатория им. Орджоникидзе в Кисловодске

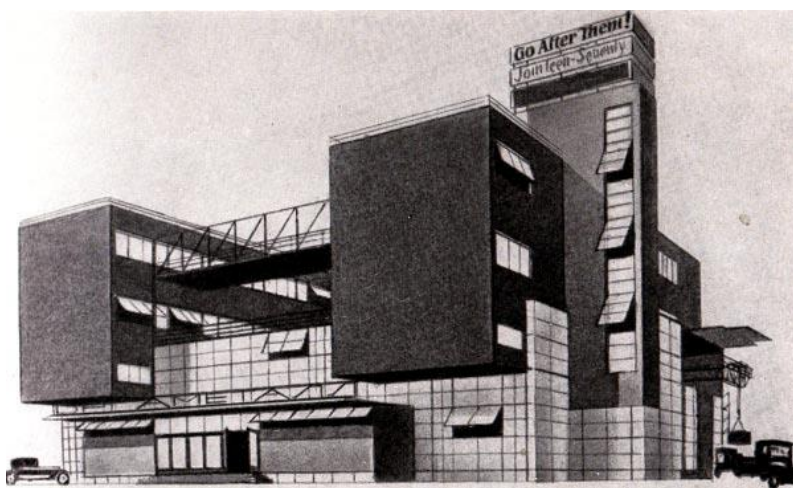


Рис. 21. «Оргаметалл». Конкурсный проект. Перспектива

Я.Г. Черников

Некоторое обособленное место занимает вклад в развитие нового художественного языка архитектуры выдающегося деятеля советского авангарда Якова Черникова. В отличие от предыдущих персон он практически не оставил после себя осуществленных сооружений. Область его творческих интересов была сосредоточена в жанре архитектурной фантазии, высокий художественный уровень которой был в свое время воплощен в известных графических листах Пиранези. Художественный образ архитектуры и мироощущение эпохи Ренессанса мы постигаем, в том числе и по мотивам фантазийных изображений мастера. Следуя в русле указанного жанра, Я.Л. Черников создал настоящие художественно-графические шедевры (рис. 22).

Ценность их в первую очередь при несомненном художественном качестве состоит в открытии новых композиционных приемов объемно-пространственного формообразования, расширяющих палитру выразительных средств. Поскольку эскизы носили формальный характер, то эти средства и приемы приобретали некий обобщающий смысл и значение. Если искать аналогии в математике, то алгоритмы

решения выглядели как абстрактные алгебраические формулы, а не действия с арифметическими конкретными единицами.



Рис. 22. Архитектурные фантазии. Я. Черников

Я. Черников создал «Научно-исследовательскую экспериментальную лабораторию архитектурных форм и методов графирования». Лаборатория стала фактически персональной мастерской, где он совместно со своими учениками и коллегами занимался проектной и экспериментальной работой.

В творческих исканиях новых приемов обогащения художественного образа архитектуры Черников уделяет значительное место *созданию динамических композиционных построений*. Конкретно в своей программе он уточняет: «Демонстрация устремленности и величественности с выраженной пространственностью и динамическими признаками. Сочетания конструктивно-объединенных линейных элементов».

Черников решительно двинулся к преодолению простых объемных прямоугольных форм-кубов, параллелепипедов, призм и т.п.

Во всех его графических композициях прослеживается *дематериализация объема*, разрыхление массы и фрагментация формы. В них почти не встречается целостная непроницаемая масса. В своих архитектурных фантазиях Черников с невероятной прозорливостью уловил новую тенденцию, ведущую к постмодернистской стилистической практике (рис. 23,24).

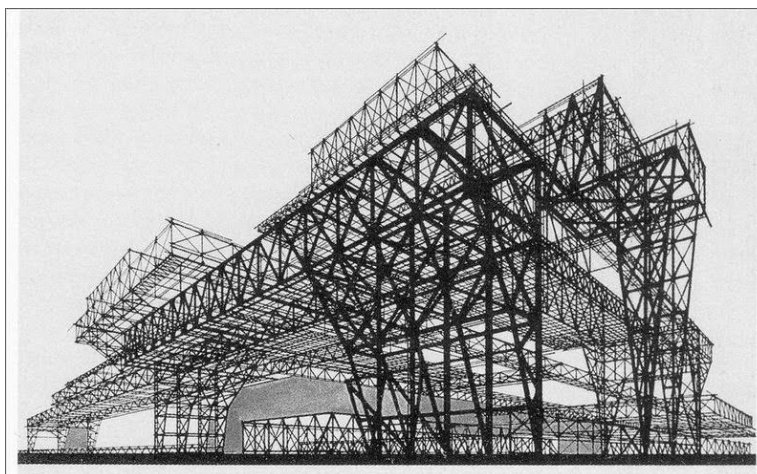


Рис. 23. Пространственная композиция на основе линейно-конструктивных структур

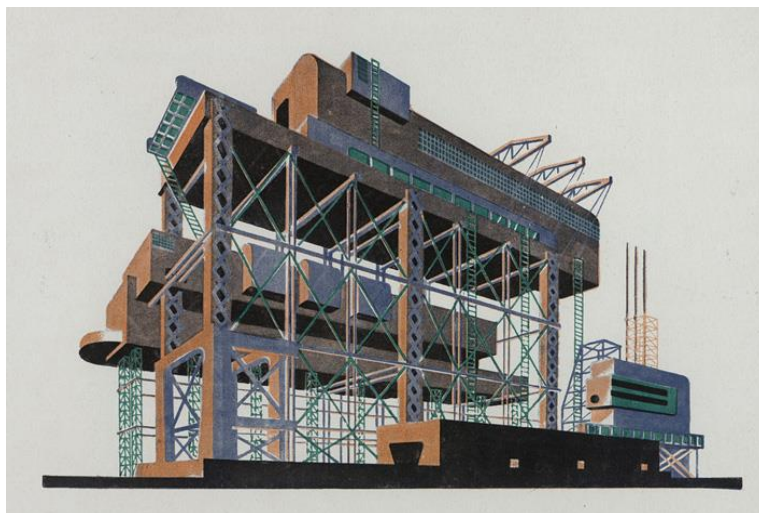


Рис. 24. Дематериализация объемной формы

Н. Ладовский несмотря на декларирование приоритета пространства в архитектурной композиции, в учебной практике ориентировался на прямо противоположный принцип ориентации на работу с объемом.

И. Голосов подобным образом на первое место ставил телесную массу в качестве методического подхода композиционного формообразования.

Одновременно следует указать на привлечение Черниковым в основном высотных композиций, что стало характерной чертой современной архитектуры (рис. 25,26).

О методологическом подходе Я. Черникова к проблеме динамики свидетельствует нижеприведенные извлечения из его монографии «Основы архитектуры», (1925-1930 гг.) [8] (рис. 27).

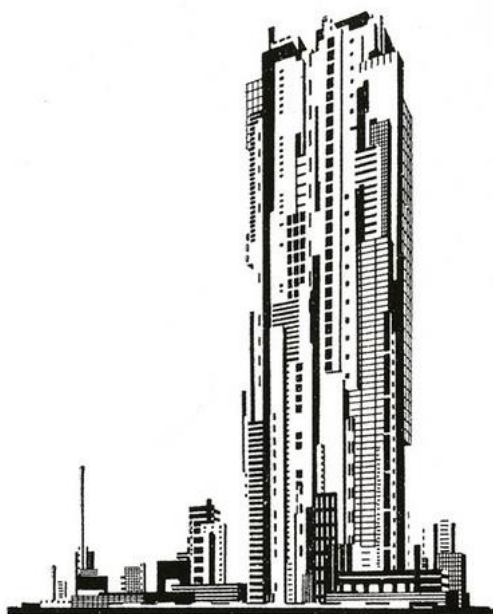


Рис. 25. Высотная объемная композиция

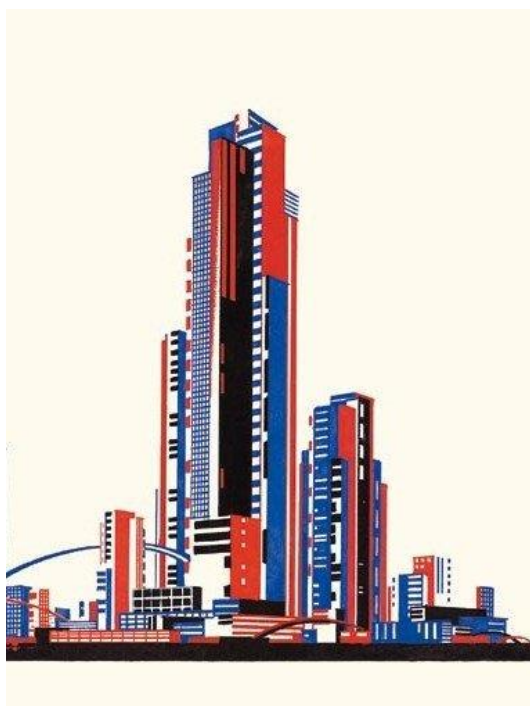


Рис. 26. Высотная композиция, составленная из отдельных блоков



Рис. 27. Обложка книги Я. Чернихова «Основы современной архитектуры»

«Сознательное требование наличия динамики в архитектуре является характерным продуктом для нашего времени. Мы не можем отрицать, что готика в своих сооружениях добилась изумительных динамических свойств по вертикали. Но поступательное движение чередующихся элементов, создающих динамику в архитектуре, может происходить не только по вертикали, а и по горизонтали. Мощное устремление масс, составляющих в совокупности некоторое сооружение или ряд сооружений, чувствуется в выдвигании некоторых элементов сооружения внутрь или наружу от цельной композиции.

Наибольшую роль в разрешениях динамики играет пространственное распределение «составляющих» материальные архитектурные оформления. Эти «составляющие», занимая определенное протяжение, взаимным сочетанием своих частей производят в совокупности соответствующее впечатление на зрителя. Никакими точно обоснованными

правилами нельзя установить законы и нормы присутствия динамики в архитектуре. Понятие динамики принадлежит к числу, так называемых, «понятий высшего порядка».

Динамику архитектурных форм следует подразделить по положению участвующих элементов на три основные группы:

Динамику вертикали (рис. 126-131-199 [8]) (рис. 28).

Динамику горизонтали (рис. 175-192-194 [8]) (рис. 29).

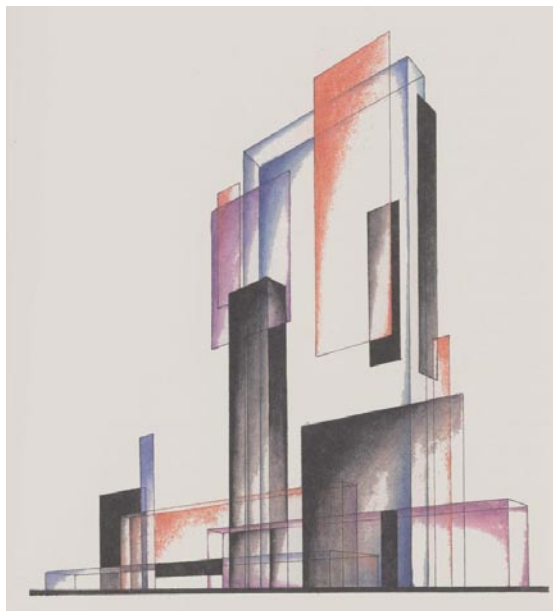


Рис. 28. Динамика вертикали

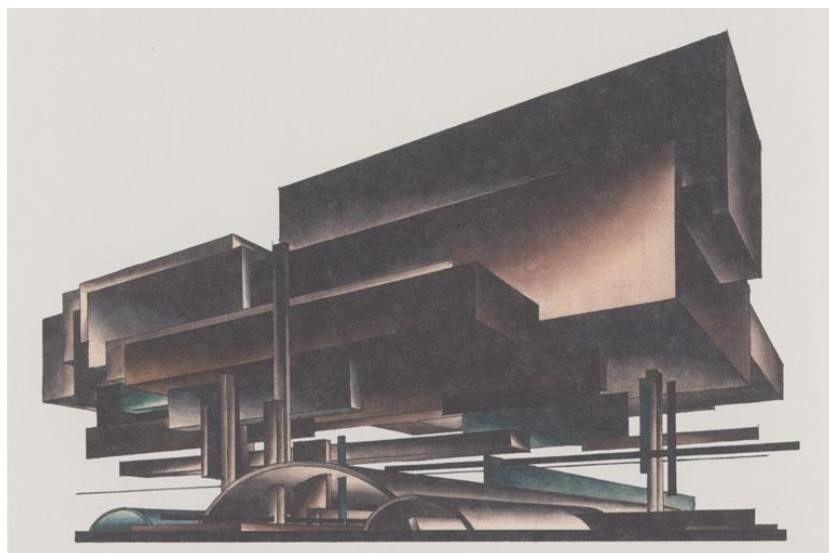


Рис. 29. Динамика горизонтали

Динамику наклона (рис. 110-159 [8]).

Эти группы в свою очередь разбиваются по характеру отображения на:

Динамику прямолинейных форм (рис. 131-207[8]).

Динамику криволинейных форм (рис. 163-204 [8]).

Подразделения по различным видам изучения динамики мы получаем при дифференциации форм на пять групп:

Динамика линейных форм
прямых линий (рис. 1-93 [8]),
кривых линий (рис. 91[8]);

Динамика плоскостных форм
прямолинейные (рис: 53-54-55-56 [8]),
криволинейные (рис. 60-61-62 [8]);

Динамика пространственных форм (рис. 30)
простейших прямолинейных (рис. 74-197 [8]),
криволинейных сложных (рис. 64-65-66 [8]);



Рис. 30. Композиция на тему «Динамика пространственных форм»

Динамика поверхностей вращения
цилиндрическая (рис. 203-206 [8]),
коническая (рис. 204-205 [8]),
спиралеобразная (рис. 161 [8]);

Динамика объемов
простейших тел (рис. 216-222 [8]),
тел вращения (рис. 141-147 [8]),
сложных тел (рис. 195-225 [8])» [8].

Сегодня постмодерн демонстрирует неуёмный интерес к композиционной динамичности и экспрессивности архитектурных форм. На переднем плане оказываются архитекторы, которые утверждают себя в русле этих стилистических поисков. И не случайно, поэтому художественные идеи и творческие находки первопроходцев – авангардистов начала прошлого века, среди которых находился перечисленные выше советские архитекторы, привлекают к себе пристальное внимание и оказываются ныне востребованными.

Источники иллюстраций

Рис. 1-8. Фото из архива автора.

Рис. 9, 10. Архитектура и строительство Москвы. №10. 1991. Стр.18, 19.

Рис. 11. С.О. Хан-Магомедов. ВХУТЕМАС. «Издательство Ладыя». М. 1995. Стр. 200.

Рис. 12. С.О. Хан-Магомедов. Илья Голосов. Стройиздат. М. 1988. Стр. 115.

Рис. 13. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<http://s55.radikal.ru/i147/1307/e4/81fb6529e9a8.jpg>

Рис. 14, 15. Константин Степанович Мельников. Архитектура моей жизни. Искусство. – М., 1985. – С. 340, 341.

Рис. 16. Константин Степанович Мельников. Архитектура моей жизни. Искусство. – М., 1985. – С.343.

Рис. 17. Материал из фонда кафедры ОАП МАРХИ.

Рис. 18. Константин Степанович Мельников. Архитектура моей жизни. Искусство. – М., 1985. – С. 372.

Рис. 19-21. Фото автора.

Рис. 22. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://trv-science.ru/uploads/204-0037.jpg>

Рис. 23. Хан-Магомедов С.О. М.Я. Гинзбург. – М.: Стройиздат, 1972. – С.38.

Рис. 24-33. Черников Я. Архитектурные фантазии. 101 композиция. – М., Издательство: "Аватар", 2008.

Литература

1. Мелодинский Д.Л. В.Ф. Кринский (мастера архитектуры). – М.: Издательство Ладыя, 1998, 256 с.
2. Сарабьянов Д.Л. Алексей Владимирович Бабичесв – художник, теоретик, педагог. – М.: Издательство Советский художник, 1978.
3. Мастера советской архитектуры об архитектуре. – Том 2. – М.: Искусство, 1975.
4. Мелодинский Д.Л. Шарахнем в небо железобетон... // Архитектура и строительство Москвы. – 1971. – №10. – С. 18.
5. Хан-Магомедов С.О. Илья Голосов. – М.: Стройиздат, 1988.
6. Гинзбург М.Я. Стиль и эпоха. – М., 1924.
7. Гинзбург М.Я. Ритм в архитектуре. – М., 1923.
8. Черников Я.Г. Основы современной архитектуры, (1925—1930 гг.)

References

1. Melodinskij D.L. V.F. Krinskij (*masters of architecture*) [V.F. Krinsky (masters of architecture)]. Moscow, Izdatel'stvo Lad'ya, 1998, 256 p.
2. Sarab'yanov D.L. *Aleksej Vladimirovich Babichesv – hudozhnik, teoretik, pedagog* [Aleksey Vladimirovich Babichev - artist, theorist, teacher]. Moscow, Izdatel'stvo Sovetskij hudozhnik, 1978.
3. *Masters of Soviet architecture on architecture. Volume 2*. Moscow, Iskusstvo, 1975.

4. Melodinskij D.L. *SHarahnem v nebo zhelezobeton... Arhitektura i stroitel'stvo Moskvy* [We will raise ferro-concrete in the sky ... Magazine "Architecture and construction of Moscow"]. 1971, no. 10, P. 18.
5. Han-Magomedov S.O. *Il'ya Golosov* [Ilya Golosov]. Moscow, Strojizdat, 1988.
6. Ginzburg M.Ya. *Stil' i ehpora* [Style and Age]. Moscow, 1924.
7. Ginzburg M.Ya. *Ritm v arhitekture* [Rhythm in architecture]. Moscow, 1923.
8. Chernihov Ya.G. *Osnovy sovremennoj arhitektury (1925-1930 gg.)* [Fundamentals of modern architecture, (1925-1930)].

ОБ АВТОРЕ

Мелодинский Дмитрий Львович

Доктор искусствоведения, профессор, кафедра «Основы архитектурного проектирования», Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия

e-mail: melodinsky@yandex.ru

ABOUT THE AUTHOR

Melodinsky Dmitry

Doctor of Sciences (Art History), Professor of the Chair « Basics of Architectural Design», Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia

e-mail: melodinsky@yandex.ru