

АРХИТЕКТУРА XX–XXI ВЕКОВ И ИСКУССТВО ЖИВОПИСНОЙ АБСТРАКЦИИ

УДК 72.036“19/20”:7.038

DOI: 10.24411/1998-4839-2020-15301

А.В. Ефимов

Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия

Аннотация

Начало XX века ознаменовано стремлением к переходу от фигуративного к абстрактному началу в пластических искусствах, которое выражается во множестве радикальных манифестов. Если фигуративное искусство предлагает зрителю иллюзию воспринимаемой действительности, то абстрактное искусство опирается в создании образа не столько на внешний вид объекта, сколько на его смысловое содержание и связанные с ним ассоциации. Формальный язык абстрактного искусства – живописи, скульптуры, инсталляции – был перенесен в архитектуру. Сопоставление абстрактных произведений живописи и проявлений архитектуры XX – начала XXI веков, представляющих различные стилистические направления от модерна и фовизма, кубизма, экспрессионизма и футуризма, далее – супрематизма, неопластицизма, конструктивизма, а также – органики, пуризма, оп-арта, сюрреализма, неоэкспрессионизма, абстрактного экспрессионизма и минимализма показывает, что движение к абстракции было доминирующей тенденцией, позволявшей осуществлять взаимодействия отдельных видов пластических искусств и архитектуры. На смену художественному опыту живописи сегодня приходят новые технологии с новыми идеями развития пластических искусств и архитектуры.¹

Ключевые слова: абстракция, пластические искусства, архитектура, взаимодействие пластических искусств и архитектуры

ARCHITECTURE OF THE XXth–XXIst CENTURIES AND THE ART OF PICTORIAL ABSTRACTION

A. Efimov

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

Abstract

The beginning of the XXth century is marked by the aspiration to transition from figurative to abstract beginning in plastic arts, which is expressed in a set of radical manifestos. If figurative art offers the viewer the illusion of perceived reality, then abstract art relies in creating an image not so much on the appearance of an object, but on its semantic content and related associations. The formal language of abstract art – painting, sculpture, installation – was transferred to architecture. Comparison of abstract works of painting and architectural creations of the XXth – early XXIst centuries, representing different stylistic trends from Art Nouveau and Fauvism, Cubism, Expressionism and Futurism, then Suprematism, Neoplasticism and Constructivism, as well as Organics, Purism, Op-Art, Surrealism, Neo-Expressionism, Abstract Expressionism, and Minimalism shows that the movement towards abstraction was the dominant trend, allowing the interaction of individual types of plastic arts and architecture. The

¹ **Для цитирования:** Ефимов А.В. Архитектура XX–XXI веков и искусство живописной абстракции // Architecture and Modern Information Technologies. – 2020. – №4(53). – С. 9–33. – URL: https://marhi.ru/AMIT/2020/4kvart20/PDF/01_efimov.pdf DOI: 10.24411/1998-4839-2020-15301

artistic experience of painting is now being replaced by new technologies with new ideas for the development of plastic arts and architecture.²

Keywords: abstraction, plastic arts, architecture, interaction of plastic arts and architecture

Начало XX века ознаменовано стремлением к переходу от фигуративного к абстрактному началу в пластических искусствах, что было спровоцировано научными открытиями, философскими концепциями, новой литературой. «Молодые художники авангардных школ, – писал французский поэт Гийом Аполлинер в 1912 году, – хотят заниматься чистой живописью. Их творчество является совершенно новым пластическим искусством. Оно находится у своих истоков и еще не является абстрактным, каким могло бы быть» [1].

Живопись способна стать абстрактной, используя линии, плоскости и цвета, отстранившись от натурализма – подражания цвету, создания иллюзорного пространства, литературного описания. При этом предмет перестает иметь решающее значение для художника, он просто обеспечивает ему возможность описать существенные отношения формы и цвета. Но оказалось, что фотограф может сделать это точнее и быстрее, поэтому задачей художника стало исследование взаимодействия формы и цвета на плоской поверхности. Эту задачу решали новые художественные течения, получившие общее название «модернизм».

Важнейшей чертой модернизма явился отход от передачи внешнего подобия объектов реального мира и утверждение нового подхода к выражению существующей реальности с помощью построения образа по принципу ассоциативности, соответствию художественной формы характеру передаваемых настроений. Все это предопределило отторжение искусства, имитирующего внешний облик объектов и явлений, но не представляющего многообразной динамики отношений между ними. Объективно возникла потребность движения к абстрактному искусству, что выразилось во множестве радикальных манифестов. Как правило, они призывали представлять картину или скульптуру как самодостаточный реальный объект в реальном пространстве. Игра линий, силуэтов, чистых форм действовала на зрителя напрямую, как и естественные проявления света, цвета, движения. Возникшие абстрактные произведения, как и фигуративные, также должны были быть осмысленными, но это уже была задача зрителя, а не установка автора. Если фигуративное искусство подразумевало живопись и скульптуру, предлагающую глазу иллюзию воспринимаемой действительности, то абстрактное искусство нефигуративно, поэтому визуальное сходство как ключ поиска смысла в фигуративном искусстве не применимо к искусству абстрактному, поскольку это сходство учитывает не столько внешний вид объекта, но главным образом его смысловое содержание и связанные с ним ассоциации.

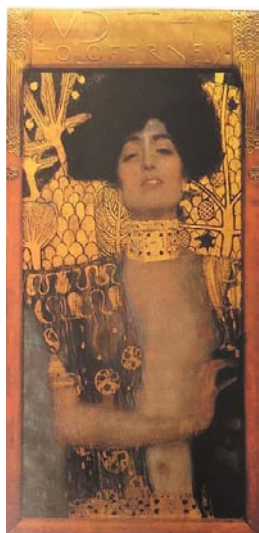
Формальный язык абстрактного искусства раскрыл новые возможности формообразования в пластических искусствах и был перенесен в архитектуру. Опыт мировой архитектуры иллюстрирует различные проявления влияния живописи XX – начала XXI века, представляющих различные стилистические направления, на формообразование архитектуры этого периода.

Модерн в европейском и американском искусстве и архитектуре конца XIX – начала XX века известен также как ар-нуво, югендстиль, сецессион, либерти и др. Ар-нуво возник в Европе в конце 1880-х годов в творчестве таких мастеров, как Анри де Тулуз-Лотрек, Альфонс Муха, Обри Бердслей, а также русских художников Константина Сомова,

² **For citation:** Efimov A. Architecture of the XXth–XXIst Centuries and the Art of Pictorial Abstraction. Architecture and Modern Information Technologies, 2020, no. 4(53), pp. 9–33. Available at: https://marhi.ru/AMIT/2020/4kvart20/PDF/01_efimov.pdf DOI: 10.24411/1998-4839-2020-15301

Михаила Врубеля и др. (рис. 1а) Природные мотивы, которыми вдохновлялись художники, привнесли в художественный язык этих мастеров мягко изогнутые линии, органическую пластику и цветовую палитру на основе доминирования зеленых оттенков.

Во Франции архитектор Гектор Гимар создал несколько входов станций парижского метро (рис. 1б), Виктор Орта – отель «Тассель». В Германии Анри ван де Вельде стал автором здания Школы прикладных искусств в Веймаре (впоследствии – Баухауза), в Австрии Йозеф Ольбрих возвел здание Сецессиона в Вене – Ассоциации австрийских художников, в Испании Антонио Гауди – Саграда Фамилия в Барселоне и др.



а)



б)

Рис. 1. Модерн: а) Юдифь I. Густав Климт. 1901 г.; б) Павильон метро. Гектор Гимар. Париж. 1900 г.

Московскому модерну была свойственна романтизация природы, поэтому в архитектуре были воплощены принципы витализма, соответственно – природной цветовой гаммы. Живопись была одним из главных источников колористики архитектуры московского модерна. Другим источником явился театр, в котором работали такие мастера, как Константин Коровин, Лев Бакст, Николай Рерих, Александр Бенуа и др. [2]. Новые цвета – фиолетовый, зеленый, оранжевый, имеющие блестящую поверхность обливной керамики, как вызов пастельным цветам классицизма и серости эклектики, оживили цветовую среду города. В общественных зданиях отчетливо выявились декоративные качества архитектуры модерна, ее живописное ощущение. На здании гостиницы «Метрополь» (1905) основную декоративную роль выполняют керамические панно: каждый фасад имеет свои «ударные» цветовые пятна, расположенные на тонко нюансированном полихромном фоне. Своей активностью полихромия преобразует пластину фасада здания.

Внутри модерна в России существует «национальный русский» стиль, отмеченный особым символическим колоритом. В здании Ярославского вокзала в Москве Федор Шехтель явно нарушил традиционную тектонику фасада, применив яркую полихромия для «удержания» обширного пространства перед вокзалом. В здании Казанского вокзала в Москве (1914–1918) Алексей Щусев создал ансамбль по ассоциации с «цветной шкатулкой». Вдохновляясь двухцветием русской архитектуры XVII века, он взял за основу белокаменный скульптурный декор на красном кирпичном фоне, который, импровизируя, использовал также и в негативном (красный декор на белом фоне) воплощении, добиваясь максимального разнообразия цветового впечатления [3].

Пройдя через увлечение растительными формами и эмоциональной полихромией, архитектурный модерн в своей поздней стадии пришел к строгим формам, сдержанному моделированию поверхностей, уходу от чрезмерной декоративности, использованию новых материалов.

Фовизм – первое авангардное художественное движение XX века, утвердившее новый взгляд на сущность цвета, сообщившее ему невиданные «эмоциональные возможности и могущество». «Эта живопись отнюдь не случайность, – отмечал Морис Дени, – она вне будничной жизни. Это... чистый акт живописи... это чистый поиск абсолютного». Для живописи этого направления характерно предельно интенсивное звучание цвета, составление контрастных цветовых пятен, отказ от светотеневой моделировки и линейной перспективы.

Лидер фовизма Анри Матисс и его единомышленники Андре Дерен (рис. 2а), Поль Синьяк и Морис Вламинк освободили цвет от «оков» академического рисунка. Мощный открытый цвет и легкий рисунок предвосхитили новую эмоциональную живопись и скульптурную пластику, что не могло не сказаться на других пространственных искусствах – инсталляции и архитектуре. Скульптурная пластика Матисса была создана под явным влиянием цветового действия в его трехмерной интерпретации, что говорило о формообразующем потенциале полихромии.

В начале XX века цвет фовизма бунтовал против академизма на холсте художника, во второй половине века он уже бунтовал против самой архитектуры. Отрицая вечный тезис «цвет следует структуре формы», цветовая стихия тала проводить свою собственную линию визуально-пластического переустройства формы. В 1920-х годах она уже стала просматриваться в работах Лазаря Лисицкого, в 1940-х Фернан Леже показал, что линия и цветовое пятно, не совпадая, могут создавать пластическую целостность, например в работе «Женщина с двумя бабочками» (1943). В 1960-х эта линия цвета, независимо от структуры формы, получила название суперграфики и убедительно проявилась в искусстве интерьера и большой архитектуре [4].

В 1970-х годах художник Фабио Риети использовал на мозаичных фасадах жилого района «Стержни Дефанса» в Париже (арх. Эмиль Айо) суперграфику на основе природных мотивов с тем, чтобы оживить крупные вертикали башенных жилых зданий (рис. 2б). Этот опыт был поддержан архитекторами многих стран [5].



а)



б)

Рис. 2. Фовизм: а) Drying Sails. Андре Дерен. 1905 г.; б) Район «Стержни Дефанса». Эмиль Айо. Париж. 1977 г.

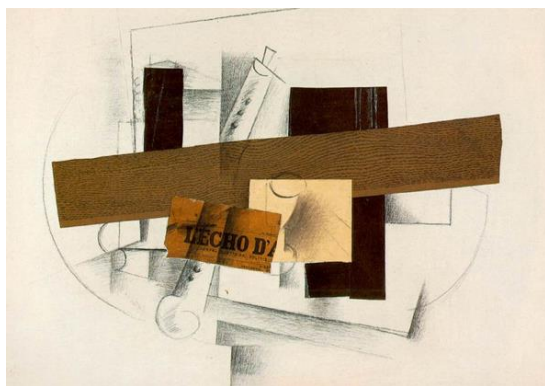
Кубизм – художественное течение, теоретической платформой которого стало творчество Поля Сезанна, провозгласившего: «Трактуйте природу как цилиндры, сферы и конусы...», а также – африканская скульптура (l'art negre). Рождение кубизма отмечено

появлением картины Пабло Пикассо «Авиньонские девицы» (1907), в которой художник по-новому представил живописное пространство, визуально выходящее из плоскости холста на зрителя, новую трактовку формы, новую эстетику живописи. Художник нарочито полемизировал с «Турецкой баней» Энгра. Живопись кубизма теряла традиционную изобразительность и приобретала значимость реального объекта.

Направление условно делят на два периода – аналитический (1907–1909) и синтетический (1909–1914). Для аналитического кубизма характерны массивные, грубоватые формы, образованные пересечением прямых линий, а также мелкое дробление форм, с помощью которого художник пытался проникнуть в суть объекта, познать его строение. При этом сдержанная цветовая палитра живописи не отвлекала внимания от экспериментов с формой. Основным приемом синтетического кубизма стал коллаж. Картины создавались из реальных материалов – кусков обоев, газет, различных наклеек, всевозможных фактур и их имитаций. Коллажная техника подтолкнула к отделению от картины ее рельефных частей, что напрямую подводило к рождению кубистической скульптуры. Пикассо параллельно создавал и скульптурные произведения, что является подтверждением целостного художественного пространства кубизма – колористического и пластического одновременно.

Теоретики кубизма – французские художники Альбер Глез и Жан Метценже – доказывали, что картина – это самостоятельный «организм», который включает в самом себе *raison d'être* – смысл бытия. Подобную же мысль высказывал и поэт Гийом Аполлинер: «Живопись не должна подражать природе, то есть она не должна быть искусством “имитации”, а должна быть искусством “концепции”». Помимо Пикассо значительный вклад в развитие кубизма внесли Жорж Брак (рис. 3а), Хуан Грис, Роббер Делоне, Фернан Леже, другие мастера [6].

Чешские архитекторы, вдохновляемые произведениями живописи и скульптуры кубистов, создали художественное течение – чешский кубизм. Характерными чертами этого авангардного стиля были мотивы кристалла, разбитые на части плоскости, выпуклые элементы целого. Пражская группа архитекторов, основанная в 1911 году, стала творческим ядром этого течения. Архитекторы Павел Янак, Йозеф Гочар (рис. 3б), Йозеф Чокол и Владислав Хофман приняли концепцию кубизма и распространили ее на архитектуру. Они старались выявить внутреннюю энергетику и структуру своих произведений, расчленив вертикальные и горизонтальные плоскости архитектурных объемов. Чешские мастера считали кристалл идеальной природной формой, а пирамиду – вершиной формообразования в архитектуре. Они формировали фасады своих зданий-пирамид фасетчатыми мотивами, складками, трещинами. Примером такой архитектурной пластики является резиденция Ходека, созданная по проекту Йозефа Чокла.



а)



б)

Рис. 3. Кубизм: а) Скрипка и ноты на столе. Жорж Брак. 1913 г.; б) Дом «У черной Богородицы». Йозеф Гочар. Прага. 1912 г.

Французский кубизм, визуально расчленяющий формы объектов, подал чешским архитекторам идею структурного исследования формы. Это требовало определенной системы структуризации, которая была по-разному разработана чешскими мастерами. Так, Ольга Заволокина считает, что П. Янак в своем творчестве опирается на пространственную интерпретацию поверхности архитектурной формы с помощью дематериализации готических и барочных форм. В. Хофман акцентирует параметры архитектурного пространства и формы с помощью структурализации, то есть членением поверхности формы наклонными гранями при углублении в структуру объема. Й. Чокот использует метод «детализации» – создание на двухмерной поверхности архитектурной формы трехмерной, ритмично организованной геометрической «сетки», создающей игру светотени – «роста и движения». Й. Гочар разрабатывает прием «кубизации» элементов неоклассической архитектуры членением гранями и геометрическими плоскостями. Э. Граличек использует членение архитектурной формы в духе венского Сецессиона с помощью деталей пирамидальной формы [7].

Кубизм главным образом разрабатывал проблему формы, ее структурной организации, поэтому достижения кубизма органично перешли в поле архитектуры. Архитектура кубизма усвоила аналитический метод формообразования, добавила рационально-математическую ритмику и «кубизацию» неоклассических форм, оставив в стороне собственно колористические признаки живописного кубизма. Архитектура чешского кубизма, лишенная декоративизма предшествующих эпох, подготовила свои чистые формы для их колористического освоения.

Экспрессионизм – течение в европейском искусстве и архитектуре конца XIX – начала XX века, которое отличает выразительная эмоциональная характеристика образа. Экспрессионизм формировался на немецкой и австрийской почве, возникнув в живописи группы «Мост» (1905) и «Синий всадник» (1912). Экспрессионизм проявился также в литературе, кино, сценографии, в которых, в отличие от натурализма и эстетизма, главенствовала идея прямого эмоционального воздействия, субъективности творческого акта, при этом выразительность всегда преобладала над изобразительностью [8].

Выразительность живописи требовала отхода от натурализма, выявления и развития каких-то определенных черт объекта живописи, известной формализации изображения, то есть движения в сторону абстракции. Именно таким путем к абстракции в живописи пришел ее лидер и теоретик Василий Кандинский. Он разработал одну из ветвей абстрактной живописи – лирическую абстракцию в отличие от геометрической. Лирическая абстракция, построенная на художественной импровизации, непосредственном выражении эмоций художника и его психического состояния, оказала принципиальное влияние на формообразование в пластических пространственных искусствах.

Основные принципы и положения своей теории Кандинский изложил в работах «О духовном в искусстве» (1910), «Точка и линия на плоскости» (1926). По Кандинскому, задача художника в выражении духовного, «внутренней необходимости» в противовес внешнему, случайному. «Цвет – это сила, которая напрямую влияет на душу», визуальное искусство стремилось к прямому доступу к внутренней духовной реальности, пытаясь стать видимым обозначением невидимой истины. Это стало причиной движения к абстракции. Как и музыка, наиболее абстрактное из всех видов искусства, живопись посвятила себя «созданию автономных форм» и применению методов, которые освободили ее от «простого изображения». По поводу абстрактного искусства Кандинский писал, что это искусство создает рядом с реальным миром мир, который никак внешне не связан с действительностью, а внутренне подчинен космическим законам [9].

Пауль Клее также внес существенный вклад в развитие лирического абстракционизма. Его работам всегда были свойственны некая мудрая отстраненность от изображаемых событий. Он уделял особое внимание выразительности детского рисунка, никогда не ориентированного на конкретность. Клее стремился рисовать не то, что видел, а те

конструкции, которые выстраивались в его сознании, понимая, что «похожесть не является признаком стиля» (Гёте). Он всегда верил, что живопись «не передает только видимое, а делает зримым тайно постигнутое» [8].

Живопись экспрессионизма ассоциируется также с именами Эрнста Людвиг Кирхнера (рис. 4а), Франца Марка, Августа Маке и других мастеров.

Экспрессионизм в архитектуре существовал параллельно с конструктивизмом, функционализмом и другими модернистскими течениями. Экспрессионизм в сценографии – это динамичные декорации с таинственными источниками света, создающими полумистическую атмосферу. Архитекторы-экспрессионисты отрицали композиционный аскетизм. Они сочетали ортогональные формы с криволинейными, использовали динамическую асимметрию, контрастную полихромную фактуру. Экспрессионизм в архитектуре отличается подчеркнутой эмоциональностью, выразительностью композиции за счет ее гротескности, деформации привычных форм, динамичной пластичности [8].

Центр возникновения архитектуры экспрессионизма – Германия, ведущие мастера – Эрих Мендельсон (рис. 4б), Ганс Шарун, Ганс Пельциг, Хуго Хэринг. Символом этой архитектуры стало здание астрофизической лаборатории в Потсдаме Эриха Мендельсона, известное как «Башня Эйнштейна» (проект – 1917, строительство – 1920–1921), которая сочетает в себе строгую функциональность со скульптурной выразительностью. «Никакой сухой пластичности, никакой боязни пространства... Фантазия, в которой присутствуют пространство, свет и цвет... Функция плюс динамика – вот лозунг», – писал Мендельсон. Перетекающие цвета живописи лирической абстракции сродни формам органической архитектуры, концепцию которой предложили Фрэнк Ллойд Райт и Ренни Макинтош в конце XIX – начале XX века. Понимание лирической абстракции как творчества, основанного на действии общих «космических» законов строения мироздания подтверждает постулат органической архитектуры о средовой целостности от элементов интерьера и его оборудования до архитектурного объекта и местности, в которой он возник.



а)



б)

Рис. 4. Экспрессионизм: а) Девочка с котом (Франци). Эрнст Кирхнер. 1910 г.; б) Башня Эйнштейна. Эрих Мендельсон. Потсдам. 1920-1921 гг.

Футуризм – литературно-художественное направление начала XX века, зародившееся в Италии. Теоретиком движения был поэт Филиппо Томмазо Маринетти, опубликовавший в 1909 году «Манифест футуризма». Через год вокруг него сложилась группа художников – Умберто Боччони, Джакомо Балла, Джино Северини, Карло Карра, Луиджи Руссоло (рис. 5а). 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. Нигилизм футуристов и их эксцентрические выступления впоследствии легли в основу эстетики дадаизма. Футуризм угас после Первой мировой войны, но возродился в 1920-х годах в виде «второй волны».

В манифесте «Футуристическая архитектура» (1914) Антонио Сант-Элиа утверждал, что «футуристическая архитектура – это архитектура расчета, безрассудной смелости и простоты, архитектура железобетона, железа, стекла, картона, волокна и всех заменителей дерева, камня и кирпича, позволяющих добиться наивысшей эластичности и легкости. Что это не сводит футуристскую архитектуру к убогому сочетанию практичности и пользы, она остается искусством, то есть синтезом, выражением <...> декоративная ценность футуристической архитектуры определяется одним – использованием и сохранением исходного расположения необработанного или ничем не покрытого материала или материала, который покрыт яркими красками...» [10, 11]. Незадолго до вступления в ряды футуристов Сант-Элиа опубликовал текст, известный как «Обращение». Его главным положением был 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», восхищение «домом... необычайно уродливым в своей механической простоте» (рис. 5б). Эта мысль вторит выдвинутому Боччони понятию «антиизящного», отказ от использования благородных материалов ради материалов современных и внимание к выразительным возможностям необработанного материала или получившего яркую полихромную окраску.



а)



б)

Рис. 5. Футуризм: а) Динамизм автомобиля. Луиджи Руссоло. 1912–1913 гг.; б) Электростанция. Антонио Сант-Элиа. 1914 г.

В 1927 году Тео ван Дусбург писал, что самое оригинальное в теории Сант-Элиа – идея архитектуры, в полной мере участвующей в футуристическом прославлении динамизма и скорости. Источник вдохновения этой архитектуры – «новейший механический мир». На смену виртуальному движению пластического динамизма пришло настоящее движение: клетки лифтов, пути метрополитена и трамвая, взлетные полосы аэропортов, сеть дорог для автомобилей и пешеходов, представляющие пульсирующие артерии города будущего. Сант-Элиа не видит другого будущего футуристической архитектуры кроме пластического динамизма и компиляций из разных материалов, создающих фактурный и хроматический контраст.

В графическом цикле «Новый город» Сант-Элиа представляет композиционные эскизы архитектурных объектов, таких как электростанция или аэропорт, а также крупных фрагментов города. Он выражает динамику архитектуры ритмом графических линий и контрастами крупных вкраплений цвета, образующих стеклянные поверхности зданий, массивы архитектурного тела, мосты и переходы, лифты и лестницы.

Архитектор Марио Кьяттоне разработал типологию промышленных, общественных, религиозных и медицинских объектов, а также жилых зданий. В результате «Новый город» А. Сант-Элиа приобрел не только новую типологию сооружений, но и футуристический дом как «гигантскую машину». Манера Кьяттоне изображать сооружения в аксонометрии повлияла на представителей «второй волны» футуризма, например на Фортунатто Деперо и Туллио Крали, которые использовали более интенсивную и широкую цветовую палитру.

Энрико Прамполини в своем архитектурном манифесте «Строение атмосферы. Основа для футуристической архитектуры» (1914) 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 на основе своей концепции антигеометрических абстракций Прамполини разрабатывал теорию «поливещественной архитектуры». Он создал серию архитектурных предложений для выставок Е-42 (ЭУР), описывая свою деятельность как «эстетику биопластики, переложенную на лирические ценности органических материалов». Его проекты и постройки стали самыми яркими архитектурными реализациями футуризма. В 1931 году на Колониальной выставке в Париже павильон Прамполини 1928 года был практически повторен Г. Фьорини. Концепция аэроживописи, предложенная Прамполини, нашла многочисленных последователей среди футуристов «второй волны».

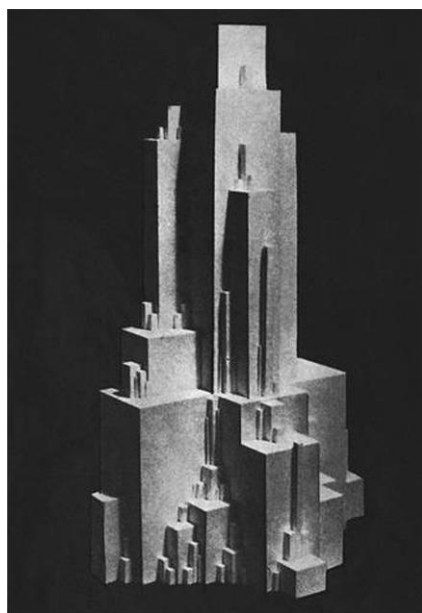
Теория архитектора В. Марки, продолжателя «второй волны» футуризма, соединила динамизм А. Сант-Элиа с живописным лиризмом Д. Балла и Ф. Деперо. В. Марки выступал в роли сценографа города будущего, используя перспективу как театральный художник. Высказав критику в адрес проектов Сант-Элиа относительно их близости с американской архитектурой (1918), он ратовал за новую архитектуру, которая оставила бы традиционные схемы в пользу «динамического импульса кривых и силовых линий, делающих планы революционными». В 1916–1926 годах Марки создал серию работ «Фантастический город». «Барочная» стилистика его работ резко отличалась от холодной изысканности работ футуристов «первой волны» Сант-Элиа и Кьяттоне. Марки ратовал за скульптурность архитектуры, что роднило его с линией экспрессионистов. Его идеи нелинейной архитектуры остаются актуальными и в XXI веке.

Супрематизм – течение в русском художественном авангарде 1910–1920-х годов, основанное в живописи Казимиром Малевичем как вариант геометрического абстракционизма. Относительно своеобразного манифеста супрематизма – полотно «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» [12].

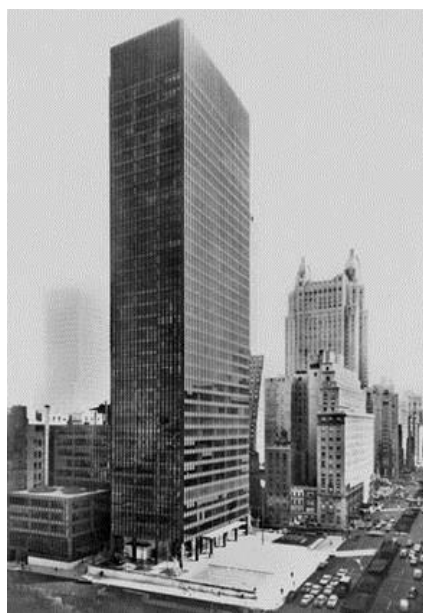
Исходными первофигурами супрематизма были квадрат, крест из двух пересекающихся прямоугольников и круг. Эти формы-знаки не были отягощены никакими ассоциативными, идейными или пластическими образами. Плоскостные формы, имеющие локальные, преимущественно яркие цвета, как бы парили в белом пространстве. 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. Он воспринимал окружение не как объект изображения, а как объект художественного преобразования. Ученики Народного художественного училища в Витебске в 1919 году создавали, по словам Малевича, из «цветовой массы» (супрематическая живопись) скульптурные супрематические объекты, архитектоны (рис. 6а). Деятельность его учеников, объединенных в творческую организацию Уновис (Утвердители нового искусства), проложили дорогу архитекторам, выполненным мастером с учениками в 1924–1926 годах в Государственном институте художественной

культуры (Гинхук) в Петрограде. Они нашли воплощение в архитектурных проектах и их реализациях, а также в мебельном, текстильном и фарфоровом производствах, в типографической промышленности и экспозиционном искусстве. Наряду с Малевичем и Лисицким в развитии идей объемного супрематизма приняли участие ученики Малевича – Илья Чашник, Николай Суетин, Лазарь Хидекель.

Супрематизм оказал решающее влияние на формирование стиля XX века; его развитие от живописи к архитектуре стало наиболее продуктивной линией стилового преобразования предметно-пространственной среды. Малевич мечтал о супрематическом преобразовании вселенной. Эта идея во многом стала реальностью в современной мировой архитектуре [13]. Крупнейшие небоскребы мира – мегаструктуры – недвусмысленно говорят о том, что берут свое генетическое начало в геометрической абстракции супрематизма (рис. 6б).



а)



б)

Рис. 6. Супрематизм: а) Архитектон Гота-2. Казимир Малевич. 1923–1927 гг.; б) Небоскреб фирмы «Сигрем». Мис ван дер Роэ. Нью-Йорк. 1954–1958 гг.

Колористика крупных небоскребов чаще всего являлась следствием применения металла и стекла, которые, по мнению Людвига Мис ван дер Роэ, больше всего соответствовали характеру середины века. Он соорудил небоскребы в виде огромных параллелепипедов с металлическими каркасами и сплошь остекленными фасадами. Одно из лучших его сооружений – небоскреб фирмы «Сигрем» на Пятой авеню 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 цвета морской волны, который властно доминирует над скоплением окружающих зданий. Луис Канн поэтично сказал о нем: «Красивая леди в тесном корсете». «Наднациональный» стиль многочисленных повторов этого небоскреба – блестящих рафинированных призм – долгое время был модным на Западе и пропагандировался как высшее достижение архитектуры.

Башня столетия Норманна Фостера (1987–1991), возведенная в Токио, состоит из двух светлых бетонных объемов высотой в девятнадцать и двадцать один этаж, объединенных узким атриумом. Такое решение обусловлено сейсмической инженерией. Фостер стремился к гармонизации восточной и западной эстетик. В основании атриума – полированные черные столы из гранита, по краям которых стекает вода, образуя водные

полотна, ведущие в Музей восточного антиквариата. Игра света и тьмы, спокойствие водной инсталляции подготавливают посетителя к восприятию атмосферы пещероподобного музея [14].

Мегаструктуры всего мира – это примеры «зданий-скульптур», которые ассоциируются с каменными глыбами или гигантскими прозрачными кристаллами, отражающими окружающую среду. Небоскребы обычно не используют активной полихромии, поскольку и без того их выдающиеся размеры не могут не обратить на себя внимание. Огромные поверхности из стекла, расчлененные паутиной металлических рам, непреднамеренно и убедительно материализуют тему незабываемых супрематических архитекторов.

Неопластицизм голландского художника Пита Мондриана возник в 1914 году как версия геометрической абстракции в живописи. Мондриан утверждал, что в абстрактной живописи ведущую роль играют вертикали и горизонталы как воплощение противоположностей (рис. 7а). Он отказался от традиционной перспективы, поскольку «новый тип созерцания не исходит из какой-либо точки и видит везде», использовал «абстрагированный от естественного цвета первоначальный цвет». Равновесие цветных 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.

Пит Мондриан и художник Тео ван Дусбург, пытавшийся найти синтез живописи и архитектуры, создали группу «Де Стил» и журнал того же названия, просуществовавший с 1917 по 1930 год, который являлся теоретической основой их творчества, в частности законов формообразования.

Тео ван Дусбург, обосновавшийся в Баухаузе, считал, что художник должен отойти от ручного труда и искать новые средства, адекватные эпохе, а не полагаться на движения души. Он создал систему, объединяющую архитектуру, скульптуру и живопись, признал за цветом его стереоскопическую функцию, что открыло дорогу новому формообразованию. Цветные конструкции Ван Дусбург видел в четвертом пространственном измерении [15].



а)



б)

Рис. 7. Неопластицизм: а) Композиция с большой красной плоскостью, желтым, черным, серым и синим. Пит Мондриан. 1921 г.; б) Дом Шредер. Геррит Ритфельд. Утрехт. 1924 г.

Группа «Де Стил» не ограничивалась лишь художественным жанром, она изначально ориентировалась на реальное изменение жизни. Неопластицизм проник во все сферы жизни: одежда, мебель, ковры, упаковка демонстрировали его формы и открытия, порой странные и шокирующие, но 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 XX веке колористикой функционалистской архитектуры мира, построенной по модульному принципу (рис. 7б).

Конструктивизм – художественное направление в русском искусстве 1920-х годов, возникшее как развитие поздней «конструктивной» стадии стиля модерн. Архитекторы-конструктивисты тесно взаимодействовали с авангардистскими течениями пластических искусств – футуризмом, супрематизмом, неопластицизмом, кубофутуризмом и др. Результат этого сотворчества стал основой формально-пластических поисков Владимира Татлина, Любови Поповой, Александра Веснина, Александра Родченко, Эль Лисицкого, Владимира и Георгия Стенбергов, Александры Экстер, Карла Иогансона и др. Конструктивисты стремились к переустройству жизни, внедрению производственного искусства (дизайна) в жизнь.

Возникновению архитектуры конструктивизма способствовал растущий интерес к художественному творчеству в сфере инженерного дела и строительства. Студентов инженерно-технических вузов учили рисовать, что способствовало их видению образного начала в конструкторской деятельности [16]. Кроме того, дорогу художникам-конструктивистам открыло бурное развитие пространственных искусств в начале XX века.

Выход абстрактной живописи в предметный мир через эксперименты с отвлеченной формой, движение к конструкции фиксировали переориентацию в процессах формообразования с приемов внешней стилизации на приемы конструирования. Ведущие мастера конструктивизма последовательно прошли путь от живописи к масштабному творческому течению – раннему конструктивизму, стилеобразующий потенциал которого распространялся на типографику и театр [16].

Конструктивизм выражал новую социальную устремленность в виде оригинальных форм и конструкций, экспрессивных композиций. Архитекторы решали крупномасштабные задачи, по выражению Константина Мельникова, «на развалинах и пепелищах прошлого».

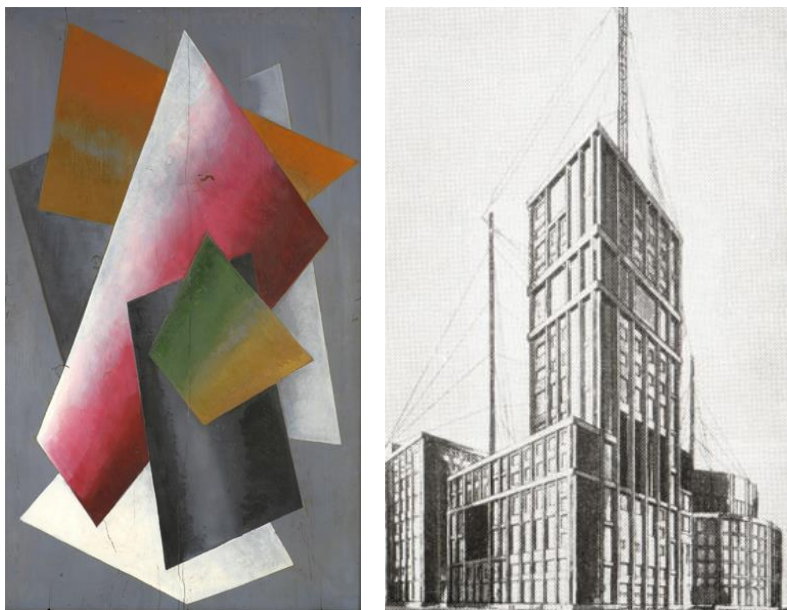
Александр Веснин, по словам Ле Корбюзье, «основатель конструктивизма» вошел в архитектуру как «левый» художник кубофутуристического толка, экспериментировавший с отвлеченной формой, но признававший утилитарно-конструктивную обусловленность форм. Его «левизна» выражалась в том, что формальные эксперименты с цветом в живописи переходили у него в эксперименты с формой, объемом и пространством. В 1917–1922 годах А. Веснин создал ряд «цветовых композиций», в которых плоскости красного, белого и черного цветов предвосхищали цветопластику архитектуры конструктивизма (рис. 8а).

Как архитектор-конструктивист А. Веснин во многом сформировался под влиянием Инхука, который с конца 1921 года ориентировался на переход от создания художественных произведений к конструированию полезных вещей. Решающая роль придавалась объективному анализу средств художественной выразительности пространственных искусств – живописи, скульптуры, архитектуры. Этот «объективный» метод использовался и во ВХУТЕМАСе, на Основном отделении которого А. Веснин и Л. Попова были преподавателями дисциплины «Цвет».

В 1922 году А. Веснин написал свое личное «кредо» для Инхука: «Вещи, создаваемые современным художником, должны быть чистыми конструкциями без балласта изобразительности, построенные по принципу прямой и геометрической кривой и по принципу экономии средств при максимуме их действия» [17].

Первой вехой в развитии архитектурного конструктивизма стал конкурсный проект Дворца труда в Москве (1922–1923) братьев Весниных (рис. 8б). Символом архитектурного

конструктивизма стал проект миниатюрного по размерам здания – конторы газеты «Ленинградская правда» в Москве. Размер плана 6х6 м. Стилистически проект опирался на достижения инженерных сооружений, конструктивные поиски театральных художников, художников малых архитектурных форм – киосков, трибун, агитационных установок.



а)

б)

Рис. 8. Конструктивизм: а) Абстрактная композиция. Александр Веснин. 1915 г.; б) Дворец Труда в Москве. Проект Александр и Виктор Веснины. 1922–1923 гг.

Многие мастера конструктивизма, например Константин Мельников и Иван Леонидов, владели цветом и графикой в той же мере, как и языком архитектуры. Они отдавали должное развитию архитектурной колористики как средству эмоционально-психологического воздействия на зрителя, как носителю определенной эстетики. Иван Леонидов – ученик А. Веснина – ярко и смело вводил цвет в свои проекты. «Он всегда и много работал с цветом, любил его. Он чувствовал масштаб, форму цветового пятна... Его совершенно современное ощущение цвета было в то же время очень народным и праздничным, как рублевская иконопись» [18].

Советский павильон на Международной выставке 1925 года в Париже Константина Мельникова – знаковое произведение конструктивизма. Наиболее оригинальным элементом этого здания была своеобразная ажурная крыша цвета чистой киновари. Более сдержанно, но все же достаточно убедительно Мельников использовал позднее контраст красного кирпича и светло-серой штукатурки в здании Клуба им. И.В. Русакова (1927–1929) в Москве, а также в других своих произведениях.

Зрелость конструктивизма как стиля подтвердила конструктивистская архитектура, которая утверждала приоритеты конструктивности, технологической целесообразности и получила мировое признание. «Конструктивизм, – отмечал С. Хан-Магомедов, – как творческое течение имеет ярко выраженную художественно-стилистическую определенность, причем именно стилистика конструктивизма оказала большое влияние на стиль 20-го века» [18].

Органика – направление, возникшее в русском художественном авангарде в середине 1910-х годов, у истоков которого стояли Елена Гуро и Михаил Матюшин. Они воспринимали мир как целостную органическую структуру. Они стремились понять реальность как единое органическое целое, имеющее собственные законы саморазвития.

Одновременно они связывали понятие «органической культуры» с аналитическим подходом, предполагавшим выявление закономерностей строения живых организмов с целью их использования в создании искусственных объектов (изучение Татлиным строения крыла птицы для конструирования «Летатлина»). Такой подход впоследствии нашел выражение в конструктивизме и далее – в бионическом направлении архитектурного проектирования [19].

Органическая архитектура была ориентирована на создание произведений, раскрывающих свойства естественных материалов, вписанных в природный контекст. Френк Ллойд Райт считал, что архитектурное произведение обусловлено уникальными свойствами среды, в которой оно рождается и существует. Иллюстрацией этой концепции является «Дом над водопадом» (1935) (рис. 9б). Реализованные по проектам Райта «дома прерий» воспринимаются естественным элементом окружающей природной среды, живут в ней подобно живым организмам.



а)



б)

Рис. 9. Органика: а) Композиция. Ханс Арп. 1927–1928 гг.; б) Дом над водопадом. Фрэнк Ллойд Райт. Питтсбург. 1936–1939 гг.

На европейском континенте эту линию развивал финский архитектор Алвар Аалто. Уникальность произведений органической архитектуры противоречила установкам современного урбанизма, нацеленным на плотную застройку городов.

Архитектор Рикардо Легоррета во многом следовал идеям мексиканского архитектора Луиса Баррагана, считавшего, что необходимо не копировать, а интерпретировать архитектуру прошлого с современной выразительностью. В архитектуру Легоррета было перенесено пристрастие Баррагана к работе с поверхностными объемами, цветом и водой. Завод «Рено», построенный Легоррета в Мексике, располагается позади песчаных дюн. Архитектор продолжил тему пустыни в своей архитектуре, используя терракотовый цвет, что позволило ему создать объем, органично вписанный в ландшафт пустыни.

В стремлении к гармонии с природой исламские зодчие учитывают влияние света и тени, жары и холода, господствующих ветров, наличие воды с ее возможностью создавать прохладу.

В последней трети XX века в связи с защитой окружающей среды органика особенно настойчиво заявляет о себе как художественно-философский фундамент экологической архитектуры. Для произведений такого рода характерно предпочтение природных форм, следующих пластике рельефа, применение естественных материалов и энергосберегающих технологий.

Архитектор Николас Гримшоу – автор Британского павильона на Экспо-92 в Севилье (1992), наиболее жарком городе Европы. В южных странах традиционно используются

постройки с массивными стенами, однако павильон на Экспо был выполнен из легких конструкций. Вместо накапливающих тепло объемов, служащих традиционным регулятором климата интерьера, Гримшоу выполнил павильон из стали и стекла, но предусмотрел ряд устройств для охлаждения. Гигантская водная стена на главном фасаде охлаждает стеклянные панели. Энергия для работы насосов поступает от солнечной батареи, смонтированной на крыше в виде навеса [14].

Проект «Эдем», созданный Гримшоу в графстве Корнуолл (1997), имел целью реконструкцию целого склона долины, возникшей в результате добычи каолина. Земля была заново засажена растениями и частично перекрыта легкими купольными конструкциями, внутри которых были созданы различные климатические зоны умеренно теплого и влажного тропического климата, способствующие воссозданию регулярного леса. Биомы Эдема – легкие конструкции, покрытые трехслойными воздушными подушками из тонкой фольги.

Многие экологические объекты вызывают ассоциации с авангардной скульптурой и инсталляцией, которые подсознательно повлияли на стилистику их форм и колористику. Экологическая архитектура идеологически неразделима от художественного направления лэнд-арт, в котором ландшафт стал темой искусства. Произведения лэнд-арта предназначены для определенного места, зависимость от места – их главная черта: поверхность, структура и материал произведений «впитывают» в себя «память места». Перемещение произведения равносильно его уничтожению.

Пуризм – течение во французской живописи 1910–1920-х годов, представленное в основном художником Амеде Озанфаном и архитектором Шарлем-Эдуардом Жаннере-Гри (Ле Корбюзье). Пуристы стремились к рационалистически упорядоченной передаче предметных форм, «очищенных» от деталей, к изображению «первичных» элементов, которые способны выразить сущность предмета или явления (рис. 10а). Они призывали к максимальному самоограничению, отказу от проявлений фантазии и всякой свободы творчества для достижения пластического совершенства. Образцом совершенства они считали машину, создание абсолютно утилитарное. Художники-пуристы отрицали перспективу, которая придает предметам «случайный аспект». Теоретическая основа пуризма развивалась Озанфаном и Ле Корбюзье в журнале «L'Esprit Nouveau» («Новый дух»).

«Можно создать картину как машину, композиция должна строиться на основах геометрии, посредством которой достигается “единство – фактор порядка”», – уверяли основатели пуризма. Художник обязан погрузить человека в «состояние математического лиризма», вызвать «эмоции интеллектуального математического порядка». Считалось, что архитектура более других искусств способна выразить этого рода состояние, так как в основе ее лежит точный расчет [20].

Не получив дальнейшего развития в станковых формах, пуризм нашел воплощение в архитектуре, главным образом в произведениях Ле Корбюзье. Произошло редкое в культуре явление – пластические мотивы живописи пуризма перешли в пластику архитектурных форм, минуя стадию формализации, абстрагирования, предшествующую появлению основы новой материальности.

Эволюция взаимодействия пластических искусств показала, что первый новаторский шаг, как правило, совершает художник, а затем – скульптор, дизайнер, архитектор, осознавая эту новизну, нащупывают пути внедрения художественных достижений в существующую реальность.

Ле Корбюзье – единомышленник Мондриана по части идеи формообразования – использовал живопись неопластицизма в интерьере павильона «Эспри нуво» на выставке декоративного искусства в Париже (1925) (рис. 10б), а также в более поздних работах. Так, а Центре Ле Корбюзье (музей Хайди Вебер) в Цюрихе (1967) плоскостная

композиция из локальных первичных цветов в духе неопластицизма воплощена в трехмерной реальности архитектуры.



а)



б)

Рис. 10. Пуризм: а) Натюрморт. Ле Корбюзье. 1920 г.; б) Павильон «Эспри Нуво». Ле Корбюзье. 1925 г.

Ле Корбюзье как художник экспериментировал с цветом, создавая монументальные композиции, которые органично вписывались в его архитектуру. «Марсельский блок» (1947–1952) – многоквартирный жилой дом в Марселе – одно из произведений мастера, в котором он использовал бетон как фактурный естественный камень. Этим вскоре воспользовались английские архитекторы, основатели нового брутализма. Любое изменение освещения грубой бетонной поверхности было причиной нового пластического выражения простых утилитарных элементов, превращающихся во впечатляющие скульптурные формы. Ле Корбюзье впервые в столь крупном масштабе использовал интенсивные цвета на ограничивающих стенах лоджий. Он воздержался от непосредственной окраски фасадов, придав лишь боковым стенкам балконов красный, синий и желтый цвета. Все искусственно освещенные длинные переходы «внутренней улицы» также были цветными. Таким образом, живопись Ле Корбюзье, построенная на чистых цветах, нашла свой выход в архитектуру. Светло-серый фон бетонных стен «Марсельского блока» явился благодатным фоном для хроматических всплесков, которые существенно оживили объект, придав ему повышенный эмоциональный настрой.

Ле Корбюзье «пропорционировал» «Марсельский блок» с помощью своей системы «Модульор», что в сочетании с чистыми цветами внутренних стен лоджий придало зданию исключительно индивидуальность. Символическая фигура «Модульор», отметившая марсельскую жилую единицу, стала мотивом многих рельефов. «Марсельский блок», как и большинство архитектурных шедевров модернизма, представляет собой акцентную форму в структуре города. Поскольку модернистская архитектура по определению является оригинальной, вписать ее в городскую среду всегда было непростой задачей.

Оп-арт (оптическое искусство) – возник в 1950-е годы, продолжил тенденцию геометрического абстракционизма. Благодаря своей модульности и систематичности нашел применение в промышленной графике и плакате, но главное – в дизайне и архитектуре. Художники оп-арта используют такие противоположности восприятия, как подобие и контраст, фигура и фон, позитив и негатив, дополнительные цвета и др. Мастера оп-арта оперируют, как правило, простыми геометрическими формами, которые фокусируют внимание на самом изображении. Существуют фигуры, которые меняются вопреки группировке по восприятию (рис. 11а). Это обратимые изображения, которые являются средством динамической составляющей оп-арта. Эффект муара, возникающий при наложении периодических сетчатых рисунков, возведен в главный прием оп-арта. Оп-арт использует цвет по принципу пуантелиста Жоржа Сёра, который передавал цветовую

среду точками чистых цветов. Одновременный контраст также широко используется в оп-арте, как, впрочем, и иррадиация и другие оптические явления [21].

Музей современного искусства в Сан-Франциско, построенный Марио Ботта, напоминает гипертрофированный дизайнерский объект (рис. 11б). Основной объем здания из красного кирпича имеет тяжелую приземистую форму. Центральный световой фонарь, снабжающий светом пять этажей здания, выполнен из чередующихся полос серого и белого. Этот мотив автор, видимо, позаимствовал из древних итальянских или византийских построек. Ботта мастерски сочетает в этом произведении парадоксально-неуклюжую массивность и эстетическую элегантность. В вечернее время здание освещается снаружи направленными источниками красного света, создающими вертикальные полосы, при этом фонарь залит изнутри желтым светом. «Вездесущая полосочка» пронизывает весь объем музея, присутствует на фасадах и в интерьерах здания. В этом видится не только влияние рисунка кладки итальянской архитектуры, но – главным образом – модернистской живописи, в частности работ американского художника оп-арта Фрэнка Стеллы, чьи мотивы автор цитирует в интерьерах музея.



а)



б)

Рис. 11. Оп-арт (оптическое искусство): а) Виктор Вазарели. Зебры. 1937 г.; б) Музей современного искусства. Марио Ботта. Сан-Франциско. 1995 г.

Сюрреализм – художественное направление в мировом искусстве XX века, провозгласившее источником искусства сферу подсознания – инстинкты, сновидения, грезы, галлюцинации, а его методом – разрыв логических связей, замененных свободными ассоциациями. Сюрреализм унаследовал отказ дадаизма от эстетических идеалов и норм классического искусства.

Автор первого «Манифеста сюрреализма» (1924) Андре Бретон сформулировал основные творческие посылы движения: мечта, чудесное, бессознательное, «безумная любовь», свобода, революция. Эстетическая концепция сюрреализма отчасти опиралась на философию А. Бергсона: разум бессилен постичь сущность явлений и лишь интуиция поможет познанию истины. Фантазия как средство возвышения случайного в ранг значительного также нашла отклик в сюрреалистическом видении мира. Очевидна опора сюрреализма на учение Зигмунда Фрейда о психоанализе. «Бессознательное», по Фрейду, – это глубинный фундамент психики, определяющий всю сознательную жизнь человека. Бессознательные побуждения и сексуальные влечения, освобождаясь от «деспотического влияния разума», сублимируются в другие виды энергии, в первую очередь – в энергию творческую, которая и есть движущая сила искусства.

Принцип «свободных ассоциаций», пришедший из дадаизма, оказал влияние на основной прием сюрреализма – «правило несоответствий», «соединение несоединимого», который

был провозглашен принципом «чистого психологического автоматизма». В сюрреализме существовали два направления. Первое включало произведения Макса Эрнста, А. Массона, Ива Танги и основывалось на приоритете бессознательного в творческом процессе. Их живопись формировалась свободно текущими образами и меняющимися формами и порой граничила с абстракцией. Второе направление – Сальвадор Дали, Рене Магритт, Поль Дельво, Джорджо де Кирико – отличалось стремлением к правдоподобию воспроизводимого иррационального образа, который возникал в подсознании.

В 1920–1930-е годы одной из линий итальянского рационализма стала так называемая «метафизическая архитектура», возникшая под влиянием итальянского художника-метафизика Джорджо де Кирико (рис. 12а). Философия мастера раскрывается в следующих его словах: «Если искусство действительно бессмертно, оно взламывает все человеческие преграды: не должно быть ни здравого смысла, ни логики» [22].

Влияние Дж. де Кирико на творчество архитектора Альдо Росси выразилось в геометризации форм, четкой структуре композиций, в использовании локальных дополнительных цветов и ритмических рядов (рис. 12б). Таким образом, А. Росси продолжил линию «метафизической архитектуры», в частности в таких произведениях, как «Кладбище в Модене» (1971–1984) и др. [23].



а)



б)

Рис. 12. Сюрреализм: а) Площадь Италии. Джорджо де Кирико. 1913 г.; б) Кладбище в Мадене. Альдо Росси. 1971 г.

Сюрреализм более полувека доминировал в мировом искусстве. Как наследник идей символизма, Дадаизма, метафизической живописи, сюрреализм способствовал появлению абстрактного экспрессионизма и поп-арта, а также хэппенинга, перформанса и концептуального искусства.

Неоэкспрессионизм – художественное течение последователей лирической абстракции 1940–1950-х годов, получившее логическое развитие в Европе у художников-ташистов Николя де Сталя, Вольса (Альфреда Шульце), Жоржа Матьё, Сержа Полякофф и др., а также в США у художников «живописи действия».

В течение трех десятилетий Василий Кандинский развивал свою линию лирической абстракции (рис. 13а), которую после кончины мастера продолжили художники Европы и Америки как альтернативу геометрической абстракции супрематизма, конструктивизма и неопластицизма [24].

Произведения мастеров экспрессионизма освобождены от конкретики форм, утверждают выразительную ценность цвета, музыкальную ассоциативность цветовых сочетаний.

Формальный язык этой абстракции, перекликающийся с языком природных цветоформ, способствовал созданию новой стилистики предметного наполнения интерьеров и большой архитектуры. Экспрессионизм в живописи способствовал появлению органического дизайна, одним из основателей которого был Алвар Аалто. Этот же подход свойствен произведениям финского архитектора Ээро Сааринена и реализован, в частности, в архитектуре нью-йоркского аэропорта Кеннеди. Также впоследствии нашел отражение в произведениях Фрэнка Гери, Захи Хадид, других выдающихся мастеров архитектуры.

Архитектурные произведения неоекспрессионистов напоминают авангардные скульптурные композиции. Архитекторы предпочитают использовать яркие цвета, создавая объект как инсталляцию. Пример: CZWG, Китайский причал в Лондоне (1988). Другой пример: Асахи Бир Холл, Токио (1989) по проекту Филиппа Старка. Контраст форм и активная полихромия задают драматическую ноту этому образу.

Сиднейский оперный театр Йорна Утзона (1957–1973) – одно из наиболее узнаваемых зданий мира – является символом Сиднея и одной из главных достопримечательностей Австралии (рис. 13б). Парусообразные оболочки, образующие крышу, делают это здание непохожим ни на одно другое в мире. Опера находится в живописной Сиднейской гавани, откуда во все стороны открывается прекрасный вид. Конструкция крыши – парус корабля или морские раковины – выложена миллионами кафельных плиток белого цвета. Здание Сиднейской оперы – воплощение архитектуры неоекспрессионизма, при этом предельно функционально. Оно включает пять театральных залов, два главных холла, четыре ресторана, несколько баров и магазинов – всего около тысячи помещений [14].



а)



б)

Рис. 13. Неоекспрессионизм: а) Импровизация «Кламм». Василий Кандинский. 1914 г.; б) Сиднейский оперный театр. Йорн Утзон. 1957–1973 гг.

Архитектура неоекспрессионизма отразила общие тенденции искусства, литературы и театра своего времени, в частности использование гротескной, заостренной, подчеркнутой пластичности, контрастов цветофактур, не исключая при этом строгой функциональности. Архитекторы-неоекспрессионисты, унаследовавшие скульптурную пластичность, полихромия и предельную функциональность архитектуры экспрессионизма, развили эти свойства в своих произведениях на основе новых технологических возможностей, одновременно уделяя внимание взаимосвязи своих объектов с городским или природным окружением.

Абстрактный экспрессионизм – движение группы художников «нью-йоркской школы», отличающихся крайней индивидуальностью творческих взглядов (рис. 14а).

В крупноформатных холстах Марка Ротко, Барнета Ньюмена, Клиффорда Стилла американская критика отмечала «акцентированную плоскую поверхность», что позволило говорить о «живописи цветового поля». Мексиканские художники-муралисты несомненно повлияли на своих американских коллег в 1940-е годы. Актуальная тематика работ абстрактных экспрессионистов, например, потенциальная ядерная угроза глобальных размеров, требовала новых способов выражения. «Современный художник не может выразить свою эпоху... прибегая к старым формам Ренессанса...» – заявил американский художник Джексон Поллок в 1950-м году.

Абстрактный экспрессионизм воспринимался в мире как проявление прогрессивной, либеральной Америки, на родине же его называли коммунистическим и душевно нездоровым. В то же время художественная критика США 1940–1950-х годов пыталась утвердить эстетическое превосходство современной американской живописи над европейской, поскольку она успешно преодолела такие условности, как трехмерность и иллюзионизм. Считалось, что крупномасштабные холсты американских художников бросают вызов «международному доминированию французской традиции с ее семейными ценностями и приматом рассудка, интеллекта и объективности». Однако авторитетный американский арт-критик Клемент Гринберг напомнил, что американская живопись 1940-х годов появилась в результате многочисленных европейских влияний [25].

Авангардную архитектуру Лос-Анджелеса создала группа архитекторов, знаковой фигурой которой был Фрэнк Гери. Он создал собственный стиль, отличающийся свободой и разнообразием средств и приемов, что в известной степени перекликается с творчеством нью-йоркской школы живописи (рис. 146).

В экспозиционном парке Аэрокосмического музея в Лос-Анджелесе Гери соединяет воедино архитектуру и летательные космические аппараты, создавая целостную предметно-пространственную среду, которая вызывает искренние эмоции.

Дисней-Концерт Холл в Лос-Анджелесе (2003) пример пространственной металлической симфонии. Элегантность деталей обусловлена высоким качеством их исполнения. Металлические листы соединяются с точностью авиационной сборки. По контрасту с внешней металлической оболочкой все интерьеры этого объекта выполнены в светлом дереве, что создает ощущение умиротворяющего контраста.

Произведение «The Box» («Коробка»), Калвер Сити (1995), Эрика Оуэна Мосса явно создано под влиянием кубизма, которым вдохновлялся Виллем де Кунинг – один из абстрактных экспрессионистов. Эти же мотивы звучат и в других произведениях Мосса, в частности в «Samitaur Tower» («Башня Самитор»), Калвер Сити (1989–1995), где одновременно встречаются пространственно-конструктивные композиции в духе деконструктивизма, контрастирующие с крупными плоскостями бетонных стен.

Другой значительный архитектурный объект Мосса – комплекс Парамаунт Линдблэйд в Лос-Анджелесе (1987–1990). Он отражает настоящее и одновременно обращается к прошлому. Здесь напрашивается аналогия между этим комплексом и ансамблем площади Синьории во Флоренции – мощный горизонтальный объем и вертикальная башня. Такое сравнение может показаться невозможным, однако смелость архитектора позволила использовать это сравнение, сопоставить авангардную архитектуру Калифорнии с исторической архитектурой Италии [14].

Как можно соотнести многосложное и разнородное движение художников нью-йоркской школы – абстрактных экспрессионистов – и авангардную архитектуру Лос-Анджелеса? Два этих явления объединены активным поиском новой формы – как в искусстве живописи, так и в архитектуре. С одной стороны, живописная абстракция биоморфного стиля Аршила Горки, «живопись действия» Джексона Поллока, «живопись цветовых полей» Марка Ротко и Барнетта Ньюмена, а с другой – архитектура вибрирующих

металлических объемов Фрэнка Гери и огромных прямоугольных бетонных форм, смягченных элегантными деконструктивистскими включениями, как это практикует Эрик Оуэн Мосс.



а)



б)

Рис. 14. Абстрактный экспрессионизм: а) Цветочная вода. Аршил Горки. 1944 г.; б) Центр здоровья мозга. Лу Руво. Фрэнк Гери. Лас-Вегас

Минимализм в модернистском и постмодернистском искусстве и архитектуре – это минимум художественных средств, трансформаций используемых материалов, простота и единообразие, монохромность, серийность. Минимализм характерен отказом от субъективности, иллюзионизма, классических приемов в творчестве и традиционных художественных материалов. Истоки минимализма в геометрическом абстракционизме – супрематизме («Черный квадрат» Малевича (рис. 15а) – классический пример минимализма в живописи), неопластицизме (горизонталь, вертикаль, три первичных цвета и ахроматика), конструктивизме, в творчестве Марселя Дюшана (реди-мэйд), их можно найти и в других течениях пластических искусств [26].

Храм Света в Ибираке Тадао Андо (1989) – объект из неокрашенного бетона (рис. 15б). В мрачном продолговатом бетонном помещении торцевая стена прорезана двумя узкими щелями, которые, пересекаясь, образуют крест. Сквозь него в интерьер льется свет, олицетворение Бога. Простыми средствами он заставляет остро ощутить такие вечные категории, как пропорции, плоскость, такие формы, как квадрат и круг. Храм Света лаконичен по пластике и цвету. Естественный цвет, свет и фактура создают атмосферу вечности.

Исторический музей Тикацу-Асука в Осаке (Т. Андо, 1994) спроектирован по такому же принципу: белый цвет и оттенки серого, игра со светом внутри помещения и максимальный контраст с природой. Распластанный объем музея – прямое продолжение и органическое развитие ландшафта. Ахроматическая цветовая гамма поддерживает гармонический диалог архитектуры с природным ландшафтом и древностью в виде окружающих здание могильных холмов. От светлого вестибюля, в который попадают посетители, медленный символический спуск ведет их в метафорическую и буквальную темноту, в которой хранится коллекция музея. Как и во всех объектах Т. Андо, в данном музее формальные и пространственные построения выполнены с поэтической нотой. Он создает различные впечатления: посетителей захватывает обзор пейзажа вокруг музея, они восхищаются ценными историческими реликвиями, погружаются в философские размышления на тему природы и человека. Цвет подчинен основному замыслу: серый бетон создает ощущение древней истории и природы Японии.

Минимализм Т. Андо имеет импровизационный характер, идущий не от П. Мондриана и К. Малевича, а от В. Кандинского и П. Клее, что делает его включение в природную среду более органичным.

Центральная сигнальная башня железных дорог в Базеле архитекторов Жака Херцога и Пьера Мерона (1992) является прекрасным примером сочетания функции и минималистской эстетики. Ее фасад состоит из сплошных медных пластин, защищающих электронику сигнализации от электромагнитных помех. Эти архитекторы предпочитают работать с оригинальными материалами и фактурами, поскольку их работы в первую очередь функциональны. В данном случае материалы – бетон и медь – определяют цветовой образ сооружения. Причем динамичная игра со светом при отражении солнечных лучей от поверхности скрученных пластин оживляет этот оригинальный образ [14].



а)



б)

Рис. 15. Минимализм: а) Черный квадрат. Казимир Малевич. 1915 г.; б) Храм Света. Тадао Андо. Ибараки. 1989 г.

В конце 1950-х годов в США как проявление минимализма в живописи возникла постживописная абстракция – разновидность геометрической абстракции. Она была обращена к «физической открытости композиции», «линейной четкости», представляла соотношение плоскостей локального цвета, отказывалась от выразительности собственно живописной манеры. Один из ярких представителей этой абстракции – Элсворт Келли – заявлял: «Форма моей живописи – это ее содержание» (14). Основатель этого направления немецкий художник Йозеф Альберс, преподаватель Баухауза, а затем воспитавший в США ряд таких мастеров, как Виллем де Кунинг, Роберт Мазервелл, Роберт Раушенберг. Постживописная абстракция явилась реакцией на спонтанность и живописную технику абстрактного экспрессионизма, противопоставившей ему предельный минимализм цветовых плоскостей. Этот принцип был реализован в архитектуре.

Башни Сателлит-Сити в Мехико (1957) мексиканского архитектора Луиса Баррагана и мексиканского художника Матиаса Герица создают эмоционально выразительную цветопространственную композицию, которую можно рассматривать как локализованную в пространстве тему постживописной абстракции. Красный, синий, желтый и белый цвета в своей наивысшей чистоте идеально сочетаются с лаконичными вертикалями монумента, придавая им дополнительное движение. Цветные формы зрительно подхватывают направления трасс и активного потока машин, привлекают внимание и предлагают психологическую разгрузку участникам бесконечного автомобильного трафика. Видимо, она является основной функцией монумента, помимо чисто эстетической.

Weiss forum Калифорнийского университета в Сан-Диего архитектора Антуана Предона (1987) создает эффект «исчезающей архитектуры». Фасад из стекла будто сливается с пространством и растворяется в окружении. В вечернее время за счет освещения этот эффект сохраняется и даже усиливается [14].

Суть минималистской архитектуры – в сдержанности и лаконичности художественных средств, что в полной мере относится и к цвету, который, будучи свойством материала, позволяет точнее соотнести объект с городским или природным контекстом. Появление полихромии локальных цветов и элементарных форм выделяет объект как доминанту, напоминающую о местном колорите и достижениях абстрактной живописи. При этом стекло часто используется как средство достижения оптического эффекта «исчезающей архитектуры», возникающей при отражении городской среды.

Эволюция пластических искусств XX–XXI веков показывает, что движение к абстракции было доминирующей тенденцией, позволившей реализовывать взаимодействия и взаимовлияния отдельных видов пластических искусств и архитектуры. Две линии художественной абстракции – лирическая и геометрическая – впервые перенесли внимание художника с отображения существующей реальности на создание реальности новой, что выразилось в создании новой скульптуры, не отягощенной изобразительной пластикой. Размещение цветowych пятен на плоскости картины и соответственно – распределение осязаемых материальных элементов и их движение в пространстве позволили создавать новые художественные ценности, выражать новую эстетику. Художественные течения от модерна через фовизм, кубизм и т.д. вплоть до минимализма, исчерпали художественный опыт живописи. Настало время новых технологий, способных привести новые идеи в развитие пластических искусств и архитектуры как завершающего этапа художественной эволюции, архитектуры пространственной, подвижной, экологичной, несущей новую эстетику.

Источники иллюстраций

Иллюстрации под индексом а) взяты из книги Ефимов А.В. Цвет+Форма. Искусство 20-21 веков. – Москва: БуксМарт, 2014.

Иллюстрации под индексом б) взяты из книги Ефимов А.В. Архитектурная колористика и пластические искусства / А.В. Ефимов, Н.Г. Панова. – Москва: БуксМарт, 2019.

Литература

1. Gooding M. Abstract art. Tate publishing, 2005.
2. Сарабьянов Д. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. – Москва: Искусство, 1989.
3. Ефимов А. Колористика города. – Москва: Стройиздат, 1990.
4. Ефимов А. Суперграфика в городской среде // Техническая эстетика. – 1983. – № 2.
5. Rieti F. La quatrieme dimension // Architecture interieur CREE. – 1971. – № 171.
6. Art of the 20th Century. – Köln: Taschen, 2005.
7. Заволокина О. Архитектура чешского кубизма: автореферат диссертации кандидата архитектуры. – Москва, 2015.
8. Вольф Н. Экспрессионизм. – Köln: Taschen, 2006.
9. Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. – Москва, 2001. – Т. 1–2.

10. Martin S. Futurism / S. Martin, U. Grosenick. – Köln: Taschen, 2005.
11. Carollo S. I Futuristi. – Firenze; Milano: Giunti, 2004.
12. Хан-Магомедов С. Супрематизм. – Москва: Архитектура-С, 2007.
13. Elger D. Art abstrait. – Köln: Taschen, 2012.
14. Steele J. Architecture Today. – New York: Phaidon Press Inc., 1997.
15. Warchke C. De Style, 1917–1931. – Köln: Taschen, 1997.
16. Хан-Магомедов С. Конструктивизм – концепция формообразования. – Москва: Стройиздат, 2003.
17. Хан-Магомедов С. Александр Веснин и конструктивизм. – Москва: Архитектура-С, 2007.
18. Александров А. Иван Леонидов / А. Александров, С. Хан-Магомедов. – Москва, 1971.
19. Михаил Матюшин. Творческий путь художника. Музей органической культуры. – Коломна, 2011.
20. Cohen J.-L. Le Corbusier. – Köln: Taschen, 2009.
21. Vasarely. Neushâtel : Editions du Griffon, 1974.
22. Art of the 20th Century. – Köln: Taschen, 2005.
23. Aldo Rossi, Das Gesamtwerk. Herausgegcben von A. Ferlanga. – Köln: Könemann, 2001.
24. Элгер Д. Абстрактное искусство. – Köln: Taschen; – Москва: Арт-Родник, 2009.
25. Гесс Б. Абстрактный экспрессионизм. – Köln: Taschen; – Москва: Арт-Родник, 2008.
26. Marzona D. Minimal Art. – Köln: Taschen, 2009.

References

1. Gooding M. Abstract art. Tate publishing, 2005.
2. Sarabyanov D. *Stil' modern. Istoki. Istorija. Problemy* [Modern style. Origins. History. Problems]. Moscow, Art, 1989.
3. Efimov A. *Koloristika goroda* [Coloristics of the city]. Moscow, Sroyizdat, 1990.
4. Efimov A. *Supergrafika v gorodskoj srede* [Supergraphics in the urban environment. Journal Technical aesthetics]. 1983, no. 2.
5. Rieti F. La quatrieme dimension. Architecture interieur CREE, 1971, no. 171.
6. Art of the 20th Century. Köln, Taschen, 2005.
7. Zavolokina O. *Arhitektura cheshskogo kubizma: avtoreferat dissertacii kandidata arhitektury* [Architecture of Czech Cubism: the abstract of the dissertation of the candidate of architecture]. Moscow, 2015.

8. Wolf N. *Jekspressionizm* [Expressionism]. Köln, Taschen, 2006.
9. Kandinsky V. *Izbrannye trudy po teorii iskusstva* [Selected works on the theory of art]. Moscow, 2001, vol. 1–2.
10. Martin S., Grosenick U. *Futurism*. Köln, Taschen, 2005.
11. Carollo S. *I Futuristi*. Firenze; Milano, Giunti, 2004.
12. Khan-Magomedov S. *Suprematizm* [Suprematism]. Moscow, Architecture-S, 2007.
13. Elger D. *Art abstrait*. Köln, Taschen, 2012.
14. Steele J. *Architecture Today*. New York, Phaidon Press Inc., 1997.
15. Warchke C. *De Style, 1917–1931*. Köln, Taschen, 1997.
16. Khan-Magomedov S. *Konstruktivizm — koncepcija formoobrazovanija* [Constructivism - the concept of shaping]. Moscow, Stroyizdat, 2003.
17. Khan-Magomedov S. *Alexander Vesnin and Constructivism* [Alexander Vesnin and Constructivism]. Moscow, Architecture-S, 2007.
18. Alexandrov A., Khan-Magomedov S. *Ivan Leonidov* [Ivan Leonidov]. Moscow, 1971.
19. Mihail Matjushin. *Tvorcheskij put' hudozhnika. Muzej organicheskoy kul'tury* [Mikhail Matyushin. The creative path of the artist. Museum of Organic Culture]. Kolomna, 2011.
20. Cohen J.-L. *Le Corbusier*. Köln, Taschen, 2009.
21. Vasarely. Neushâtel: Editions du Griffon, 1974.
22. *Art of the 20th Century*. Köln, Taschen, 2005.
23. Aldo Rossi, *Das Gesamtwerk*. Herausgegcben von A. Ferlanga. Köln, Könemann, 2001.
24. Elger D. *Abstraktnoe iskusstvo* [Abstract art]. Köln: Taschen; Moscow: Art-Rodnik, 2009.
25. Hess B. *Abstraktnyj jekspressionizm* [Abstract Expressionism]. Köln, Taschen; Moscow, Art-Rodnik, 2008.
26. Marzona D. *Minimal Art*. Köln, Taschen, 2009.

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

ABOUT THE AUTHOR

Efimov Andrey

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